didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/przeslepione-potencjalnosci-metoo-i-mozliwosc-zmiany

/ #METOO

Prześlepione potencjalności: #MeToo i możliwość zmiany

Polemika z esejem Doroty Sajewskiej „Przemoc, obsceniczność, powtórzenie”

Zuzanna Berendt
Anna Majewska

Uczestniczymy dziś wszystkie i wszyscy – artystki, pracownice techniczne i administracyjne, badaczki, kuratorki, producentki, dyrektorki, widzki – w procesach, które mogą doprowadzić do koniecznych zmian w teatrze. Zwykle nie dostrzegamy w nich wywrotowych potencjalności, dyscyplinowani przez reżim wyobraźni, który konserwuje i uniwersalizuje dominujący system, czyniąc z niego jedyny punkt odniesienia i zamykając nas na liczne możliwości tworzenia alternatywnych relacji w polu sztuki. Jedną ze strategii krytycznych, które mogą podtrzymywać i wzmacniać ten reżim, jest wywodząca się z hermeneutyki podejrzeń krytyka paranoiczna. Podporządkowanie interpretacji rzeczywistości myśleniu paranoicznemu sprawia, że znacznie bardziej liczy się dla nas to, czy będziemy mieć rację co

do scenariuszy snutych w paranoicznych antycypacjach, niż sprawczość polityczna, jaką może przynieść to, co możliwe, choć nieoczekiwane (por. Kosofsky Sedgwick, 2014).

Silvan Tomkins zwraca uwagę na selektywność i monopolizujący charakter silnej teorii, której przejawem, zdaniem Eve Kosofsky Sedgwick, jest krytyka paranoiczna:

> jej siła rośnie w miarę podporządkowywania jednej formule coraz większej liczby zjawisk […] Ponad wszystko jednak istnieje szczegółowa procedura interpretowania informacji, pozwalająca niezwłocznie wychwycić istotne dane i je zanalizować, odrzucając całą resztę [podkr. Z.B, A.M.] (cyt. za: Kosofsky Sedgwick, 2014).

Schemat ten ujawnia się w eseju Doroty Sajewskiej *Przemoc, obsceniczność, powtórzenie* (Sajewska, 2020), będącym realizowaną według paranoicznego modelu krytyką dyskursu medialnego wokół akcji #MeToo. Autorka podejmuje próbę zdemaskowania wiedzy wytwarzanej w ramach tej akcji, przedstawiając ją jako ruch społeczny „dyscyplinujący seksualność w polu sztuki" i „represjonujący eksces seksualności w sferze pracy i produkcji", starając się przewidzieć „możliwe skutki społeczno-polityczne" rozpoznanych przez siebie „prawd" na temat analizowanego dyskursu (Sajewska, 2020). Esej Sajewskiej przejawia cechy działania silnej teorii – teza o „dyscyplinowaniu seksualności" przez dyskurs akcji #MeToo staje się nadrzędną formułą, której podporządkowana zostaje analiza całego zjawiska, podczas gdy pomijane lub tłumione są obecne w tym dyskursie potencjalności polityczne związane między innymi z możliwością podważenia dominujących modeli organizacji życia teatralnego i uprawiania twórczości

artystycznej.

Głos Sajewskiej wybrzmiał głośno między innymi ze względu na silną pozycję, jaką zajmuje ona w polskim środowisku kulturoznawczym i teatrologicznym. Artykuł, który ukazał się jako esej zapowiadający grudniowy numer „Didaskaliów" – jednego z najważniejszych w Polsce pism naukowych poświęconych sztukom performatywnym – natychmiast wywołał dyskusję w środowisku teatrologicznym, która zaangażowała badaczki i badaczy odnoszących się krytycznie do jej eseju. Już kilka dni po publikacji tekstu odbyła się wewnętrzna rozmowa w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego na jego temat (do której zaproszono również badaczki reprezentujące inne instytucje) oraz dyskusja przeprowadzona w grupie roboczej Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych. Przez długi czas zarzuty wobec akcji #MeToo formułowane w *Przemocy, obsceniczności i powtórzeniu* były jednym z głównych tematów towarzyskich rozmów w środowisku sztuk performatywnych. Żadna z tych dyskusji nie odbyła się jednak publicznie – jedynie w podkaście „Ostatni dzwonek" pojawiły się krótkie komentarze Witolda Mrozka, Moniki Kwaśniewskiej i Pawła Soszyńskiego – krytyczne wobec eseju Sajewskiej. Istnieje ryzyko, że pozostawiony bez obszernego publicznego komentarza polemicznego tekst Sajewskiej zacznie funkcjonować jako dominująca ocena wystawiona wypowiedziom osób zabierających głos w ramach akcji #MeToo, kształtując postrzeganie ich działań przeciwko przemocy w teatrze i – co za tym idzie – możliwości dalszego rozwijania tych działań. Sajewska, realizując krytykę według schematu paranoicznego, i występując z bardzo silnej pozycji, mogłaby zyskać moc uciszenia, rozbrojenia i zatrzymania tych działań, w których można dostrzec wywrotowe potencjalności polityczne.

Właśnie dlatego, że dzielimy z Sajewską przekonanie o konieczności pilnej

zmiany „autorytarnego sposobu zarządzania teatrem” (Sajewska, 2020), chcemy pokazać, dlaczego strategie, jakie przyjęła w swoim tekście, nie tylko nie przyczyniają się do tej zmiany, ale również mają moc jej ograniczenia. #MeToo w Polsce dopiero się rozwija i trudno nazwać je rewolucją, łatwo jednak udaremnić działania tych odważnych i często wiele ryzykujących osób, które zabierają głos w ramach tej akcji. Sajewska zwraca uwagę na to, że już w 2017 roku, kiedy w polskim teatrze jeszcze nie pojawiało się wiele głosów ujawniających przypadki mobbingu i molestowania, Joanna Krakowska w felietonie *Konformy: rewolucja czy rabacja* (Krakowska, 2017) nazwała #MeToo rewolucją. Jednak z dzisiejszej perspektywy jej tekst można odczytać raczej jako wypowiedź postulatywną niż opisową. Podzielamy opinię Moniki Kwaśniewskiej, która w 2019 roku pisała: „#MeToo w polskim teatrze (jeszcze) się nie odbyło” (Kwaśniewska, 2019). Jej diagnoza pozostaje aktualna, ponieważ na razie możemy mówić tylko o ujawnieniu przemocy w kilku instytucjach (choć problem jest znacznie szerszy) i działaniach takich jak powołanie funkcji rzeczniczki studentów do spraw dyskryminacji i stworzenie kodeksu etyki na warszawskiej Akademii Teatralnej, likwidacja fuksówki w krakowskiej Akademii Sztuk Teatralnych czy proces demokratyzacji Teatru Powszechnego w Warszawie wskutek wdrażania rozwiązań wypracowanych w ramach projektu Porozumienie[1]. Nie dokonała się jeszcze systemowa zmiana, jaką #MeToo mogłoby zainicjować. Powinnyśmy jednak doceniać siłę indywidualnych głosów i pojawiających się w ostatnich latach inicjatyw. Sądzimy, że w ujawniających akty przemocy w teatrze „coming outach”, dyskusjach, jakie wywołały i działaniach podejmowanych w tej sprawie od 2017 roku, kryje się potencjalność zmiany patriarchalnego systemu regulującego relacje w teatrze, którą należy dostrzec, wspierać i rozwijać.

W tym polemicznym artykule spróbujemy nie powielać strategii realizowanej

przez Sajewską poprzez przeprowadzenie paranoicznej krytyki jej eseju. Chcemy nadać naszej polemice charakter reparacyjny, aby wzmocniła ona potencjalności polityczne związane z akcją #MeToo, które już dostrzegamy, i uruchomił te, których jeszcze nie widzimy. Mamy nadzieję, że nasz głos przyczyni się do nawiązania nieoczekiwanych sojuszy i podjęcia działań, które poszerzą pole tego, co możliwe. Piszemy ten tekst w przekonaniu, że badając przejawy przemocy, nie należy tracić z oczu tego, co partykularne i związane z określonym kontekstem. W związku z tym zdecydowałyśmy się – inaczej niż Dorota Sajewska – ograniczyć pole swoich rozważań do dyskursu towarzyszącego akcji #MeToo tylko w Polsce i tylko w środowisku sztuk performatywnych.

1.

Jedna z podstawowych diagnoz Doroty Sajewskiej w *Przemocy, obsceniczności, powtórzeniu* dotyczy uruchomienia w polskiej teatrologii refleksji etycznej w związku z rozwojem akcji #MeToo[2]. Obawa, jaką autorka wiąże z diagnozowanym przez siebie stanem rzeczy, dotyczy w znacznej mierze przewidywanej przez nią możliwości przejęcia przez teatr i teatrologię konserwatywnego dyskursu moralnego, który obecnie dominuje polską scenę polityczną. Występujące w *Przemocy, obsceniczności, powtórzeniu* utożsamienie etyki z moralnością rozumianą jako zewnętrzny system norm narzucanych społeczności w naszym przekonaniu nie jest ani uprawnione, ani konieczne. Według Sajewskiej: „Dyskusja o etyce zawsze dotyczy moralności, a ta z kolei wiąże się z wartościami, normami, kategoriami, wyznaczającymi życie społeczne danej zbiorowości lub danej wspólnocie narzucanymi” (Sajewska, 2020). Wprawdzie etyka dotyczy tak rozumianej moralności, będąc polem negocjowania norm i kategorii, na których opierają się kodeksy moralne, jednak w jej zakresie to, co Sajewska

uznaje za „zewnętrzne” prawo narzucane społecznościom, jest w istocie częścią płynnego i dynamicznego procesu stawania się sfery wartości, w której przenika się to, co przyjęło tymczasowo kształt normy i to, co dopiero staje się w wyniku zmiennych relacji między ludźmi (i nie-ludźmi). Normy i praktyki etyczne nie istnieją w oddzieleniu, lecz wytwarzają się wzajemnie. Nie można ich zatem opisać za pomocą opozycji wnętrza i zewnętrza – etyka nie jest uprzednia wobec relacji, w których funkcjonujemy, ale stanowi ich immanentną część. Refleksja etyczna jest więc istotnym aspektem działania, a nie podejmowanym zawsze za późno „mściwym rozliczaniem przeszłości” (Sajewska, 2020). Domeną etyki jest teraźniejszość, ale jest ona też silnie zorientowana na przyszłość, w której doświadczać będziemy skutków podejmowanych obecnie decyzji, korzystać z wypracowywanych modeli i funkcjonować wśród osób, wobec których działamy teraz.

Na przyszłość zorientowana jest również postulowana przez Sajewską zmiana hierarchicznych i autorytarnych relacji władzy w teatrze. Aby dokonać takiej zmiany, konieczne jest zidentyfikowanie już dziś wartości, które będą mogły posłużyć w tym procesie za punkty orientacyjne. W *Przemocy, obsceniczności, powtórzeniu* bez trudu odnaleźć można zresztą wartości, wokół których autorka buduje swój projekt zmiany polskiego teatru. Należą do nich emancypacja grup marginalizowanych, kolektywność, otwarcie się na nienormatywność, odmienność i swoboda w dokonywaniu transgresji w polu sztuki. Choć Sajewska nie przedstawia ich w tekście wprost jako wartości, którymi się kieruje, formułując propozycje zmiany, to jednak pełnią w nim one funkcję regulatywną i normatywizującą, ponieważ implikują konkretne sposoby artystycznego działania i modele instytucjonalne. Uznając etykę za pole wytwarzania norm moralnych, a nie pole, w którym realizują się relacje międzyludzkie, Sajewska paradoksalnie postuluje reformę teatru bez odnoszenia się do sfery norm i wartości, przy

jednoczesnym „cichym” wprowadzaniu ich do swojego wywodu.

Choć etyka i moralność manifestują się poprzez dyskursy posiadające punkty zbieżne, to jednak w zależności od tego, jak będziemy ustanawiać istniejącą między nimi relację we własnych praktykach dyskursywnych, tak będziemy myśleć o tym, w jaki sposób możemy nadawać refleksji o charakterze etycznym wymiar emancypacyjny i jednocześnie stawiać opór konserwatywnej moralności represjonującej pole społeczne (w tym pole sztuki). Podobnie kategoria wartości, choć została w znacznej mierze zawłaszczona przez konserwatywny dyskurs prawicy, jest możliwa do odzyskania. Proces jej odzyskiwania w duchu emancypacyjnym realizuje się na naszych oczach i z naszym udziałem, między innymi poprzez praktyki samoorganizacji i wsparcia realizowane przez część środowiska teatralnego, która w dyskursach etycznych widzi szansę, a nie zagrożenie dla rozwoju sztuki.

Autorki tekstów analitycznych poświęconych akcji #MeToo otwarcie nazywają wartości, jakimi się kierują w pracy badawczej, ujawniając w ten sposób własną pozycję i umiejscawiając swoje rozważania w określonej rzeczywistości społeczno-politycznej. Strategia ta jest bliska propozycji tworzenia „wiedz usytuowanych” sformułowanej przez Donnę Haraway (Haraway, 2009). W takim modelu raczej ujawnia się indywidualne stanowiska etyczne i polityczne, niż dąży do wytworzenia kodeksu moralnego, zuniwersalizowanych „miar analizy przemocy” czy nowych, opresyjnych norm regulujących wolność seksualną – czego obawia się Sajewska. W związku z tym stanowiska zajmowane w dyskursie akcji #MeToo należy w naszym przekonaniu potraktować nie jako narzędzia normatywnej przemocy, lecz jako części wielogłosu, w którym rozbrzmiewają zarówno różnice, jak i powinowactwa w sferze wyznawanych wartości. Jeśli

uznamy, że etyka jest czymś znacznie bardziej skomplikowanym niż zbiór norm, a mianowicie procesualnym i nieustannie negocjowanym polem wartości, które wyłania się w międzyludzkich relacjach, będziemy mogły dostrzec potencjał polityczny, jaki daje osobom dążącym do zrewolucjonizowania przemocowego systemu publiczna rozmowa o tym, w co wierzą i do czego dążą.

2.

Jednym z zarzutów, jakie Sajewska formułuje wobec „dyskursu denuncjującego nadużycia władzy i molestowanie seksualne w teatrze" jest wydawanie „jednoznacznych wyroków, które wkraczając w pole porządku prawnego, przekraczają kompetencje teatrologiczne" (Sajewska, 2020). Krytyka ta wiąże się z opacznym rozumieniem wezwania do współodpowiedzialności, które zamierzamy skonfrontować z rzeczywistymi postulatami, jakie wybrzmiały w ramach tej części akcji #MeToo, która dotyczyła polskiego teatru. Trudno powiedzieć, czy zarzut Sajewskiej odnosi się do teatrologicznych analiz zjawiska czy do indywidualnych wystąpień i świadectw – autorka nie dokonuje między nimi rozróżnienia. Utożsamienie tych dwóch form wypowiedzi wydaje się nieuprawnione, więc skonfrontujemy jej zarzuty z konkretnymi analizami teatrologicznymi.

Marta Keil w opublikowanym w 2018 roku w „Didaskaliach" artykule *My też* (Keil, 2018) pisze: „odpowiedzialność leży także po naszej stronie: piszących teksty krytyczne i analityczne, zapraszających na festiwale, przyznających nagrody, budujących pozycję danego twórcy czy twórczyni bądź instytucji i lekceważących dochodzące do nas niepokojące sygnały". Badaczka i kuratorka, zwracając uwagę na systemowy wymiar przemocy seksualnej i seksizmu w teatrze, uwidacznia, że wszyscy zajmujemy w tym systemie

określone pozycje, a z naszymi działaniami (lub ich brakiem) wiążą się określone konsekwencje. Jesteśmy ze sobą powiązane – każda z nas uczestniczy w skomplikowanej sieci zależności tworzących system, w którym funkcjonujemy. Sprawczość wyłania się dopiero z relacji pomiędzy nami – jak zauważa Anna Majewska w tekście *Co wiedzą wszyscy* (Majewska, 2019), komentującym internetowy performans *Anchois courage!*, którego twórczynie poruszyły temat przemocy w teatrze oraz kultury milczenia uniemożliwiającej przeciwstawienie się jej na poziomie systemowym. Nie oznacza to oczywiście, że każdy ponosi taką samą odpowiedzialność albo że odpowiedzialność indywidualna nie istnieje, ale że nawet najdrobniejsze i najbardziej niepozorne działanie się liczy, bo w relacji z innymi pociąga za sobą znaczące konsekwencje.

W komentarzu do „coming outów" ujawniających przemoc, jakiej dopuszczał się Włodzimierz Staniewski w „Gardzienicach", Agata Adamiecka-Sitek wzywa do przyjęcia odpowiedzialności środowiskowej: „Wszyscy czekaliśmy, aż ofiary znajdą w sobie dość siły, żeby bronić się same i same ujawniać prawdę. Mariana Sadovska znalazła tę siłę. Dlatego jest zrozumiałe, że w tej sytuacji zwraca się też bezpośrednio do nas. I to my jako środowisko musimy dać jej i sobie odpowiedź" (Adamiecka-Sitek, 2020). Trudno zgodzić się z twierdzeniem Sajewskiej, że praktyka badawcza postulująca takie działanie wkracza w pole porządku prawnego – nie tylko dlatego, że po prostu nie ma w niej prób formułowania diagnoz prawniczych, ale też dlatego, że kategorie sądu i kary są w jej ramach marginalne. W dyskursie na temat akcji #MeToo nie postuluje się wymierzania kar i dokonywania sądów na osobach, których działanie (lub jego brak) mogło przyczynić się do wzmocnienia mechanizmów legitymizujących przemoc. Formułując postulat przyjęcia odpowiedzialności, badaczki nie posługują się retoryką zemsty, lecz proponują strategię reparacyjną – wzywają do solidarności, odwagi i odpowiedzialnego

współdziałania z wrażliwością na to, jak jesteśmy ze sobą powiązani. Powiązanie to przejawia się również w sposobach organizacji przez nas – jako teatrolożek i teatrologów – wiedzy dotyczącej przeszłości. Podzielamy zdanie Marcina Kościelniaka, który w swoim stanowisku będącym odpowiedzią na oświadczenie Leszka Kolankiewicza w sprawie „Gardzienic" (Kościelniak, 2020) uznał rewizję wiedzy na temat OPTG za konieczną. Konieczność ta wiąże się według Kościelniaka z radykalnym charakterem ingerencji opublikowanych w „Dwutygodniku" świadectw w istniejące archiwum (zignorowanie jej byłoby poważnym uchybieniem naukowej rzetelności), ale również z szansą ustanawiania bardziej sprawiedliwej przyszłości dzięki ujawnieniu obecnych w „Gardzienicach" mechanizmów patriarchalnej przemocy.

Innego rodzaju „odpowiedzią" udzieloną gardzienickim świadectwom mogłoby być tworzenie takiej kultury instytucjonalnej, w której poszczególne osoby mogą zostać wzmocnione dzięki relacjom, w których funkcjonują. Zwrócenie się z informacją o budzących niepokój czy sprzeciw zachowaniach w miejscu pracy (za takie uważamy teatr), albo z prośbą o pomoc do przedstawicieli środowiska, którzy zajmują w jego obrębie inną pozycję (np. badaczek, a nie artystek) nie jest ani denuncjacją współpracowników, ani „robieniem z siebie ofiary". Za takie będzie można je uważać, dopóki nie przestaniemy pejoratywnym językiem opisywać działania, które w istocie mają potencjał pozytywny – wytwarzania więzi, budowania solidarności, walki z kulturą milczenia, i tylko tak długo, jak w instytucjach sztuki nieobecne będą procedury umożliwiające złożenie skargi i bycia w procesie weryfikacji tej skargi chronioną. Skoro na razie nie funkcjonujemy w środowisku instytucjonalnym zorganizowanym tak, jakbyśmy tego chciały, powinnyśmy wzmacniać relacje poprzecznie przecinające hierarchie wytwarzane przez instytucje.

3.

W lekturze *Przemocy, obsceniczności, powtórzenia* uwagę przykuwa wybiórczość Sajewskiej w odnoszeniu się do materiałów, które powstały w ostatnich latach w związku z akcją #MeToo w Polsce. Jest ona zaskakująca w kontekście tego, że –jak zadeklarowała autorka – jej esej stanowi namysł przede wszystkim nad dyskursem medialnym wokół tego ruchu. Pisząc o jakości dyskursu, w ramach którego sformułowano oskarżenia wobec Włodzimierza Staniewskiego, Sajewska odniosła się do artykułu Witolda Mrozka *Mobbing i molestowanie w legendarnym teatrze. Wszyscy słyszeli, nikt o tym nie mówił* (Mrozek, 2020) oraz opublikowanego w „Dwutygodniku" świadectwa Mariany Sadovskiej (Sadovska, 2020). Spośród tekstów dokonujących analiz i ocen działań w ramach akcji #MeToo, zdecydowała się odnieść tylko do tekstów Joanny Krakowskiej (Krakowska, 2017) oraz Grzegorza Niziołka (Niziołek, 2017), pomijając wszystkie inne, które powstały między rokiem 2017 a 2020. Ponadto sugerując, że badaczom i badaczkom kultury „tematy warte dyskusji i walki politycznej" narzuca „kompulsywna rzeczywistość mediów społecznościowych" (Sajewska, 2020), nie powołała się na żadne źródło pochodzące z obszaru tych, krytykowanych przez siebie, mediów. W przypadku badania dyskursu medialnego wokół #MeToo w polu polskich sztuk performatywnych oprócz prasy branżowej (w której refleksja realizuje się nie tylko przez artykuły naukowe, ale też w recenzjach spektakli, zob. np. Niedurny, 2019, Kwaśniewska, 2020), mainstreamowej i mediów społecznościowych, w naszym przekonaniu należałoby wziąć pod uwagę również manifestacje pojawiające się w ramach działań performatywnych odbywających się w teatrach, szkołach teatralnych, ale też internecie. Ten obszar został przez Sajewską całkowicie zignorowany. Trudno nam zaakceptować tak szeroki zakres pominięcia w tekście, który z

owego pominięcia czerpie retoryczną siłę.

Ostatecznie Sajewska, powołując się na jeden artykuł opublikowany w mainstreamowym medium jakim jest „Gazeta Wyborcza" oraz świadectwo Mariany Sadovskiej zamieszczone w „Dwutygodniku", wystawiła dyskursowi medialnemu wokół ruchu #MeToo w polskim teatrze następującą ocenę: „Nie ma w tej dyskusji prób refleksji analitycznej, są subiektywne sądy, emocjonalne opinie, jednoznaczne wyroki, które wkraczając w pole porządku prawnego, przekraczają kompetencje teatrologiczne; jest wreszcie personalizacja przemocy, która uniemożliwia *de facto* odkrycie jej strukturalnego i systemowego charakteru" (Sajewska, 2020). Tymczasem świadomość konieczności zmian systemowych wybrzmiewa choćby w tekstach opublikowanych w „Polish Theatre Journal", w którym zgromadzono materiały przedstawione podczas zorganizowanej w październiku 2019 roku konferencji *Zmiana – teraz! O czym milczeliśmy w szkołach teatralnych*. W tekście wprowadzającym w tematykę bloku Agata Adamiecka-Sitek napisała: „Kryzys ten [ujawnienie stosowania przez wykładowcę Akademii Teatralnej w Warszawie przemocy wobec studentów i studentek – przyp. Z.B., A.M.] ujawnił nie tylko konkretną sprawę nadużyć władzy, ale przede wszystkim rzucił światło na systemowe uwarunkowania przemocy na uczelniach teatralnych, o których przecież od dawna wiemy, ale które na co dzień pozostają niewidzialne i dzięki temu nienaruszalne – chronione niczym brudny sekret domu" (Adamiecka, 2019, s. 1). Teksty opublikowane w tym numerze czasopisma reprezentują myślenie o nadużyciach władzy w ścisłym związku ze strukturą organizacyjną instytucji artystycznych (w tym instytucji akademickich).

Wypowiedziami istotnymi dla dyskursu krytyki instytucjonalnej odnoszącej się do polskiego teatru i sztuk performatywnych jest również wspomniany

wyżej artykuł Marty Keil *My też*, który towarzyszył przedrukowi *Listu otwartego do Jana Fabre'a i Troubleyn*, a także tekst Witolda Mrozka *System się chwieje* (Mrozek, 2019), który ukazał się w „Dwutygodniku" w listopadzie 2019 roku. Keil, traktując list jako świadectwo szkodliwości hierarchicznej struktury Troubleyn dla jakości pracy zatrudnionych w nim artystek i artystów, stawia wiele istotnych diagnoz dotyczących relacji pomiędzy modelem organizacyjnym teatru a możliwościami zaistnienia w jego ramach relacji opartych na przemocy i szantażu. Analiza Keil bez wątpienia ma charakter systemowy. Autorka przygląda się zarówno strukturom organizacyjnym instytucji teatralnych, jak i pozycjom osób zatrudnionych poza nimi i pełniących ważną rolę w środowisku (kuratorek, krytyczek, badaczek). Drugi z wymienionych w artykułów powstał niedługo po tym, kiedy szesnaście pracownic krakowskiego Teatru Bagatela wniosło skargę przeciwko wieloletniemu dyrektorowi, który dopuszczał się wobec nich przemocy seksualnej. Przedstawieniu realizowanych w Polsce działań na rzecz walki z molestowaniem w instytucjach teatralnych w tekście Mrozka towarzyszy namysł o charakterze systemowym, w ramach którego autor zwraca uwagę między innymi na związek pomiędzy folwarcznym modelem[3] zarządzania teatrami i częstotliwością pojawiania się nich przestępstw finansowych, ale też na konsekwencje konserwowania w dyskursie teatrologicznym przekonania o „specyficznym" statusie zawodu aktora, który miałby usprawiedliwiać nadużycia w procesie pracy. Tego rodzaju namysł obecny jest również w wywiadzie opublikowanym na portalu teatralny.pl, którego Magdzie Piekarskiej udzieliła Patrycja Babicka, jedna z kobiet, które zdecydowały się ujawnić nadużycia władzy przez dyrektora Bagateli (Piekarska, 2020)[4]. Babicka opowiedziała o tym, w jaki sposób procedury administracyjne, model nadzoru nad teatrem sprawowanego przez miasto, a nawet architektura i wyposażenie budynku (np. odmowa zamontowania

kamer) działały na rzecz bezkarności sprawcy przemocy. Bardzo precyzyjnie opisała również proces umacniania się władzy dyrektora postępujący w kolejnych latach, który wpływał na rozwój jego działalności artystycznej w teatrze (reżyserowanie coraz większej liczby premier w sezonie), a jednocześnie pozbawiał pracujące w nim kobiety możliwości wniesienia skargi, która nie skutkowałaby pogorszeniem warunków ich pracy lub jej utratą.

Głosy w sprawie Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice" pojawiły się na gruncie w znacznym stopniu przygotowanym przez wymienione wyżej teksty. Nawet jeśli nie powstały w bezpośrednim związku z nimi, to ich istotnym aspektem jest uruchamianie analitycznej perspektywy uwzględniającej to, w jaki sposób struktura organizacyjna prowadzonego przez Staniewskiego teatru i jego miejsce w szerszym krajobrazie polskich sztuk performatywnych wpływały na doświadczenia poszczególnych osób. Witold Mrozek, w swoim artykule w „Gazecie Wyborczej" oddaje głos kobietom, które pracowały w „Gardzienicach" (nie tylko w zespole artystycznym), ale również stawia diagnozy na poziomie analizy strukturalnej. Problematyzuje między innymi konsekwencje hierarchicznego modelu organizacji Ośrodka dla jakości relacji między jego dyrektorem a pracownicami. Mrozek przytacza też opinię Katarzyny Kułakowskiej, badaczki polskich teatrów alternatywnych, która postrzega „Gardzienice" jako jedną z manifestacji specyficznego modelu organizacji wspólnoty teatralnej i sytuację w teatrze interpretuje w kontekście tego, jakie ryzyko ten model niesie. Jednym z pierwszych analitycznych komentarzy do „coming outów" aktorek i aktorów „Gardzienic" była wypowiedź Moniki Kwaśniewskiej, która w wywiadzie Mrozka wskazywała na związek pomiędzy przemocowym zachowaniem Staniewskiego a powszechnym w polskim teatrze modelem dominacji reżysera postrzeganego „jako wielki twórca, który może wszystko"

(Kwaśniewska, 2020).

Perspektywa analityczna i krytyka systemowa jest wreszcie silnie obecna w samych świadectwach. Sadovska wnikliwie opisuje, jak w procesie edukacji wytwarzano w niej poczucie, że praktyki oparte na eksploatacji performerów i sprawowaniu nad nimi bezwzględnej władzy przez reżysera są wartościowe i prowadzą do znakomitych efektów (które również przez publiczność, krytyków i badaczy waloryzowane są pozytywnie), a inne pozwalają zaledwie na pozostanie na poziomie przeciętności. Artystka łączy refleksje dotyczące kultury, w której taki styl pracy, jaki oferował Staniewski, uważany był za godny podziwu, ze wskazywaniem na związek tego stylu ze złą sytuacją ekonomiczną artystów „Gardzienic", która z kolei miała bezpośredni wpływ na ich możliwości negocjowania warunków pracy. W „coming oucie" Elżbiety Podleśnej rekonstrukcji okresu jej pracy i życia w „Gardzienicach" towarzyszą spostrzeżenia dotyczące tego, w jaki sposób komunikowanie przez teatr fałszywych informacji dotyczących autorstwa poszczególnych części spektaklu pozbawiało artystów możliwości partycypacji w zyskach symbolicznych i ekonomicznych związanych z sukcesami Ośrodka (Podleśna, 2020). Za rozpoznanie o charakterze systemowym należy uznać również powiązanie modelu zatrudnienia artystów w „Gardzienicach" (np. na umowę zlecenia) i implikowanej przez niego prekarnej kondycji z osłabieniem, czy wręcz eliminacją możliwości sprzeciwienia się dyrektorowi. Poza tym artystka wskazała również na konflikt pomiędzy statusem instytucji państwowej a folwarcznym modelem zarządzania nią. Kwestie te podejmowane są również w krótszych świadectwach, których autorki i autorzy zwracają uwagę na to, w jaki sposób przemoc była związana z pozycją w zespole osób, które jej doświadczały.

Wobec tak szeroko zakrojonej diagnozy o charakterze systemowym zawartej

w tekstach opublikowanych między innymi w „Dwutygodniku” trudno nam zrozumieć, dlaczego Dorota Sajewska zgłasza, że w dyskusji brakuje namysłu nad „specyfiką i wymiarami przemocy w teatrze” (Sajewska, 2020). W gardzienickich świadectwach indywidualne historie legitymizują wskazania na te aspekty systemu, które ograniczają wolność niektórych osób w procesie twórczym, wywołują nierówności ekonomiczne i doprowadzają do sytuacji zagrożenia zdrowia i życia. Umieszczenie tych głosów w kontekście osobistych doświadczeń oraz pozycji środowiskowej ich autorów i autorek (co Sajewska krytycznie określa jako subiektywność), czyni je wiarygodnymi i – w naszym przekonaniu – koniecznymi do uwzględnienia w toczącej się debacie na temat kształtu polskiego teatru i dziedzictwa jego historii. Zarzut o subiektywność świadectw i tekstów poświęconych #MeToo brzmi zaskakująco, kiedy jest formułowany przez Sajewską – krytyczną badaczkę archiwów i kulturoznawczynię, której podejście, jak sama pisze, „cechuje relatywizm kulturowy”. Badając archiwum, jakie tworzą głosy formułowane w ramach akcji #MeToo, autorka *Nekroperformansu* nie bierze pod uwagę, że źródła archiwalne i wypowiedzi na ich temat kształtuje pozycja, doświadczenie i afekty ich autorów, a więc obiektywność może być tylko projekcją, służącą celom retorycznym. W tym przypadku strategia dyskredytowania głosów zabieranych w ramach #MeToo jako subiektywnych może stać się sposobem odwrócenia uwagi od problemu przemocy, na który wskazują ich autorki i autorzy (podobny mechanizm opisałyśmy w artykule *O kim mówisz, kiedy mówisz o przemocy?* [Berendt, Majewska, Ślęzak, 2020]).

Znając przywołane powyżej teksty i świadectwa przedstawiające przemoc jako problem systemowy, trudno zgodzić się również z zarzutem Sajewskiej o personalizowanie przemocy w dyskursie #MeToo (szczególnie w tekstach dotyczących sprawy „Gardzienic”). W wypowiedziach, do których się odwołałyśmy, opisy działań Włodzimierza Staniewskiego są zwykle

umieszczane w kontekście problemów systemowych. To prawda, że autorki i autorzy wskazali na niego jako sprawcę przemocy, a opisy jego postępowania ze względu na skalę przekroczeń mogły mocniej zapaść w pamięć czytelnikom niż analityczne partie tekstów. Samo ujawnienie sprawcy nie oznacza jednak personalizacji przemocy i jest konieczne, aby można było rozpocząć procesy naprawcze związane z rekompensatą krzywd i korektą systemu, w ramach którego ta przemoc znalazła tak dogodne warunki, by trwać i kształtować na przestrzeni lat warunki pracy wielu osób. System nie jest wobec rzeczywistości bytem transcendentnym, reprodukuje się i aktualizuje w praktykach instytucjonalnych i w działaniach konkretnych osób. Uwzględnianie czynnika systemowego w sytuacjach, w których dochodzi do identyfikacji i oceny aktów przemocy, daje szansę na wprowadzenie takich zmian, które zmniejszą prawdopodobieństwo, że akty te się powtórzą. Orientacja działań na przyszłość nie może jednak oznaczać, że przeszłość pozostanie zamkniętym etapem, o którym nie można mówić i z którego nie można wyciągnąć konsekwencji. Komu miałoby służyć uczynienie przeszłości zamkniętą strefą? Sprawcom przemocy – na pewno. Osobom, które czują potrzebę powrotu do wydarzeń w celach terapeutycznych lub po to, aby uzyskać sprawiedliwą rekompensatę za doświadczone krzywdy lub tym zainteresowanym przekształcaniem systemu tak, by przynosił jak najmniej szkód – na pewno nie.

Podjęta w *Przemocy, obsceniczności, powtórzeniu* próba ujawnienia ukrytej „prawdy" na temat #MeToo okazuje się nieskuteczna, bo w wyniku paranoicznej interpretacji przedmiot badań zostaje zastąpiony projekcją badaczki na jego temat. Krytyka paranoiczna wiąże się z ryzykiem, że do dyskusji zostaną wprowadzane tematy, które zaczną „przyrastać niczym kryształ w roztworze przesyconym, przesłaniając alternatywne sposoby rozumienia lub przedmioty, które mielibyśmy zrozumieć" – jak pisze Eve

Kosofsky Sedgwick. Ten sam proces zachodzi w eseju Sajewskiej – wybiórczo przywoływane wypowiedzi stają się podstawą do wyciągnięcia pochopnych wniosków na temat dyskursu akcji #MeToo, co sprawia, że jego analiza wytwarza nową rzeczywistość, odpowiadającą najgorszym możliwym wyobrażeniom.

4.

Decyzji Sajewskiej, by skoncentrować swoją analizę na wąskim wycinku dyskursu towarzyszącego akcji #MeToo w polskim teatrze towarzyszy jej zdecydowane wystąpienie przeciwko mediom społecznościowym jako arenie działań społecznych i politycznych. Autorka *Przemocy, obsceniczności i powtórzenia* pisze o nich jako: „kluczowej platformie propagandowej świata politycznego zdominowanego przez nowy nacjonalizm i prawicowy autorytaryzm", miejscach „przecięcia cyfrowego kapitalizmu i prawicowej ideologii cyfrowej" i przejawie „rozpadu współczesnych społeczeństw demokratycznych, klęski radykalnych działań emancypacyjnych i scenę realizacji obsceniczności władzy" (Sajewska, 2020). To wszystko sprawia, że – w opinii Sajewskiej – media społecznościowe „nie są odpowiednią platformą ani dla debaty publicznej, ani dla przebudowy społecznej". Diagnoza sformułowana w oparciu o przytoczone zarzuty jednocześnie lokuje media społecznościowe najniżej w hierarchii środków, poprzez które manifestuje się dyskurs publiczny i obsadza je na tak wysokiej pozycji, na jakiej nie widzą ich chyba nawet osoby korzystające z nich i wierzące w możliwość wyzyskania z nich emancypacyjnego potencjału. Argument Sajewskiej przeciwko mediom społecznościowym opiera się na przypisaniu im w bliżej niezidentyfikowanym dyskursie hegemonicznym statusu „właściwej" platformy debaty publicznej i przebudowy, a następnie odmówienia im tego statusu we własnym geście sprzeciwu. Sara Ahmed

określa tego typu zabieg retoryczny jako „logikę inflacyjną” [*inflationary logic*] (Ahmed, 2008, s. 31), w ramach której „w jednym ruchu” następuje skonstruowanie tezy, a następnie wzmocnienie jej poprzez wytworzenie wobec niej własnego stanowiska opozycyjnego. Zabieg ten służy obsadzeniu siebie w pozycji mniejszościowej, a ponadto pozwala legitymizować własną narrację jako tę odsłaniającą „prawdę” niedostrzegalną z pozycji hegemonicznych.

W artykule *Online Justice in the Circuit of Capital: #MeToo, Marketization and the Deformation of Sexual Ethics* (Salter, 2019) Michael Salter bez sentymentów rozprawił się mitem mediów społecznościowych jako areny demokracji w kontekście amerykańskiego ruchu #MeToo. Argumenty afirmatywne wobec społecznych i politycznych funkcji mediów społecznościowych, do których odwołuje się Sajewska po to, żeby wzmocnić siłę swojego ich odrzucenia, u Saltera ulokowane są jednak konkretnie – po stronie technoutopistów i głosicieli triumfu e-demokracji. Pozycje te nie są przy tym absolutyzowane i uniwersalizowane przez autora. Salter dostrzega sposoby, w jakie korporacje medialne „choreografują” przebieg społecznych akcji takich jak #MeToo, a także z rozmysłem wytracają ich antysystemowy potencjał, zamieniając działania w ramach ruchu w kapitał służący prywatnym przedsiębiorcom. Jednocześnie jednak dostrzega pozytywne skutki mobilizacji użytkowników mediów społecznościowych, takie jak możliwość szybkiego informowania się, zwrócenie społecznej uwagi na problem przemocy wobec kobiet, stworzenie „przestrzeni emocjonalnej” dla dzielenia się swoimi doświadczeniami i ekspresji gestów solidarności. Salter nie kalkuluje ryzyk i szans związanych z użytkowaniem mediów społecznościowych po to, by móc z pełnym przekonaniem ogłosić, że powinny lub nie powinny być „platformą debaty publicznej i społecznej przebudowy”. Jego rozpoznania służą wzmocnieniu umieszczonej w konkluzji

tezy, że ekspansji mediów społecznościowych powinno towarzyszyć uważne przyglądanie się zależnościom, jakie występują pomiędzy dyskursem publicznym, a jego techno-społecznymi uwarunkowaniami (Salter, 2019, s. 331).

Warto w tym momencie odnieść się również do artykułowanej przez Sajewską różnicy pomiędzy „złą rewolucją" w mediach społecznościowych i „dobrą rewolucją" rozgrywającą się na ulicach. Salter przywołuje argument o niepodłączeniu ruchów manifestujących się w internecie do zinstytucjonalizowanych sił politycznych. Ten zarzut można jednak odnieść również do afirmowanych przez Sajewską protestów odbywających się na placach i ulicach. W naszym przekonaniu kluczowe jest dostrzeżenie, że zarówno to, co dzieje się na ulicach, jak i to, co ma miejsce w mediach społecznościowych, znajduje przedłużenie w działaniach uczestniczek i użytkowniczek w kontekstach innych niż platformy medialne i publiczne protesty oraz zawiązywanych przez nie sojuszach. Nawet jeśli zdecydujemy się nazwać ruch #MeToo rewolucją, to oczywiste jest, że jej część, która realizuje się z wykorzystaniem mediów społecznościowych, jest dopiero krokiem w stronę radykalnej przebudowy sfery publicznej opartej dotychczas na patriarchalnych zasadach i normach.

5.

Przewidując możliwość represjonowania seksualności w polu sztuki w wyniku akcji #MeToo, Sajewska niepokoi się o losy teatru jako przestrzeni transgresji, a więc „szczególnego" miejsca, w którym relacje międzyludzkie realizowane są na innych zasadach niż w pozostałych kontekstach społecznych interakcji. Zaproponowane przez badaczkę i wywiedzione ze sztuki performansu rozumienie transgresji jako tego, co „dokonuje się na

sobie, a nie na innym” (Sajewska, 2020) podkreśla wagę jednostkowej, niezależnej decyzji, jaką podejmuje osoba dokonująca aktu przekroczenia. Postulowane przez Sajewską postrzeganie go jako podmiotowego aktu „działania na sobie” stoi w sprzeczności z powszechną w polskim teatrze praktyką dokonywania „przekroczeń”, które wcale nie muszą wiązać się ani z decyzją, ani ze świadomą zgodą performerki czy performera, lecz mogą być projektowane i inicjowane wyłącznie przez reżyserkę lub reżysera. To on, jako osoba zajmująca wyższą pozycję w hierarchii symbolicznej i instytucjonalnej, decyduje o stopniu upodmiotowienia pozostałych twórców w procesie pracy – na co zwraca uwagę Marta Keil w artykule *A na koniec ma być arcydzieło* (por. Keil, 2019). Na ugruntowanie tego rodzaju praktyki „transgresji” wpływa silna fetyszyzacja tej kategorii w polskim teatrze i teatrologii. W jej konsekwencji przekraczanie kolejnych granic lęku czy wstydu często staje się obowiązkiem egzekwowanym poprzez systemową presję (o czym mogą świadczyć cytowane przez Alinę Czyżewską anonimowe wypowiedzi studentów akademii teatralnych, którym w „poznaniu siebie i przekroczeniu swoich granic” miał „pomóc” mobbing ze strony profesorów [Czyżewska, 2020]). Pojęcie transgresji często służy jako uzasadnienie stosowania przemocy seksualnej i psychicznej, która jest tym samym normalizowana i staje się trudna do rozpoznania. W tym świetle zaproponowane przez Sajewską kryterium świadomego i niezależnego podjęcia decyzji ulega rozmyciu, a postulowane nietraktowanie teatru jako miejsca pracy takiego jak każde inne wydaje się świetną odpowiedzią na zapotrzebowanie systemu, w którym rządzą wielkie indywidualności zwolnione z odpowiedzialności za konsekwencje swoich działań.

Nie kwestionujemy tego, że transgresja wciąż może być operatywną kategorią w kontekście sztuki. Jeśli rozpoznamy ją nie tylko jako poszerzanie granic ekspresji cielesnej (w tekście Sajewskiej myślenie o transgresji w

nowym, niezdominowanym przez konserwatywną represyjność teatrze ogranicza się do pola seksualności), ale również jako praktykę radykalnego przekraczania ograniczeń wyobraźni politycznej i norm społecznych – to wystąpienia w ramach #MeToo można postrzegać jako najbardziej transgresyjne akty przekroczenia, jakie dokonały się w polskim teatrze ostatnich lat. Zdemaskowały one bowiem powszechnie normalizowaną praktykę usprawiedliwiania zwykłej przemocy artystycznym przekroczeniem i podważyły *status quo*, każąc nam rozmawiać o tym, o czym wszyscy wiedzą, lecz nikt nie mówi. To właśnie „coming out" można uznać za postulowaną przez Sajewską transgresję „dokonaną na sobie", ponieważ osoby mówiące głośno o przemocy ryzykują utratę pracy, środowiskowy ostracyzm, wtórną wiktymizację i wiele więcej, pokazując jaka stawka wiąże się z przerwaniem milczenia.

Autor/ka

Zuzanna Berendt

Zuzanna Berendt – doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego, krytyczka teatralna, niezależna kuratorka. Naukowo zajmuje się badaniem obecności dyskursów ekologicznych w polskim teatrze najnowszym i nowym tańcu. W ramach pracy w Pracowni Kuratorskiej tworzy projekty z pogranicza sztuki, nauki i aktywizmu. Stale współpracuje z „Didaskaliami" i „Dialogiem".

Anna Majewska

Anna Majewska – studiuje wiedzę o teatrze i prawo na UJ. Pracuje jako niezależna kuratorka, współtworząc procesy artystyczno-badawcze łączące sztukę, nauki ścisłe, nową humanistykę i aktywizm. Współzałożycielka i członkini Pracowni Kuratorskiej oraz prezeska związanej z nią fundacji. Obecnie interesuje się praktykami spekulatywnymi w sztuce (w szczególności w kontekście nowego tańca). Stale współpracuje z „Dialogiem" i „Didaskaliami".

Przypisy

1. Informacje oraz dokumenty związane projektem Porozumienie można znaleźć na stronie https://www.powszechny.com/aktualnosci/porozumienie.html [dostęp: 17 I 2020].
2. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że refleksja na temat etyki w teatrze zaczęła rozwijać się, zanim w dyskursie medialnym pojawiły się pierwsze oświadczenia artystek związanych z Ośrodkiem Praktyk Teatralnych Gardzienice. Jednym z przejawów szczególnego ożywienia tej refleksji w ostatnich latach (a nie miesiącach) jest wydana w 2019 roku książka *Bezkarnie. Etyka w teatrze* (Rapior, 2019).
3. Mrozek posiłkował się w tym kontekście rozpoznaniami Moniki Kwaśniewskiej dotyczącymi relacji folwarcznych w polskich instytucjach teatralnych, które tak dalece wzmacniają pozycję niektórych uczestników procesu twórczego, że powstaje milczące przyzwolenie na przemoc wobec tych, którzy znajdują się w nieuprzywilejowanej sytuacji (por. Kwaśniewska, 2017).
4. Rozmowa ta jest ważnym źródłem analizy instytucjonalnych i afektywnych uwarunkowań wieloletniego milczenia pracownic Teatru Bagatela, której dokonuje Monika Kwaśniewska w tekście *Dlaczego przestały milczeć? Dlaczego zostały wysłuchane?*(Kwaśniewska, 2020).

Bibliografia

Adamiecka-Sitek, Agata, *Od lat wiedzieliśmy* w: *Gardzienice.*

Coming outy [nowe głosy], „Dwutygodnik" nr 10/2020, https://www.dwutygodnik.com/artykul/9162-gardzienice-coming-outy-nowe-glosy.html,

[dostęp: 17 I 2021].

Adamiecka-Sitek, Agata, *Zmiana – teraz? Wywołując to, co nieuniknione*, „Polish Theatre Journal" nr 1/2 (7/8)/2019.

Ahmed, Sara, *Open Forum Imaginary Prohibitions: Some Preliminary Remarks on the Founding Gestures of the `New Materialism*', „European Journal of Women's Studies" 2008, t. 15(1), s. 23-39.

Babicka, Patrycja, *Jeśli wygramy w sądzie, to nie z dyrektorem, a z sobą*, rozmawia Magda Piekarska, „Teatralny.pl" styczeń 2020, http://teatralny.pl/rozmowy/jesli-wygramy-w-sadzie-to-nie-z-dyrektorem-ale-z-soba,2931.html, dostęp: [17 I 2021].

Berendt, Zuzanna, Majewska, Anna, Ślęzak, Ida, *O kim mówisz, kiedy mówisz o przemocy?*,

„Didaskalia" nr 160/ 2020, https://didaskalia.pl/pl/artykul/o-kim-mowisz-kiedy-mowisz-o-przemocy, [dostęp: 17 I 2021].

Czyżewska, Alina, *„W teatrze nie ma demokracji". Serio?*, „Polish Theatre Journal" 2019, nr 1/2 (7/8).

Czy etyka w sztuce to abstrakcja? Z Jolantą Janiczak i Wiktorem Rubinem rozmawia Krystyna Duniec [w:] *Bezkarnie. Etyka w teatrze*, red. W. Rapior, Poznań 2019, s. 21-40.

Haraway, Donna, *Wiedze usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej/częściowej perspektywy*, przeł. A. Czarnacka, biblioteka online Think Tanku Feministycznego 2009, http://www.ekologiasztuka.pl/articles.php?article_id=118, [dostęp: 17 I 2021].

Keil, Marta, *A na koniec ma być arcydzieło*, „Dialog" lipiec-sierpień 2019, http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/na-koniec-ma-byc-arcydzielo, [dostęp: 17 I 2021].

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

Kosofsky Sedgwick, Eve, *Czytanie paranoiczne, czytanie reparacyjne, albo: masz paranoję i pewnie myślisz, że ten tekst jest o tobie*, przeł. M. Szcześniak, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej" 2014 nr 5, http://widok.hmfactory.com/index.php/one/article/view/184/299#sdfootnote1sym, [dostęp: 17 I 2021].

Kościelniak, Marcin, *Stanowisko. Przeciw-historia*, „Didaskalia" 2020 nr 160, https://didaskalia.pl/pl/artykul/stanowisko-przeciw-historia, [dostęp: 17 I 2021].

Krakowska, Joanna, *Konformy: rewolucja czy rabacja?*, https://www.dwutygodnik.com/artykul/7510-konformy-rewolucja-czy-rabacja.html, [dostęp: 17 I 2021].

Kwaśniewska, Monika, *Świadectwa czy/i spektakle?,* „Dialog" luty 2020, http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/swiadectwa-czyi-spektakle?fbclid=IwAR27G4kRxnCd0xkksl13pWiLOR4Pk1TSkmzBgNtzi8hOdXgcmyIhWw5dX_8, [dostęp: 17 I 2021].

Kwaśniewska, Monika, *Przemoc nie tylko w Gardzienicach. „Teatr nie jest miejscem, w którym się głaszcze po głowie"*, rozmawia Witold Mrozek, „Wyborcza.pl" październik 2020, https://wyborcza.pl/7,75410,26394834,przemoc-nie-tylko-w-gardzienicach-ekspertka-o-kulcie-mistrzow.html, [dostęp: 17 I 2021].

Kwaśniewska, Monika, *Dlaczego przestały milczeć? Dlaczego zostały wysłuchane?*, „Didaskalia" 2020 nr 159, https://didaskalia.pl/pl/artykul/dlaczego-przestaly-milczec-dlaczego-zostaly-wysluchane [dostęp: 22 I 2021].

Kwaśniewska, Monika, *#MeToo w polskim teatrze*, maszynopis autorski, 2019. Artykuł ukazał się jedynie w węgierskim tłumaczeniu.

Majewska, Anna, *Co wiedzą wszyscy*, „Dialog" luty 2020, http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/co-wiedza-wszyscy, [dostęp: 17 I 2020].

Mrozek, Witold, *Mobbing i molestowanie w legendarnym teatrze. Wszyscy słyszeli, nikt o tym nie mówił*, „Wyborcza.pl" październik 2020, https://wyborcza.pl/7,75410,26371962,mobbing-i-molestowanie-w-gardzienicach.html,

[dostęp: 17 I 2021].

Mrozek, Witold, *System się chwieje*, „Dwutygodnik” 2019 nr 11, https://www.dwutygodnik.com/artykul/8554-system-sie-chwieje.html, [dostęp: 17 I 2021].

Niedurny, Katarzyna, *Jeszcze rok temu nie było z tym problemu*, „Dialog” listopad 2019, http://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/jeszcze-rok-temu-nie-bylo-z-tym-problemu, dostęp: [17 I 2021].

Niziołek, Grzegorz, *(Kontr)rewolucja seksualna*, „Dwutygodnik” 2017 nr 12, https://www.dwutygodnik.com/artykul/7536-kontrrewolucja-seksualna.html, [dostęp: 17 I 2021].

Podleśna, Elżbieta, *Przemoc dzieje się w ciszy*, „Dwutygodnik” 2020 nr 20, https://www.dwutygodnik.com/artykul/9173-przemoc-dzieje-sie-w-ciszy.html, [dostęp: 17 I 2021].

Sadovska, Mariana, *Coming out*, „Dwutygodnik” 2020 nr 10, https://www.dwutygodnik.com/artykul/9125-coming-out.html, [dostęp: 17 I 2021].

Sajewska, Dorota, *Przemoc, obsceniczność, powtórzenie*, „Didaskalia” 2020 nr 160, https://didaskalia.pl/pl/artykul/przemoc-obscenicznosc-powtorzenie, [dostęp: 17 I 2021].

Salter, Michael, *Online Justice in the Circuit of Capital: #MeToo, Marketization and the Deformation of Sexual Ethics*, [w:] *#MeToo and the Politics of Social Justice*, red. B. Fileborn, R. Loney-Howes, Palgrave Macmillan, Cham 2019, s. 317-334.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/przeslepione-potencjalnosci-metoo-i-mozliwosc-zmiany*