didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatrologia-zaangazowana

/ performing #metoo

Teatrologia zaangażowana

Monika Kwaśniewska

Performing #MeToo. How Not to Look Away, red. Judith Rudakoff, Intelect, Bristol, Chicago 2021

Zjadanie kul – badania artystyczne Nondumiso Lwazi Msimangi

Na wystawie gromadzi się tłum[1]. Wchodzący przyglądają się osobliwej instalacji złożonej z kobiecych majtek rozwieszonych nad metalowym, centralnie ustawionym łóżkiem bez materaca oraz pod sufitem. Przed łóżkiem siedzi młoda kobieta ubrana w czerwoną, długą sukienkę. To wokół niej gromadzą się widzowie i widzki. Po chwili przed performerką zostaje postawiona biała miednica z wodą, w której przy wejściu niektóre osoby opłukiwały ręce. Performerka długo myje dłonie zielonym mydłem w kostce, a następnie pierze drugą czerwoną sukienkę. Początkowo uśmiecha się do obserwujących, z czasem jednak jej performans staje się coraz bardziej

bolesny – dla niej samej oraz dla widzek i widzów (w moim przypadku – nawet podczas oglądania online). Obfituje bowiem w szereg nieprzyjemnych dla ciała i silnie oddziałujących afektywnie zachowań. Performerka rozbiera się i zakłada na nagie ciało upraną przed chwilą, kompletnie mokrą sukienkę (dodam, że osoby obserwujące mają na sobie bluzy lub kurtki, sugerujące, że temperatura nie jest zbyt wysoka). Następnie, stojąc w miednicy, zaczyna trzeć sukienkę w okolicach krocza, pocierając, czy raczej uderzając ją rytmicznie, kompulsywnie, agresywnie mydłem – jakby chciała uprać samą siebie. Co chwilę przerywa, odpoczywa, łapie oddech, po czym powraca do działania. Już się nie uśmiecha. Patrzy na publiczność nieufnie, z pełną lęku wrogością. Potem siada i długo pije z miednicy wodę z mydlinami – jakby myła się od środka. Gdy skończy, wkłada do miski drugą, suchą sukienkę i wsuwając sobie wielokrotnie palce do gardła, prowokuje spazmatyczne wymioty. Pozbywszy się z organizmu połkniętej przed chwilą wody, znów się rozbiera i zakłada ubranie, na które zwymiotowała. W kolejnych działaniach zakłada część tworzących scenografię majtek i przyjmuje rolę gniewnej kapłanki odprawiającej dziwne rytuały przed instalacją z łóżka i bielizny. W finale, ubrana jedynie w majtki, wchodzi pod łóżko, jej ciałem wstrząsają rytmiczne konwulsje, uderza w metalową konstrukcję, wydając nieprzyjemne, zgrzytająco-warczące dźwięki. Niemal cały czas kręci głową na znak odmowy. Po czym zasypia.

Performerka to Nondumiso Lwazi Msimanga. Galeria znajduje się w RPA, gdzie Msimanga mieszka i pracuje jako artystka, aktywistka i akademiczka. Majtki tworzące scenografię to podarunki od kobiet, które doświadczyły gwałtu, oraz osób je wspierających, ofiarowane artystce oraz jej współpracownicy i partnerce Jenny Nijenhuis. Zbiórkę zorganizowały w 2016 roku w ramach akcji *SA's Dirty Laundry* dotyczącej codziennej i powszechnej przemocy seksualnej wobec kobiet w RPA. Jak dowiadujemy się z tekstu

„Bite the Bullet": The Practice of Protest as a Coping Mechanism, w którym opisuje i kontekstualizuje swoją praktykę, Nondumiso Lwazi Msimanga uważa tę przemoc za regularną, wielopokoleniową wojnę z kobietami (s. 35-37). I nie jest to w jej rozumieniu metafora, ale realna walka, która powoduje konkretne cierpienie w ciałach i psychikach kobiet. Te rozpoznania popierają liczby. Wiszących w sali majtek jest dokładnie trzy tysiące sześćset – tyle, na ile szacuje się codzienną liczbę gwałtów w RPA[2]. Dlatego artystka, wracając do praktyk religijnych Nguni (grupa etniczna, z której się wywodzi), dziwi się, że nie wypracowano rytuału dotyczącego gwałtu – skoro jest on doświadczeniem tak powszechnym i tak kulturowo trwałym. Mottem i refrenem swojego tekstu czyni fragment wiersza: „to my daughter I will say, / when the men come, set yourself on fire" (Warsan Shire, *In Love and In War*, cyt. za: Msimanga, s. 30). Jest on dla niej znakiem reżimu strachu, w którym na co dzień żyją kobiety w jej kraju. Zgodnie z tą frazą, lepiej zadać sobie śmierć niż pozwolić się zabić – realnie lub psychicznie – gwałcicielom. Twórczość Msimangi stopniowo stawała się znakiem sprzeciwu wobec takiej postawy. Wybiera życie, a opisany powyżej performans *uNokuthula* traktuje jako rytuał opiekuńczo-transformacyjny, pozwalający przejść z pozycji ofiary na pozycję przetrwanki, odzyskać sprawczość nad swoim ciałem i historią (s. 43). Nie zawsze jednak tak było. *uNokuthula* to jeden z trzech performansów, które opisuje (jedyny dostępny w internecie – dlatego od niego zaczęłam). Pozostałe to tytułowy *Bite the Bullet* oraz *On the Line*. Choć – jak pisałam – *uNokuthula* jest bardzo wymagający, wydaje się jednak najmniej brutalny dla samej performerki. Po pokazie *Bite the Bullet*, jedna z widzek – Stacey Rozen – napisała: „nie musisz […] bić się bardziej, niż ta wojna już cię pobiła. Nie musisz tego robić dla rzesz kobiet, które się z tobą solidaryzują. Proszę, bądź łagodniejsza dla siebie, Ndu" (s. 38). Podobnie jak wojna z kobietami, tak tytuł – *Bite the Bullet* – nie jest metaforą. Nondumiso

Lwazi Msimanga połyka w nim kilka naboi (s. 33).

Z metaforą generalnie jej nie po drodze, więc kiedy pisze, że wszystkie swoje działania traktuje jako realną pracę przeciwstawioną równie realnej pracy gwałtu na i w ciałach kobiet, począwszy od jej własnego – to też jest konkretna deklaracja. Nie tylko dlatego, że robi performanse, czyli pracuje na swoim ciele, ale też dlatego, że odnosi się w nich do własnego doświadczenia gwałtów – począwszy od tego, którego doznała w dniu piętnastych urodzin ze strony swojego chłopaka (s. 31-32). Jej celem jest takie działanie, które nie pozwoli publiczności odwracać wzroku od cielesnego świadectwa traumatycznych doświadczeń, ale też nie będzie powtarzać przemocy (s. 33). W swojej praktyce łączy doświadczenie własnego ciała, rozważania teoretyczne, codzienne praktyki życiowe i rytualne oraz polityczny aktywizm. Nie traktuje ich rozdzielnie, ale jako wynikające z siebie nawzajem kolejne warstwy tego samego działania. Jest więc znakomitym przykładem osoby praktykującej badania artystyczne (por. Brelińska-Garsztka; Małkowicz-Daszkowska; Reznik, 2021).

Zaczęłam recenzję książki *Performing #MeToo. How Not to Look Away* – zbiorowego tomu poświęconego wpływowi ruchu #MeToo na sztuki performatywne w różnych częściach świata – od tak dokładnego omówienia tego artykułu, dlatego że jest w dużej mierze symptomatyczny dla całej książki. Podobnie jak wiele innych, tekst *„Bite the Bullet": The Practice of Protest as a Coping Mechanism* napisała osoba zaangażowana od lat w walkę z kulturą gwałtu. Globalne zaistnienie ruchu #MeToo stanowiło w jej przypadku istotny, ale nie decydujący impuls do kontynuacji pracy. W książce wiele wskazuje na to, że #MeToo uznać można za efekt synergii od dawna prowadzonych na tym polu działań. Ponadto refleksja zawarta w artykule Msimangi sytuuje się na przecięciu ciała i systemu kulturowo-

politycznego. Ten horyzont cielesno-instytucjonalny obecny jest w całym tomie, ale w innych artykułach jest mocniej zdywersyfikowany – nie tyle intencjonalnie, ile tematycznie. Tekst *„Bite the Bullet"…* daje też wgląd w sytuację polityczną i praktykę artystyczną, której z polskiej perspektywy miałam tylko mglistą świadomość. Wychodzi bowiem nie tylko poza moją perspektywę narodową, ale również poza zachodnie centrum dyskursu o #MeToo. Podobny ruch dokonuje się w całej książce. Choć rozwijając tę myśl w finale tekstu, będę musiała ją nieco skomplikować, wskazując na cechy, które czynią artykuł Msimangi dla tomu (i dla mnie) jednak wyjątkowym.

#MeToo, czyli praktyka zaangażowana

Wiele tekstów zawartych w tomie zostało napisanych przez osoby, które są osobiście i zawodowo zaangażowane w ruch #MeToo. Na pierwszej stronie wstępu redaktorka Judith Rudakoff pisze „15 października 2017 roku, podobnie jak tysiące innych kobiet, napisałam «Me Too» na moim statusie na Facebooku. […] Doświadczyłam molestowania seksualnego i dyskryminacji ze względu na płeć i to jest pozycja, z której deklaruję swoją przynależność do ruchu" (s. 1)[3]. Postrzega swoją pracę dramaturgiczną, którą nazywa autoetnografią, w wymiarze terapeutycznym: „Podczas pracy nad dramaturgią skupiam się na zasadzie, że opowiadanie własnej historii jest czymś więcej niż tylko narzędziem pisarskim: w okolicznościach, w których zagrożone jest osobiste bezpieczeństwo, publiczne ujawnienie własnej historii za pomocą fikcyjnego głosu może być ważnym elementem procesu przetrwania, który nie naraża nadmiernie osoby poszkodowanej" (s. 2). Opisane przez nią strategie pracy (np. powrót badawczy do swojego domu rodzinnego – *Roots/ Routes Journeys to Home*, realizowany w latach 2006-2009 z czworgiem osób uczestniczących) z jednej strony przypominają niektóre ćwiczenia Metody Lee Strasberga (Strasberg proponował

wyobrażony powrót do rodzinnego domu – Cohen, 2020, s. 100-107), ponieważ polegają na pracy z pamięcią emocjonalną, afektywną i cielesną. Przez to budzą mój niepokój – Metodę uważam bowiem za wielce ryzykowną dla równowagi psychicznej. Z drugiej jednak strony w praktyce Rudakoff mają one służyć przekuciu własnego doświadczenia na pracę artystyczną, która umożliwi jej wypowiedzenie i – być może – przepracowanie, a nie wypełnieniu emocjami postaci z dramatu czy scenariusza. I pod tym względem się od Metody różnią. Choć praktyka Rudakoff nie była skoncentrowana na doświadczeniach przemocy seksualnej, jeszcze przed #MeToo bardzo często wątek ten pojawiał się i determinował twórcze działania wielu uczestniczących w nich kobiet. Zredagowanie tomu o działaniach w obrębie teatru wynikających z ruchu #MeToo albo go antycypujących było dla Rudakoff oczywistą konsekwencją powyższych praktyk i doświadczeń (s. 9).

Yvette Heyliger, autorka tekstu *#MeToo: Theatre Women Share Their Stories*, jest dramatopisarką, producentką teatralną i pedagożką. Gdy zaczynała swoją karierę, jako czarna młoda aktorka usłyszała od chcącego wziąć ją pod swoje skrzydła dwukrotnie starszego od niej kolegi, że w tej branży wszystko zależy od znajomości, a seks jest „składką", którą trzeba zapłacić, by osiągnąć sukces. Jak dowiadujemy się z tekstu, traktował tę radę bardzo poważnie i w końcu napadł na odmawiającą przyjęcia takich reguł Heyliger. Na fali ruchu #MeToo twórczyni zaczęła się zastanawiać, jak to doświadczenie wpłynęło na jej drogę zawodową. Chcąc pomóc innym opowiedzieć podobne historie, postanowiła zorganizować (we współpracy z Dominique Sharpton-Bright z National Action Network) wydarzenie artystyczne w ramach Miesiąca Historii Kobiet (Women's History Month) w Nowym Jorku, skoncentrowane na świadectwach kobiet z branży teatralnej. W odpowiedzi na swoje „wezwanie do działania" (call-to-action) otrzymała

wiele zgłoszeń również ze środowiska tańca, sztuk wizualnych i muzyki (s. 174). Powstała praca złożona z wielu różnorodnych historii oraz prezentacji dotyczącej strategii radzenia sobie z przemocą w przemyśle artystycznym.

Z kolei temat przeciwdziałania przemocy w teatrze pojawia się w tekście Susan Fenty Studham, która opisuje proces wdrażania i ewaluacji zbioru zasad bezpiecznej współpracy – *Chicago Theatre Standards*[4]. Czyni to z pozycji reżyserki, która – jak deklaruje – od lat stara się tworzyć bezpieczniejsze miejsca pracy, a od 2017 współpracuje z grupą Not In Our House, która zainicjowała działania na rzecz zmiany w teatrach w Chicago już w 2015 roku.

Nie tylko w tekstach, które są świadectwem własnej praktyki, można dostrzec osobiste zaangażowanie autorek. Tytułowe hasło: „How Not to Look Away" przywołane zostaje w książce wielokrotnie. Pisanie o różnych manifestacjach #MeToo w sztuce i w instytucjach jest właśnie – jak rozumiem – praktyką nieodwracania wzroku, czy wręcz podjęciem rzuconego w sztuce wyzwania. Sonia Norris w artykule *„Les Zoubliettes": Raging Through Laughter – a Feminist Disturbance*opisuje spektakl *Les Zoubliettes* Québécois company Coop les ViVaces, w którym wątki #MeToo wplecione są w dość szeroki przegląd sytuacji kobiet w świecie (a szczególnie w Kanadzie) i – jak całe przedstawienie – zostają zaprezentowane w konwencji komediowej (*bouffons*). Śmiech z groteskowo przedstawionych wyobrażeń na temat kobiet łączy się tu z gorzką i bolesną refleksją dotyczącą dyskryminacji i przemocy, która jest możliwa do opowiedzenia i zniesienia właściwie tylko w formie błazenady. Śmiech staje się więc sposobem na skanalizowanie gniewu (s. 193). Spektakl powstał w wyniku przeniesienia do teatru performansu ulicznego. Jak mówi jedna z twórczyń – na scenie pojawiają się osoby, które zazwyczaj nie przyciągają pochlebnych spojrzeń: stare, czarne,

niskiego wzrostu, androgyniczne, z zespołem Downa, Arabki, feministki, przedstawicielki rdzennych narodów. Prezentują groteskowo stereotypowe typy kobiece: matki, święte, dziwki i krnąbrne dzieci jako winne szeregu wykroczeń (np. matka jest zbyt pożądliwa, skoro cały czas jest w ciąży, s. 199). Przeniesienie wydarzenia do zamkniętej sali teatralnej było wynikiem kalkulacji: ludzie płacą za bilety, my ich zamykamy w teatrze, więc muszą nas wysłuchać (s. 195). W finale artystki przenoszą odpowiedzialność na publiczność; zadają pytanie, co zrobi widownia z przekazaną im wiedzą na temat sytuacji kobiet. Do kobiecej publiczności kierują jeszcze jeden komunikat: zrobiłyśmy duży krok – teraz twoja kolej. Jak rozumiem – opis i analiza spektaklu *Les Zoubliettes* jest odpowiedzią na to wezwanie. Bo przecież wybór pola badawczego nie jest nigdy decyzją neutralną…

Wiedza ucieleśniona

Refleksja dotycząca ciała świadczącego o traumie zawarta jest w przywołanych powyżej narracjach osobistych, opartych na świadectwach – własnych i innych. I tak Rudakoff bada pojęcie domu w odniesieniu do ciała fizycznego – szczególnie tego, które doświadczyło traumy, i w nim szuka źródła twórczości artystycznej (s. 2). Heyliger z kolei opisuje reakcję aktorki, która w czasie złożonego ze świadectw pokazu, mówiąc swój monolog zemdlała, rozbijając głowę o podłogę sceny (s. 185). Tak jej ciało zareagowało na przywołanie traumy związanej z przemocą seksualną, której sama doświadczyła. Reżyserka wyciąga z tego zdarzenia szereg różnorodnych wniosków: po pierwsze – nie da się zatrzymać traumy noszonej w ciele (s. 186), po drugie – pracując z takim tematem, należy zadbać o profesjonalną pomoc w czasie prób i trwania spektaklu (s. 184-185). Dodałabym do tego zestawu pytanie o strategie dbania o publiczność, wśród której też mogą być osoby z doświadczeniem przemocy i ich reakcja na

spektakl może być równie mocna. Pokazom *Opowieści niemoralnych* w reżyserii Jakuba Skrzywanka w Teatrze Powszechnym w Warszawie, spektaklu dotyczącego przemocy seksualnej, towarzyszyła informacja, że osoby, w których spektakl wywoła trudne emocje (np. ze względu na osobiste doświadczenie przemocy) mogą od razu zadzwonić na telefon pomocowy i dostać wsparcie z Fundacji Feminoteka (która zainicjowała to działanie)[5]. Nie wiem, czy ktoś z tej pomocy skorzystał, ale uważam, że jest to ważna i dobra praktyka. Nieświadomie odpowiada na wnioski Heyliger: skoro ciało nie powstrzyma traumy, należy zadbać o nie na poziomie instytucjonalnym.

Na przeciwnym biegunie usytuowane zostaje w książce ciało doznające nie traumy, ale rozkoszy seksualnej (zwłaszcza że narracja o nim jest – w przeciwieństwie do powyższych – fikcyjna). O tym, że upubliczniona narracja intymna dotycząca kobiecej seksualności jest jednym z narzędzi walki z kulturą gwałtu, świadczy spektakl *The Red Book* na podstawie tekstu Han Jung Seok, który stał się manifestem ruchu #MeToo w Korei Południowej (pisze o nim Yuh J. Hwang w tekście *„I'm the person to speak about myself": Self- Declaration, Reversal of Power, and Solidarity in „The Red Book"*). Bohaterka analizowanego w artykule dramatu i spektaklu opublikowała książkę z zapisem doświadczeń własnego ciała oraz doświadczeń jej przyjaciółek. Brutalnie odrzucając propozycję seksualną krytyka literackiego, który obiecuje dobrze zaopiniować książkę w zamian za seks, naraża się na oskarżenia sądowe o to, że publikacja jest niemoralna. Ostatecznie sąd ją uniewinnia pod wpływem licznych świadectw poparcia i podziękowań dla autorki, które spłynęły w czasie rozprawy. W sztuce solidarność wynikająca z publicznego ujawnienia seksualnej energii kobiecego ciała rozsadza system prawny. Ale czy bywa tak też w rzeczywistości?

Sprawczość instytucji

Szeroka refleksja instytucjonalna obejmuje w książce nie tylko teatry, ale też hierarchię społeczną oraz prawo. O tym, jak czynić teatry bezpieczniejszymi i odważniejszymi, pisze wspomniana już Susan Fenty Studham w artykule *Supporting Brave Spaces for Theatre- Makers Post- #MeToo: A Chicago-Based Study on Rehearsing and Performing Intimacy in Theatre*. Proces zmian w teatrach w Chicago rozpoczął się jeszcze przed #MeToo – w 2015 roku, jako odpowiedź na falę call outów. Wypracowano wówczas dokument zawierający podpowiedzi dotyczące: komunikacji na pierwszej próbie i sposobów rozwiązywania problemów, roli reżyserów i aktorów, przesłuchań, umów, dublur, zdrowia i bezpieczeństwa oraz choreografii intymności i reakcji na nadużywania władzy[6]. Ponadto dokument obejmuje kwestie różnorodności, dostępności, molestowania seksualnego i sprawy publiczności (s. 71). Co ciekawe, często pojawiające się w debacie publicznej i naukowej pojęcie bezpiecznej przestrzeni zastąpiono tam koncepcją przestrzeni odważnych. Ta zmiana wynika z założenia, że można pracować w teatrze nad tematami trudnymi, powodującymi dyskomfort, ryzykownymi, transgresyjnymi, ale jednocześnie dbać o dobrostan wszystkich uczestniczek i uczestników[7]. Jedną z zasad mogących to zapewnić jest na przykład ta, by w niektórych przypadkach nie próbować trudnych scen więcej niż raz (s. 73), a zawsze trzeba precyzyjnie określać czas pracy nad scenami nagości, intymności i przemocy (s. 80), traktować je jako choreografię. W próbach powinni zaś uczestniczyć koordynatorki i koordynatorzy intymności (nazywani też facylitatorami), którzy nie mają przejmować reżyserii, ale dbać o bezpieczeństwo wszystkich osób uczestniczących w próbach i spektaklu, nie tylko aktorek i aktorów (s. 76-81). Zasady zapisane w *Chicago Theatre Standards* zostały przyjęte przez część teatrów w tym mieście. Dobre

praktyki instytucjonalne zakładają również dzielenie się nimi w skali międzynarodowej. Jednym z krajów, w którym przeprowadzono warsztaty dotyczące zasad kreowania „odważniejszej przestrzeni" według dokumentów wypracowanych w Chicago, jest Korea Południowa. Prowadzone przez Laurę T. Fischer zajęcia poprzedziły powstanie analogicznego dokumentu – *Korean Theater Standard* (s. 223).

Nie przez przypadek to właśnie w twórcy i twórczynie w Korei Południowej byli zainteresowani wdrożeniem podobnych procedur. Tamtejsze, zorganizowane w bardzo patriarchalny sposób środowisko teatralne tak mocno zareagowało na ruch #MeToo, że można wyznaczać w nim erę przed i po #MeToo (s. 213). W wyniku call outów odsunięto od pracy dwóch reżyserów uznawanych za mistrzów. Nowe pokolenie zaś w miejsce hierarchii proponuje wolność i kolektywizm. W debacie powstałej na fali #MeToo podjęto zarówno kwestię „szklanych sufitów" ograniczających kariery kobiet w teatrze, jak i reprezentacji postaci kobiecych. W tej drugiej dyskusji ważny głos zabrała publiczność, kilkakrotnie protestująca przeciwko scenom reprodukującym przemoc wobec kobiet. Protesty okazały się skuteczne – sceny zmodyfikowano. Istotne jest też to, że refleksja o reprezentacji nie koncentrowała się tylko na kobietach, ale obejmowała też osoby LGBTQ oraz osoby z niepełnosprawnościami (s. 213). Tak szeroką zmianę w teatrze – na poziomie organizacji i reprezentacji – postrzegano natomiast jako narzędzie zmiany społecznej (s. 214).

Cel głębokich zmian społecznych stawia sobie również ruch #MeToo w Indiach. Jak się wydaje – z mniejszym powodzeniem. Wskazuje na to Swati Arora w artykule *Dissident Solidarities: Power, Pedagogy, Care*. Autorka traktuje działania w obrębie ruchu jako szeroko zakrojony performans społeczny, ujawniający istniejące w nim podziały. Zauważa, że indyjski

feminizm służy kobietom z wyższych kast, a jest ślepy na sytuację kobiet z kast niższych. Podobnie dzieje się w przypadku ruchu #MeToo, mimo że kobiety z niższych kast są zdecydowanie bardziej narażone na molestowanie seksualne w pracy, która zazwyczaj jest nielegalna, więc nie daje możliwości złożenia skargi (s. 142). Ten podział boleśnie odzwierciedliły reakcje na akcję #LoSHA – List of Sexual Harassers in Academia. W 2017 roku dwudziestoczteroletnia amerykańska studentka indyjskiego pochodzenia, Raya Sarkar, zaprosiła do anonimowego podawania nazwisk hinduskich mężczyzn ze środowiska akademickiego, którzy dopuścili się molestowania seksualnego. Listę nazwisk ponad sześćdziesięciu naukowców zatrudnionych na renomowanych uczelniach w Indiach opublikowała na Facebooku. W reakcji „progresywny blog prowadzony przez lewicowych indyjskich naukowców wydał oświadczenie podpisane przez trzynaście znanych indyjskich feministek, które od dziesięcioleci są aktywnymi rzeczniczkami spraw kobiet […]. W oświadczeniu wyrażono «konsternację» i skrytykowano «młodsze» feministki za uciekanie się do anonimowości oraz lekceważenie i omijanie z trudem wypracowanego prawnego i instytucjonalnego «procesu» zmiany, o który walczyły w latach 70. i 80. i zażądały natychmiastowego usunięcia listy, wątpiąc w jej wiarygodność i rzetelność” (s. 146). Podział ten nie miał tylko charakteru światopoglądowego i pokoleniowego, ale też klasowy. Starsze feministki pochodzą z wyższych kast i mieszkają w Delhi, zajmują wysokie stanowiska i są osobami medialnymi, młodsze zaś pochodzą z niższych kast i z różnych stron Indii, w większości nie mają też stałej pracy (s. 147). W konsekwencji akcja została wyciszona, a żaden w wymienionych mężczyzn nie spotkał się z konsekwencjami (chociażby na poziomie sprawdzenia zarzutów). Jak pisze Arora, #LoSHA pozostawiło po sobie bolesną ranę. Już rok później jednak ruch #MeToo wrócił ze zdwojoną siłą – zaaranżowany przez niezależną dziennikarkę Rituparnę Chatterjee. Z jej

inicjatywy powstał blog na Twitterze, gdzie kobiety z branży rozrywkowej opisywały ze szczegółami doznawaną w pracy przemoc (s. 148). W wyniku medialnej burzy (choć bez konsekwencji prawnych) zarówno w filmie, jak i w teatrze zaczęły powstawać takie grupy jak Woman for Theatre, które wypracowują procedury mające minimalizować ryzyko przemocy seksualnej i dyskryminacji ze względu na płeć. Mimo wielu pozytywnych zmian, Arora podtrzymuje i udowadnia na wielu innych przykładach tezę o tym, że ruch #MeToo w Indiach nadal jest uwikłany w reprodukowanie zastałych hierarchii społecznych. Widzialność zyskują tylko te osoby i grupy, które posiadały ją już wcześniej. Głos pozostałych jest wyciszany. Pisze więc: „Estetyka naprawy nie może być podtrzymywana bez demontażu potężnej hegemonii feministek z wyższych kast na uczelniach, w dziennikarstwie, przemyśle rozrywkowym, instytucjach religijnych i służbie zdrowia – hegemonii opartej na kulturze tyranii milczenia” (s. 155). To rozpoznanie w obrębie ruchu feministycznego uważa za dobry punkt wyjścia do introspekcji i zmiany.

Arora zauważa, że w Indiach kobiety zostały zawiedzione nie tylko przez trzymające władzę feministki starszego pokolenia, ale też system prawny (s. 150). Podobna sytuacja jest w Australii, gdzie surowe wyroki za zniesławienie (na milionowe kwoty odszkodowań) w stosunku do dziennikarek i dziennikarzy ujawniających przestępstwa na tle seksualnym w branży rozrywkowej doprowadziły do tego, że media zaczęły ignorować nawet bardzo poważne i wiarygodne zarzuty. Dodajmy, że obowiązujące prawo przenosi na media obowiązek dowiedzenia w sądzie prawdziwości, a nie wiarygodności zarzutów, co często prowadzi do tego, że w procesy o zniesławienie uwikłane są też osoby, które, jak twierdzą, doświadczyły molestowania seksualnego ze strony powoda (s. 95-96). W ten sposób australijski ruch #MeToo został zablokowany, mimo że z badań Media

Entertainment and Arts Alliance (MEAA) wynika, że czterdzieści procent osób pracujących w branży performatywnej i rozrywkowej doświadczyło molestowania seksualnego (s. 86). Prawo wzmocniło strach przed ujawnieniem przez osoby pokrzywdzone doświadczonej przez nie przemocy, wzmacniając jednocześnie pozycję osób podejrzanych o jej stosowanie. Inna rzecz, że media też przyczyniły się do pogorszenia sytuacji, publikując niejednokrotnie materiały bez pozwolenia osób, które doświadczyły przemocy, prowadząc w ten sposób do ich wtórnej wiktymizacji (s. 97).

Przykładem skutecznego działania prawa może być natomiast (znów!) Korea Południowa, gdzie oskarżenia doprowadziły do wyroku. Ważny reżyser i dramatopisarz został w 2018 roku skazany na sześć lat więzienia za przestępstwa na tle seksualnym na podstawie zeznań siedemnastu osób. Zgodnie z wyrokiem miał przejść osiemdziesiąt godzin terapii i nie mógł podejmować pracy w jakiejkolwiek instytucji, w której przebywają dzieci i nastolatki przez następne dziesięć lat. To był pierwszy taki wyrok w Korei Południowej (s. 211).

Antycypacje i trudne dziedzictwa

Swoje praktyki dramaturgii autoetnograficznej, które okazały się tak skutecznym narzędziem mówienia o doświadczeniu przemocy seksualnej w ramach dzieła artystycznego, Rudakoff rozpoczęła wiele lat przed 2017 rokiem. Do pierwszej zmiany prawa pod wpływem protestów ulicznych w Indiach doszło w 2013 roku, po zgwałceniu studentki medycyny w autobusie (s. 143). Proces zmian w teatrach w Chicago rozpoczął się w 2015 roku. W tym samym roku miał premierę spektakl opowiadający o seksizmie i przemocy seksualnej w środowisku teatralnym – *We Get It* zespołu Elbow Room w Melbourne – który stanowi oś artykułu o sytuacji w Australii. Projekt

SA's Dirty Laundry Nondumiso Lwazi Msimangi i Jenny Nijenhuis, w ramach którego zaczęły zbierać majtki od przetrwanek, rozpoczął się w 2016 roku. Kiedy Han Jung Seok zaczął pisać *The Red Book*, nie mógł przewidzieć ruchu #MeToo, choć dramat stał się jego manifestacją w Korei Południowej (prapremiera spektaklu na podstawie tego tekstu odbyła się w 2017 roku). Przykłady na to, że ruch #MeToo w teatrze jest kumulacją i konsekwencją wielu zdywersyfikowanych, osadzonych w różnych kontekstach kulturowych działań, można by z pewnością mnożyć. Nie mam jednak wątpliwości, że to właśnie po 2017 roku te rozmaite inicjatywy poprzedzające ogólnoświatową inicjatywę transformacyjną są widzialne i funkcjonują obok siebie – chociażby w omawianej książce.

Choć na tym polu pojawia się pytanie. Rozumiem, że autorkom chodziło o to, by pokazać, że ruch #MeToo skumulował – również w teatrze – sprzeciw wobec kultury gwałtu już wcześniej obecny. Ale dlaczego w tak wielu tekstach poświęciły możliwość opisania prac, które powstały po #MeToo, na rzecz ukłonu w stronę jego prekursorek? Książka wyszła w 2021 roku. Czy proces produkcyjny był tak czasochłonny, że teksty musiały powstać na długo przed tą datą? Nie wątpię. Myślę jednak, że to w gruncie rzeczy sygnał wskazujący na żywotność ruchu. Jednak jestem przekonana, że dziś taką książkę trzeba byłoby już formatować inaczej. Należałoby mocniej postawić pytanie o rezultaty zmian (pojawia się ono głównie w tekście dotyczącym *Chicago Theatre Standards*)[8]. Warto byłoby też uwzględnić kraje w *Performing #MeToo* nieobecne – jak chociażby omawiane w bieżącym numerze „Didaskaliów. Gazety Teatralnej" Grecję, Niemcy i Belgię. Ale też na przykład Chile, gdzie kolektyw Las Thesis stworzył performans *Un violador en tu camino*, czyli *Gwałciciel na twojej drodze*, który adaptowany na wiele języków stał się ogólnoświatowym wiralem[9], czy Czechy, gdzie zmiany zostały zainicjowane performansem studentek i studentów DAMU –

szkoły teatralnej w Pradze[10].

Jeśli chodzi jednak o działania poprzedzające #MeToo, są w tym tomie dwa przypadki wyjątkowe. Jeden dlatego, że sięga w dużo dalszą niż pozostałe przeszłość, drugi, bo stawia pytanie o to, co zrobić z trudnym, problematycznym dziedzictwem w perspektywie zmian.

W poruszającym tekście *Toward the Origin of Performing #MeToo: Franca Rame's „The Rape" as an Example of Personal and Political Theatre/Therapy* Laura Peja i Fausto Colombo opisują okoliczności powstania oraz medialne życie pracy z lat osiemdziesiątych włoskiej artystki Franki Rame. Spektakl ten opisywał i komentował ze szczegółami wydarzenia z 9 marca 1973 roku, kiedy Rame została porwana, torturowana i zgwałcona, a potem porzucona na ulicy. Choć zgłosiła przestępstwo, nie wspomniała policji o gwałcie (s. 108). Nigdy też nie opowiedziała o nim ze szczegółami do momentu, gdy zdecydowała się zrealizować monodram *The Rape*. Powtórzyła tę historię wiele razy podczas występów. Według jej syna dzięki temu kawałek po kawałku pozbywała się bólu, dzieląc się nim z publicznością (s. 106). Jak mówiła Rame, napisanie tekstu, a potem podjęcie decyzji, by opublikować go i wypowiedzieć na scenie, trwało latami. Pomogło jej to jednak wyjść z pozycji biernej ofiary i odzyskać poczucie sprawczości (s. 107). I choć zrobiła to dla siebie (zachowując jednak ramę zapośredniczenia), jej decyzje miały też wymiar polityczny. Spektakl był pokazywany jako wyraz solidarności z bośniackimi kobietami masowo gwałconymi w czasie wojny (s. 109). Kluczowa okazała się jednak jego emisja w telewizji Fantastico 8 w 1987 roku, dzięki której stał się on we Włoszech punktem zwrotnym w publicznej debacie dotyczącej prawnych konsekwencji gwałtu oraz wprowadzenia w 1996 roku nowego prawa uznającego gwałt za przestępstwo przeciwko jednostce. Spektakl opisujący z drastycznymi szczegółami gwałt wpłynął też

na kulturowe imaginarium, które do tej pory oscylowało wokół obrazów romantycznego podboju pasywnej kobiety przez aktywnego mężczyznę (s. 110). Nadal może zresztą wpływać na społeczne wyobrażenia, bo wciąż funkcjonuje online, zyskując rzesze widzek i widzów żywo komentujących zawarte w nim świadectwo. Zdaniem autorek tekstu spektakl otwiera przestrzeń empatii i ma moc zmiany jednostek i społeczeństwa (s. 118).

Umieszczenie tekstu o tym performansie w tomie o współczesnych reakcjach na ruch #MeToo zakorzenia działania współczesnych artystek w twórczości ich poprzedniczek. Jest to dziedzictwo zarówno bolesne, bo jest świadectwem wielopokoleniowego cierpienia kobiet, jak i budujące – wskazuje bowiem na ciągłość synergicznego procesu wytwarzania procesów przepracowania i protestowania przeciw przemocy wobec kobiet w ramach artystycznych i aktywistycznych. Procesu, który – choć nigdy chyba nie zostanie w pełni ukończony – to jednak przynosi wymierne rezultaty widoczne chociażby w narastaniu, kumulowaniu i rozprzestrzenianiu się wiedzy ucieleśnionej i praktyk prawnych oraz instytucjonalnych. Być może są w tym dziedzictwie również jakieś elementy kobiecego i świeckiego rytuału codziennej pracy uzdrawiania osobistej i kulturowej traumy, którego domaga się Nondumiso Lwazi Msimanga.

Na przeciwnym biegunie znajduje się historia spektaklu w Royal Court – jednej z pierwszych instytucji teatralnych, która zareagowała na ruch #MeToo, dając przykład innym[11]. Autorki tekstu o działaniach tam podjętych – Catriona Fallow i Sarah Jane Mullan – relacjonują kontrowersje wokół spektaklu współreżyserowanego przez byłego dyrektora tej instytucji (w latach 1974-1993) Maxa Stafforda-Clarka. Stafford-Clark był jednym z oskarżonych o przemoc seksualną wobec artystów. W 1982 roku reżyser – słynący z promowania twórczości kobiet – „odkrył” i wystawił tekst młodej

dramaturżki Andrei Dunbar *Rita, Sue and Bob Too*. Relacje z prób, funkcjonujące przed #MeToo w formie anegdoty, wskazują, że dramat, który ukazuje relację seksualną dorosłego mężczyzny z dwoma piętnastolatkami, stał się pretekstem do wątpliwych praktyk reżyserskich. Stafford-Clark zadecydował na przykład, że wszystkie osoby w obsadzie będą na próbach nago, by oswoić się w swoją cielesnością. W 2017 roku dramat ten został ponownie wystawiony w Royal Court, w koprodukcji z Out of Joint (teatrem kierowanym wtedy przez Stafforda-Clarka) i Octagon Theatre Bolton w reżyserii Stafforda-Clarka oraz Kate Wasserberg. Vicky Featherstone, dyrektorka Royal Court, postanowiła jednak odwołać pokazy w Londynie ze względu na oskarżenia kierowane do Stafforda-Clarka, kontrowersyjną treść sztuki oraz antyprzemocową politykę teatru. Decyzja ta spotkała się zarówno z głosami uznania, jak i krytyki. Niektórzy uznali ją za akt cenzury na dramacie artystki pochodzącej z klasy robotniczej. Kontrowersje wywołała też decyzja o utrzymaniu *tournée* spektaklu po scenach regionalnych do lutego 2018 roku – wskazująca na podwójne standardy traktowania widowni w Londynie i poza nim. W wyniku gorącej debaty publicznej dwa dni później pokazy w Londynie przywrócono. Featherstone podkreśliła wagę dyskusji, która wpłynęła na zmianę decyzji i wyraziła nadzieję, że eksploatacja spektaklu przyczyni się do jej kontynuowania (s. 130-132). Sytuacja ta wskazuje na nieoczywistość procesów transformacyjnych: odzyskując głosy kobiet, nadając widzialność ich doświadczeniom, jednocześnie niełatwo oddzielić je od wpływu problematycznego, krzywdzącego „dziedzictwa". Ostre cięcia wydają się niebezpieczne, bo uderzają rykoszetem – często również w kobiety. Pomału jednak można – jak Featherstone i Wasserberg (która przejęła dyrekcję Out of Joint po Staffordzie-Clarku) – odzyskiwać oraz przechwytywać miejsca, teksty i konteksty dla nowych praktyk transformacyjnych. Uważam, że zmiana decyzji pod wpływem dyskusji

publicznej oraz przyznanie się do błędu czy niepewności są elementem tej nowej praktyki.

Przeciw-centrum

W zredagowanej przez Judith Rudakoff książce znajdują się teksty opisujące sytuację w RPA, Korei Południowej, Australii, Indiach, Stanach Zjednoczonych (z perspektywy teatru w Chicago, czarnych Amerykanek oraz mieszkających w USA Irakijek), Kanady; Europę reprezentują Wielka Brytania i Włochy. Publikację kończy natomiast uzupełnienie w postaci krótkich not przedstawiających początki ruchu w dziewiętnastu krajach niereprezentowanych w książce (tu też reprezentację zyskuje w końcu Ameryka Południowa; co ciekawe i trochę dla mnie niezrozumiałe, noty te nie dotyczą teatru). Świadczy to być może o tym, że wbrew obawom wielu osób ruch #MeToo nie został (w pełni) zawłaszczony przez białe, kapitalistyczne, bogate, heteronormatywne Hollywood. Przeciwnie, raczej przyczynił się do większej widzialności obszarów poza centrum. Żeby jednak nie zachłysnąć się tą wizją różnorodności, dodam, że uniwersytety i instytucje, na których afiliowane są autorki artykułów, nie są już tak zdywersyfikowane pod względem narodowym. Wśród afiliacji dominują placówki amerykańskie, brytyjskie i kanadyjskie (taka jest też afiliacja redaktorki). Nondumiso Lwazi Msimanga, wykładowczyni University of Witwatersrand w Johannesburgu, jest jednym z niewielu wyjątków. Teksty były zgłaszane na zasadzie call for papers. Redaktorka deklaruje, że dokonując wyboru dążyła do różnorodności – pod względem społecznym, tematycznym i zawodowym (s. 9). Może warto jednak cofnąć się o krok i zapytać, co zdecydowało o tym, kto przeczytał call for papers i czy na niego odpowiedział. Można też zapytać, dlaczego widziane z perspektywy tej książki #MeToo nie uwzględnia doświadczenia przemocy seksualnej, której bez wątpienia doznają też mężczyźni, dlaczego

tak słabo reprezentowana jest społeczność LBGTQ+ (i znów wyrazistym wyjątkiem jest Nondumiso Lwazi Msimanga), a osoby z niepełnosprawnościami jedynie wzmiankowane. Pod tym względem książka podtrzymuje obawy wyrażone przez Jacka Halberstama oraz Freyję Haraldsdóttir w książce *The Routledge Handbook of the Politics of the #Metoo Movement* (2021)[12]. Szkoda, bo każde takie zamknięcie działa na niekorzyść ruchu.

Niedosyt lekturowy wzbudził we mnie również sformatowany styl pisania oraz przewidywalne zaplecze teoretyczne. Autorki odwołują się głównie do Sary Ahmed (szczególnie *Living the Feminist Live* oraz *The Promise of Happiness*), czasami Jaques'a Derridy, Michela Foucaulta, Judith Butler, Diany Taylor. Bardzo brakuje mi w tej książce prób wypracowania osobnych narzędzi teoretycznych, które nie powielałyby znanych już schematów. I pod tym względem tekst Nondumiso Lwazi Msimangi jest wyjątkowy. Po pierwsze bardzo odbiega od „przepisu na tekst naukowy", prowadząc narrację, którą nazwałabym przejrzystym kolażem wątków fascynująco się ze sobą przecinających i korespondujących. Po drugie autorka sięga po szereg narzędzi teoretycznych – na przykład dotyczących definicji wojny – by łącząc je ze swoją twórczością i codziennym doświadczeniem kulturowym wypracować własną afektywno-polityczną teorię oraz praktykę artystyczną. Zdecydowanie najbardziej przenikliwie ujmującą sens praktykowania #MeToo.

Z wymienionych powyżej kontekstów teoretycznych zaskakująco ożywczo działa też Diana Taylor, która pozwala spojrzeć na cały ruch #MeToo jako społeczny performans. W rozpoczynającym listę artykułów tekście *„Vital Acts of Transfer": #MeToo and the Performance of Embodied Knowledge*, Shana MacDonald uznaje posty „#MeToo" za sposób wytwarzania i przekazywania

wiedzy ucieleśnionej. W tym ujęciu lajki, komentarze, udostępniania są „robieniem czegoś", a konkretnie – tworzeniem afektywnej sieci solidarnościowej stawiającej opór kulturze gwałtu (s. 16). Odwołując się do poczynionego przez Taylor rozróżnienia na archiwum i repertuar, autorka stwierdza, że to napięcie dobrze odzwierciedla zestawienie MeToo Tarany Burke i #MeToo Alyssy Milano. O ile to pierwsze zalicza do repertuaru zawierającego doświadczenie ciała oraz intencję stojącą za użyciem zwrotu „MeToo", o tyle post Milano wraz z wieloma innymi uznaje za archiwum ruchu w 2017 roku (s. 20). Zdaniem autorki w archiwum zawiera się jednak podobny potencjał repertuaru działań, którym jest wiązanie pojedynczych osób, ciał i głosów w chór stawiający wspólny, solidarnościowy opór (s. 21). Ponadto dynamika #MeToo domaga się od każdej i każdego usytuowania wobec tych głosów i transmitowanej przez nie wiedzy. Takie nakładanie się na siebie archiwum i repertuaru połączone z ich zdolnością do tworzenia afektywnych, solidarnościowych sieci destabilizuje i rozprasza centrum ruchu. Choć jak zauważa autorka – i, jak pisałam powyżej, trudno się z nią nie zgodzić nawet patrząc na spis treści omawianej publikacji – praca na rzecz jego intersekcjonalności nie jest jeszcze skończona (s. 19). Chyba jednak, ciągle poszerzając zasięg, ramy i definicje ruchu #MeToo, warto przyjąć za pewnik, że i ta praca nigdy nie zostanie ukończona.

***

Mimo pewnych wątpliwości książka *Performing #MeToo* łączy w sobie opis bardzo różnorodnych zjawisk instytucjonalnych i artystycznych, wskazując na heterogeniczność wywołanych w nich zjawisk teatralnych. Pod tym względem jest znakomitym źródłem wiedzy, czemu, mam nadzieję, daję wyraz w niniejszym tekście. W kontekście tez MacDonald książka ta, będąc częścią archiwum ruchu w obrębie sztuk performatywnych, podszyta jest też

repertuarem solidarnościowych gestów – dzielenia się doświadczeniem, wiedzą, tworzenia nowych ram (również instytucjonalnych) funkcjonowania i słyszalności rozmaitych chórów. Domaga się aktywnej lektury, przekazywania zarówno wiedzy, jak i związanych z nią afektów – cudzych i swoich. Pisząc o *Performing #MeToo*, tworzę kolejny element archiwum, ale i mój cel osadza się w obrębie repertuaru. Wyszłam w narracji od punktu wywołania we mnie najsilniejszego afektu – czyli tekstu i praktyki Nondumiso Lwazi Msimangi – by w relacjonowaniu i porządkowaniu wątków nie zgubić swojego doświadczenia. Pisanie to też praktykowanie i przeżywanie – sztuki, nauki i aktywizmu. I uważności – szczególnie na własne ograniczenia poznawcze.

Wzór cytowania:

Kwaśniewska, Monika, *Teatrologia zaangażowana*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 167, https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatrologia-zaangazowana.

Autor/ka

Monika Kwaśniewska

Monika Kwaśniewska – adiunktka w Katedrze Teatru i Dramatu UJ oraz absolwentka podyplomowych studiów z zakresu gender w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ. Autorka książek: *Od wstrętu do sublimacji. Teatr Krzysztofa Warlikowskiego w świetle teorii Julii Kristevej* (2009), *Pytanie o wspólnotę. Jerzy Grzegorzewski i Jan Klata* (2016), *Między hierarchią a anarchią. Teatr – instytucja – krytyka* (2019), współredaktorka (z Katarzyną Waligórą) publikacji *Teatr brzydkich uczuć* (2021).

Przypisy

1. Opis na podstawie nagrania dostępnego pod adresem: https://www.youtube.com/watch?v=fjPmRQan-8 [dostęp: 6 II 2022].
2. https://stopstreetharassment.org/tag/south-africa/ [dostęp: 5 II 2022].
3. Wszystkie tłumaczenia fragmentów omawianej książki są mojego autorstwa.
4. https://theaterartsguild.org/about/chicago-theatre-standards/ [dostęp: 6 II 2022].
5. https://feminoteka.pl/dyzur-pomocowy-feminoteki-w-teatrze/ [dostęp: 7 II 2022].
6. Po #MeToo analogiczne dokumenty zaczęły powstawać w teatrach w rożnych częściach świata. W Polsce byłyby to np. *Karta praw i granic procesu twórczego – rekomendacje dobrych praktyk w teatrach i szkołach teatralnych* (*Granice w teatrze*, 2021) czy *Przewodnik pisania Kontraktu między zespołem realizatorskim a zespołem aktorskim* prezentowany podczas konferencji *TEATR OD}{NOWA*; dokument powstał z inicjatywy zespołu aktorskiego Teatru Polskiego w Poznaniu (https://teatr-polski.pl/wp-content/uploads/2021/11/Przewodnik-Pisania-Kontraktu.docx-4.pdf; https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=485402892759208 [dostęp: 7 II 2022] czy *Elementarz dobrego debiutu* Gildii Polskich Reżyserek i Reżyserów (https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=516101882886192 [dostęp: 7 II 2022].
7. Co wydaje się odpowiedzią na obawy, że ruch #MeToo w teatrze będzie blokował tematyzowania przemocy na poziomie reprezentacji (por. np. Sajewska, 2020)
8. Takie pytania postawiono również w opublikowanym w 2022 roku dokumencie *GENDER AND POWER RELATIONS. #MeToo in the Arts: From call-outs to structural change. Research-informed recommendations for network organisations on combating sexual harassment and power abuse in the European cultural sector*, gdzie obok wyników opisów analizy zmian oraz ich rezultatów w wybranych instytucjach w Słowenii, Belgii, Polsce, Islandii oraz Szkocji zawarto również listę rekomendacji (Keil, Kheriji-Watts 2022).
9. Więcej na ten temat piszę w tekście *„We need more feminist explosions”* (Kwaśniewska, 2021).
10. https://www.europeantheatre.eu/news/student-initiative-you-dont-have-to-endure-it-gives-public-voice-to-campus-testimonies?fbclid=IwAR0_pV70l0N7bRi93AeeuJ_kCx74BjlHPgrCCSFa5u4PKuFRv-Rf46VHZnI [dostęp: 7 II 2022].
11. Pisała o tym szeroko na łamach „Didaskaliów. Gazety Teatralnej” Agata Adamiecka-Sitek (2021).
12. Wydaje się, że pod tym względem prace naukowe zostały wyprzedzone przez popularne seriale. W *Mogę cię zniszczyć* (reż. Michaela Coel, Sam Miller; HBO, 2020) w bardzo wymowny sposób ukazano konsekwencje wykluczenia homoseksualnych mężczyzn z solidarnościowej sieci #MeToo. W *Feel good* (reż. Ally Pankiw, Luke Snellin, 2020-2021; Netflix, MAR19) kobiety działające na rzecz ruchu okazują się dla osoby niebinarnej mocno opresyjne, wymagając od niej publicznego świadectwa i nie zważając na osobiste doświadczenie.

Bibliografia

Adamiecka-Sitek, Agata, *„Naszym światem włada nieczułość”. #MeToo i transformacja*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 161, DOI: 10.34762/znxw-7338.

Brelińska-Garsztka, Paulina; Małkowicz-Daszkowska, Zofia; Reznik, Zofia (Tercet ¿Czy badania artystyczne?), *Rozruchy badawczo-artystyczne w sztukach performatywnych: zbliżenie na taniec, ruch i choreografię*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, DOI: 10.34762/c680-vg85.

Cohen, Lola, *Metoda Lee Strasberga. Podręcznik ćwiczeń aktorskich*, tłum. W. Loga, D. Przastek, AST, Kraków 2020.

Granice w teatrze, 2021, https://issuu.com/poiti/docs/granice_w_teatrze_-_wydawnictwo_ [dostęp: 7 II 2022].

Halberstam, Jack, *Wieners, Whiners, Weinsteins, and Worse*, [w:] *The Routledge Handbook of the Politics of the #Metoo Movement*, red. G. Chandra, I. Erlingsdóttir, Routledge, London, NewYork 2021.

Haraldsdóttir, Freyja, *Being a Disabled Feminist Killjoy in a Feminist Movement*, [w:] *The Routledge Handbook of the Politics of the #Metoo Movement*, red. G. Chandra, I. Erlingsdóttir, Routledge, London, New York 2021.

Keil, Marta; Kheriji-Watts, Katie, Gender and Power Relations. #MeToo in the Arts: From call-outs to structural change. Research-informed recommendations for network organisations on combating sexual harassment and power abuse in the European cultural sector, SHIFT – Shared Initiatives for Training, 27 I 2022, https://www.ietm.org/en/resources/reports/SHIFT-Gender-and-Power-Report [dostęp: 17 II 2022].

Kwaśniewska, Monika, *„We need more feminist explosions”*, „Opcje” 2021 nr 118.

Sajewska, Dorota, *Przemoc, obsceniczność, powtórzenie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2020 nr 160, https://didaskalia.pl/pl/artykul/przemoc-obscenicznosc-powtorzenie [dostęp: 7 II 2022].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/teatrologia-zaangazowana*