

#MeToo w teatrze jako partycypacyjne badanie artystyczne

Monika Kwaśniewska

TEKSTY DRUGIE 2022, NR 2, S. 36–53

DOI: 10.18318/td.2022.2.3 | ORCID: 0000-0003-1913-4562

Ale mam też słowa, które pozwalają mi to opowiedzieć, nierzadko wraz z moją historią padają inne historie. Usłyszałam przy tej okazji wiele innych nieopowiedzianych historii. Wszystkie je przekazujemy sobie z ust do ust.

Daria Kubisiak¹

Partycypacyjny i badawczy charakter ruchu #MeToo

Tarana Burke żałowała, że nie użyła zwrotu „Me Too” w stosunku do 13-letniej dziewczynki zgwałconej przez ojczyrna i dlatego kilka lat później, w 2006 roku, nazwała tak program przeciwko przemocy wobec czarnych kobiet². Tej znanej informacji nie chcę traktować jako anegdoty. Zawiera ona fundamenty partycypacyjnego i solidarnościowego charakteru ruchu #MeToo. Po wpisie

Artykuł jest poszerzoną wersją referatu wygłoszonego na seminarium naukowym „Strategie angażujące w przestrzeni sztuk performatywnych. Metodologia badań, mapowanie, etyka, demokracja” zorganizowanym w 2021 roku przez Katedrę Teatru i Sztuki Mediów na Wydziale Antropologii i Kulturoznawstwa UAM we współpracy z „Didaskaliarni. Gazetą Teatralną”. Autorką koncepcji seminarium była dr Agata Siwiak.

Monika Kwaśniewska

– adiunktka w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka książek *Od wstrętu do sublimacji. Teatr Krzysztofa Warlikowskiego w świetle teorii Julii Kristevej* (2009), *Pytanie o wspólnotę. Jerzy Grzegorzewski i Jan Klata* (2016) oraz *Między hierarchią a anarchią. Teatr - Instytucja - Krytyka* (2019). Współredaktorka (wraz z Grzegorzem Niziołkiem) książki *Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie* (2012). Obecnie zajmuje się współczesną krytyką instytucjonalną – szczególnie w kontekście ruchu #MeToo oraz studiów o niepełnosprawności. Kontakt: monika.kwasniewska@uj.edu.pl

- 1 D. Kubisiak „Wyparte”, 2021, s. 52-53. Tekst niepublikowany; udostępniony przez autorkę.
- 2 G. Chandra, I. Erlingsdóttir *Introduction: Rebellion, revolution, reformation*, w: *The Routledge Handbook of the Politics of the #MeToo Movement*, ed. by G. Chandra, I. Erlingsdóttir, Routledge, London–New York 2021, s. 1.

Alyssi Milano na Twitterze w 2017 roku hasło #MeToo jako znak osobistego doświadczenia przemocy seksualnej wpisało w 24 godziny pół miliona osób³, ujawniając tym samym masowy charakter problemu. To nie media społecznościowe i nie media masowe, choć bardzo ważne, stały się najsukcesywniejszym narzędziem walki⁴ z przemocą seksualną, lecz dzielenie się doświadczeniami, tworzenie grup wsparcia, kolektywne wytwarzanie wiedzy na temat mechanizmów przemocy seksualnej. Mimo wielu trudności, błędnych posunięć i barier ruch bez przywódczyni i struktury hierarchicznej⁵ rozwija się z dbałością o interseksjonalność⁶ (nadal zarzuca mu się jednak zbyt małą inkluzywnością w stosunku do osób z niepełnosprawnościami⁷ oraz normalizacją heteroseksualności⁸). Giti Chandra i Irma Erlingsdóttir – redaktorki i autorki wstępu do tomu zbiorowego *The Routledge Handbook of the Politics of the #MeToo Movement* – zauważają, że każda historia opowiedziana w przestrzeni publicznej inspirowa setki lub nawet tysiące kolejnych⁹. Obecnie zasięg #MeToo rozciąga się na wszystkie kontynenty i jest bardzo zróżnicowany. Nie da się i chyba nie należy zamykać go w jednej, spójnej narracji, również naukowej. Można natomiast postawić tezę, że różnorodne działania w obrębie #MeToo łączą wielogłosowość, partycypacyjność, solidarność, interseksjonalność, „pozostawianie przy problemach”¹⁰, nieustanne wytwarzanie i poszerzanie

3 Por. tamże.

4 Podobną opinię wyraża np. Li Jun, która opisując sytuację w Chinach, twierdzi, że media społecznościowe nie wystarczą do podtrzymywania współpracy; w tych oddolnych działaniach wiele różnych czynników, m.in. tworzenie sieci offline opartych na zaufaniu, por. L. Jun *In the Name of #Ricebunny. Legacy, strategy, and efficacy of the Chinese #MeToo movement* w: *The Routledge Handbook*, s. 355.

5 Por. np. G. Chandra, I. Erlingsdóttir *Introduction*, s. 16.

6 Por. A. Adamiecka-Sitek, „Naszym światem włada nieczułość”. #MeToo i transformacja, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 161, doi: 10.34762/znxw-7338.

7 Por. F. Haraldsdóttir *Being a Disabled Feminist Killjoy in a Feminist Movement*, w: *The Routledge Handbook*, s. 221-229.

8 Por. J. Halberstam *Wieners, Whiners, Weinsteins, and Worse*, w: tamże, s. 182-185.

9 G. Chandra, I. Erlingsdóttir *Introduction*, s. 2.

10 Por. D. Haraway *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016. Określenie to odnosi się w książce Haraway do troski o środowisko naturalne. Taka postawa jest przeciwieństwem ignorowania problemów czy ich porzucania, jeśli wydają się niemożliwe do rozwiązania – dlatego określenie to wydaje mi się adekwatne w kontekście ruchu #MeToo.

wiedzy, świadomości oraz widzialności zjawiska, dążenie do trwałej zmiany kulturowej. #MeToo dokonał przewrotu poznawczego: zmienia sposób postrzegania rzeczywistości zarówno osób popierających ruch, jak i jego przeciwników, skłania do rewizji obrazu przeszłości i projektowania innych przyszłości. Stawia wyzwania myśleniu o estetyce i etyce, które wydają się kluczowe dla skuteczności oddziaływania świadectw, wspólnych działań i manifestacji.

Jednym ze środowisk, które aktywnie zareagowały na ruch #MeToo, są artystki i artyści sztuk performatywnych. Ich działania mają na celu poznanie skali i naświetlenie mechanizmów przemocy w teatrze oraz przeprowadzenie głębokich zmian na polu edukacyjnym, strukturalnym, instytucjonalnym i artystycznym. Podobne inicjatywy i procesy zmiany można obserwować w środowiskach teatralnych wielu krajów (np. w Wielkiej Brytanii, Belgii, Korei Południowej¹¹, Stanach Zjednoczonych¹², Indiach¹³). Partycypacyjny i poznawczy charakter tego ruchu w teatrze objawia się często we współpracy osób reprezentujących różne specjalizacje i zajmujących skrajne miejsca w hierarchii instytucjonalnej¹⁴. Agata Adamiecka-Sitek w tekście „*Naszym światem włada nieczułość*”. #MeToo i transformacja opisała takie inicjatywy na przykładzie instytucjonalnym – Royal Court Theatre w Londynie, oraz oddolnym – organizacji Engagement Arts w Belgii. Podobne działania i organizacje można znaleźć też poza Europą – jak chociażby w Theatre Artists against Sexual Violence w Korei Południowej, dla której kolektywny model funkcjonowania to jedna z form oporu przeciwko przemocy i manifestacja postawy etycznej¹⁵. Choć w Polsce nie powstała analogiczna organizacja, działania w obrębie #MeToo – zarówno w szkołach teatralnych, jak i w Teatrze Bagatela

11 Kee-Yoon Nahm *Following The #Metoo Movement in Korean Theatre*, rozmowa z Hong Yewon, „The Theater Times”, <https://thetheatertimes.com/following-metoo-movement-korean-theatre/> (26.07.2021).

12 Wiele ciekawych artykułów na ten temat można znaleźć na stronie internetowej „Howlround Theatre Commons” (www.howlround.com), np. eseje H.L. Derr *Power, Complicity, and Collective Responsibility*, <https://howlround.com/metoo> (26.07.2021), #MeToo and the Method, <https://howlround.com/metoo-and-method> (26.07.2021).

13 *Women for Theatre, India in Solidarity with #MeToo Movement. Statement of Solidarity*, <https://indianculturalforum.in/2018/10/22/women-for-theatre-india-in-solidarity-with-metoo-movement/> (26.07.2021).

14 A. Adamiecka-Sitek „*Naszym światem włada nieczułość*”.

15 Por. Kee-Yoon Nahm, *Following The #Metoo Movement in Korean Theatre*.

czy Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice” (czyli tam, gdzie doszło do publicznych call outów, dotyczących nie tylko przemocy seksualnej) – również mają charakter zbiorowy, partycypacyjny i solidarnościowy¹⁶ oraz zapowiadają zwrot w myśleniu o teatrze¹⁷ i teatrologii¹⁸.

Sztuki performatywne stały się też przestrzenią rozmaitych świadectw i manifestów¹⁹, stwarzającą bardziej elastyczne i bezpieczne warunki wypowiedzenia bolesnych doświadczeń niż inne media. Jak zauważa Judith Rudakoff, „publiczne ujawnienie własnej historii za pomocą fikcyjnego głosu może być ważnym elementem procesu przetrwania, który nie naraża nadmiernie zagrożonej osoby”²⁰. Kwestia zawierania świadectw w projektach performatywnych budzi jednak wątpliwości i rodzi rozmaite problemy wynikające ze sprzężenia aspektów partycypacyjnych, estetycznych i etycznych. Dotyczą one metod pracy i strategii reprezentacji. Z kim pracować: z aktorkami, z przetrwankami, z aktorkami-przetrwankami? Jak zapewnić bezpieczeństwo procesowi twórczemu: czy zaprosić do współpracy psycholożkę lub koordynatorkę intymności? W jakiej formie inscenizacyjnej umieścić świadectwa: czy wpisać je w fikcyjną ramę, czy starać się je urealnić (i w jakim stopniu jest to możliwe w teatrze)²¹? Jak nie dopuścić do reprodukcji przemocy przez odtworzenie jej obrazów? Jak i czy wytwarzać silne pole afektywne między

16 Por. np.: A. Adamiecka-Sitek, A. Koszulińska, M. Miłoszewska, B. Szczucińska, W. Szczawińska, M. Wdowik *Sojuszniczki. Jak przerwałyśmy milczenie i zrobiliśmy dokumenty*, „Polish Theatre Journal” 2019 nr 1/2; M. Kwaśniewska *Dlaczego przestały milczeć? Dlaczego zostały wysłuchane? Afektywna analiza #metoo w Teatrze Bagatela*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2020 nr 159, doi: 10.34762/8z1x-gg53; W. Mrozek *Mobbing i molestowanie w legendarnym teatrze. Wszyscy słyszeli, nikt o tym nie mówił*, „Wyborcza.pl” 6.10.2021; I. Dzieciuchowicz *Nocne próby z nagością do studenckiego dyplomu*, „Tańczyłam nago przed reżyserem wiele godzin. Nagrywał mnie bez mojej zgody”, „Wyborcza.pl. Duży Format” 8.02.2021.

17 Por. np. dwie konferencje AT: „Zmiana teraz! O czym milczeliśmy w szkołach teatralnych” w 2019 oraz „Change Now!” w 2021 roku; materiały z pierwszej zostały wydrukowane w „Polish Theatre Journal” 2019 nr 1/2.

18 Najintensywniejsza dyskusja o teatrologii i historii teatru odbyła się w kontekście sprawy w OPT „Gardzienice”, por. np.: L. Kolenkiewicz *Oświadczenie* oraz M. Kościelniak *Stanowisko. Przeciw-historia*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2020 nr 160, <https://didaskalia.pl/pl/numer/didaskalia-160> (10.12.2021).

19 Por. *Performing #MeToo. How Not to Look Away*, ed. by J. Rudakoff, Intellect, Bristol—Chicago 2021.

20 Tamże, s. 2, przeł. M.K.

21 Por. I. Gańczarczyk *Świadectwa i deklaracje*, „Polish Theatre Journal” 2019 nr 1/2; M. Kwaśniewska *Świadectwa czy/i spektakle*, „Dialog” 2020 nr 2, <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/swiadectwa-czy-i-spektakle> (26.11.2021).

osobami działającymi i odbiorczyniami, które mogą przemienić się w osoby świadczące²²? Jak uniknąć retraumatyzacji zarówno wśród wykonawczyń, jak i publiczności? Kto powinien wypowiadać świadectwa i czy je podpisywać? O czym mówić, a co przemilczać, by nie dopuścić do oskarżenia o naruszenie dóbr osobistych czy zniesławienie? Jaka instytucja pozwoli na stworzenie bezpiecznych ram dla takiego procesu? Jakie ramy instytucjonalne są bezpieczne? Jakim zmianom instytucjonalnym i społecznym ma służyć spektakl/performance? Jak pogodzić ten cel z ambicjami artystycznymi? Zadanie sobie tego typu pytań wydaje się kluczowe dla sprawczości i bezpieczeństwa projektów teatralnych o przemoc seksualnej (i nie tylko). Dzięki nim praca performatywna staje się swoistym badaniem artystycznym – rozumianym jako „badanie, które opiera się na praktyce artystycznej i którego przedmiotem jest praktyka artystyczna”²³, bo osiągnięty w ten sposób efekt artystyczny nie tylko poszerza realną wiedzę na temat podjętego tematu, lecz także opowiada o procesie jej wytwarzania. W projektowaniu i analizowaniu tych procesów mogą natomiast pomóc narzędzia teoretyczne wypracowane w obrębie sztuki partycypacyjnej. Podążając za takim tokiem myślenia, poddam analizie proces powstawania i rozpowszechniania tekstu *Aktorki, czyli przepraszam, że dotykam*²⁴, który traktuję właśnie jako partycypacyjne badanie artystyczne.

Badawcze i partycypacyjne źródła sprawczości tekstu *Aktorki, czyli przepraszam, że dotykam*

Pierwsze publiczne czytanie tekstu Michała Telegi odbyło się w czerwcu 2019 roku w ramach egzaminu z zajęć, które na Wydziale Reżyserii Dramatu prowadzi Iga Gańczarczyk. Tekst bazuje na przeprowadzonych przez autora wywiadach z pięcioma studentkami różnych lat Wydziału Aktorskiego, a dotyczy przekraczania granic cielesności i intymności w edukacji i pracy

22 Por. J. Rudakoff *Introduction*, w: *Performing #MeToo*, s. 1.

23 E. Lilja *Art, Research, Empowerment. The artist as researcher*, Ministry of Education and Research, Stockholm 2015, s. 14, cyt. za: M. Zamorska *SPLOTY, ZGRZYTY, OSOBNOŚCI: Czy badania artystyczne robią tylko artystki i artyści? O lęku kompetencyjnym i uldze dyskursywnej*, „Czas Kultury” 2021 nr 7, https://czaskultury.pl/artykul/sploty-zgrzyty-osobnosc-i-czy-badania-artystyczne-robia-tylko-artystki-i-artysci-o-leku-kompetencyjnym-i-uldze-dyskursywnej/#_ftn1 (30.11.2021).

24 M. Telega *Aktorki, czyli przepraszam, że dotykam*, „Polish Theatre Journal” 2019 nr 1/2. W późniejszych cytatach podaję jedynie numer strony w nawiasie. Opis i analiza treści tekstu por. M. Kwaśniewska *Świadectwa czy/i spektakle*.

teatralnej. W czasie egzaminu przeczytany został również list do rektorki AST Doroty Segdy – ówczesna prodziekanka WRD Iga Gańczarczyk i dziekanka WRD Iwona Kempa oraz Michał Telega apelowali w nim „o powołanie w AST zespołu roboczego, który miałby się zająć przygotowaniem uczelnianego kodeksu etyki i regulaminu powoływania rzecznika ds. równego traktowania”²⁵. Mniej więcej rok później Kodeks Etyki AST został opublikowany na stronie internetowej szkoły²⁶; we wszystkich filiach powołano również rzeczników ds. etyki.

Uważam, że dyskursywna i instytucjonalna skuteczność tekstu *Aktorki, czyli przepraszam, że dotykam* wynikała w dużej mierze z jego badawczego i partycypacyjnego charakteru. Przy czym badania artystyczne rozumiem za Pauliną Brelińską-Garsztką, Zofią Małkowicz-Daszkowską i Zofią Reznik jako „obszar niejednorodnych praktyk sytuujących się pomiędzy nauką i sztuką oraz innymi dziedzinami aktywności społecznej, których celem jest wytworzenie i wymiana wiedzy. Stanowią wynik łączenia – w dowolnych kombinacjach – nauk społecznych, humanistycznych, ścisłych, przyrodniczych, sztuk wizualnych, performatywnych, muzycznych, dizajnu, architektury, praktyk kuratorskich, działań społecznie zaangażowanych, a nawet biznesu. [...] BA koncentrują się na praktyce, porządkują treści, w różnorodnych formatach prezentują wnioski i wyniki twórczego śledztwa”²⁷. Myśląc o sztuce partycypacyjnej, odwołuję się zaś głównie do koncepcji zaprezentowanej przez Claire Bishop w książce *Sztuczne piekła*²⁸. Według badaczki powołującej się na Jacques’a Rancière’a partycypacja powinna się opierać na połączeniu wartości etycznych z estetycznymi. Te drugie nie odnoszą się natomiast do klasycznych ujęć, które cechują formalizm, dekontekstualizacja i depolityzacja²⁹. Estetyka w rozumieniu Bishop oznacza afektywne oddziaływanie³⁰, zdolność do wprowadzania zakłócenia, destabilizacji czy też dystrybuowania „idei,

25 I. Gańczarczyk *Świadectwa i deklaracje*, s. 2.

26 [http://web.pwst.krakow.pl/bip/userfiles/file/zarzadzenia%20rektora%202020/Zarzadzenie%20o2%202020%20kodeks%20etyki%20-%20zalacznik\(1\).pdf](http://web.pwst.krakow.pl/bip/userfiles/file/zarzadzenia%20rektora%202020/Zarzadzenie%20o2%202020%20kodeks%20etyki%20-%20zalacznik(1).pdf) (26.07.2021).

27 Por. P. Brelińska-Garsztka, Z. Małkowicz-Daszkowska, Z. Reznik *Rozruchy badawczo-artystyczne w sztukach performatywnych: zbliżenie na taniec, ruch i choreografię*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 165, doi: 10.34762/c680-vg85.

28 C. Bishop *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. J. Staniszewski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

29 Tamże, s. 43.

30 Tamże, s. 50.

umiejętności i doświadczeń w ramach tego, co Rancière nazywa «dzieleniem postrzegalnego»³¹. Dzielenie postrzegalnego łączy sztukę z wymiarem politycznym, oznacza bowiem wspólne zmysłowe doświadczenie estetyczne, w ramach którego może dojść do przesterowania dotychczasowej percepcji zjawisk, przyjęcia nie swojej perspektywy, zauważenia tego, co wcześniej nie zostało dostrzeżone, dopuszczenia do głosu tego, kto wcześniej nie był słyszalny³². Stanowi więc proces badawczy i poznawczy. Taki wymiar polityczności korzysta też z „reżimu estetycznego sztuki”, wskazującego, że będąc oddzielona od życia, funkcjonuje ona na osobnych warunkach, niejednokrotnie dających większą wolność ekspresji idei, przekonań i doświadczeń. Ta jej cecha paradoksalnie umożliwia wpływanie na rzeczywistość³³, gdyż „zawsze zawiera w sobie obietnicę naprawy” świata³⁴.

Aktorki, czyli przepraszam, że dotykam wydają się modelowym przykładem skuteczności partycypacyjnego badania artystycznego. Projekt łączył sztukę z badaniem naukowo-społecznym, które miało na celu wytwarzanie, porządkowanie wiedzy na temat przemocy i dyskryminacji aktorek, dystrybucję wyników za pomocą tekstu i czytania performatywnego oraz zainicjowanie zmiany instytucjonalnej. Do przeprowadzenia tego procesu niezbędne było działanie partycypacyjne. Na współpracy opierały się tworzenie tekstu, jego publiczna prezentacja oraz późniejsza reakcja instytucjonalna. Skuteczność projektu wynikała z kolei ze sposobu jego organizacji, a następnie realizacji uwzględniających cele badawcze, artystyczne i etyczne. By dowieść tej tezy, przyjrę się procesowi powstawania tekstu, zarysowując sieć współpracy, jej cele oraz rezultaty. Bazować będę na rozmowach z Michałem Telegą i z Igą Gańczarczyk oraz na sporządzonych przeze mnie ankietach wypełnionych przez cztery aktorki z pięciu³⁵. Wszystkie te osoby otrzymały do autoryzacji analityczną część artykułu. Bardzo dziękuję im za pomoc i zaufanie.

31 Tamże, s. 57.

32 J. Rancière *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. J. Sowa, M. Kropiwnicki, Ha!Art, Kraków 2008, s. 69-77. Por. J. Sowa *Sztuka – estetyka – polityka. Uwagi o dyskusji nad społeczno-politycznym zaangażowaniem sztuki*, „Kultura i Edukacja” 2010 nr 1, s. 119-127, [http://kultura-i-edukacja.pl/ojs/index.php?journal=kie&page=article&op=viewFile&path\[\]=418&path\[\]=412\(5.08.2021\)](http://kultura-i-edukacja.pl/ojs/index.php?journal=kie&page=article&op=viewFile&path[]=418&path[]=412(5.08.2021)).

33 C. Bishop *Sztuczne piekła*, s. 56-57.

34 Tamże, s. 61.

35 1. Czemu zgodziłaś się udzielić odpowiedzi na pytania Michała Telegi i jak rozumiałaś na początku swoją rolę w powstawaniu tekstu? 2. Czy uważałaś/uważasz, że temat naruszania gra-

1. „Dzielenie postrzegalnego” jako punkt wyjścia

Tekst powstał w czasie zajęć Igi Gańczarczyk zatytułowanych „Więcej niż jedna bohaterka” w roku akademickim 2018/2019. Wśród lektur znalazły się artykuły dotyczące sytuacji kobiet w ASP bazujące na raporcie Fundacji Katarzyny Kozyry *Marne szanse na awanse* czy dyplomie malarskim Anny Okrasko *Malarki – żony dla malarzy*. W zajęciach oprócz prowadzącej uczestniczyły osoby identyfikowane jako mężczyźni. Sam temat prowokował więc do tego, by wyjść poza własną perspektywę. Pomysł Telegi był odpowiedzią na tę propozycję. Postanowił on nie pisać tekstu z własnego punktu widzenia, ale stworzyć przestrzeń do wybrzmienia głosów kobiecych. Temat dyskryminacji instytucjonalnej i symbolicznej w obrębie sztuk wizualnych przeniósł na własne – w tym czasie jeszcze zupełnie w Polsce niezbadane pod tym kątem – podwórko. Jego działanie miało też wymiar autokrytyczny i było rezultatem rewizyjnej refleksji na temat własnego sposobu postrzegania pracy teatralnej oraz postawy w jej obrębie. Wynikało z opisanego w tekście doświadczenia, kiedy podczas prób, w których uczestniczył, jedna z aktorek stała się obiektem seksistowskich komentarzy, na co Telega nie zareagował. Deklaracja studentki, że ta sytuacja była dla niej przemocowa i nie stanowiła – jak początkowo uznał Telega – zwyczajnego procesu stymulującego do pracy nad trudnym tekstem, stała się ważnym impulsem do pytania o sytuację aktorek w szkole teatralnej. Telega postanowił wsłuchać się w głosy osób, które zgodnie z hierarchią teatralną mają najmniejsze prawo do wyrażania własnych opinii w procesie twórczym i na scenie, a ich zadaniem jest wykonywanie poleceń osób takich jak on – reżyserów i dramaturgów. Taka decyzja opierała się na potrzebie przesterowania własnej percepcji, usłyszenia i poznania tego, co wcześniej pozostawało dla autora „niepostrzegalne”. Decyzja Telegi nie

nic intymności w pracy teatralnej jest istotny? Co myślisz o pisaniu tekstów i robieniu spektakli na ten temat? 3. Jak przebiegała rozmowa z Michałem Telegą – czy planowałaś wcześniej, co masz do powiedzenia, czy też poddałaś się rytmowi rozmowy (i na przykład powiedziałaś więcej lub mniej, niż zamierzałaś)? / Do osoby, która odpowiedziała w e-mailu: dlaczego wolałaś taką formę? 4. Czy chciałaś pozostać anonimowa? Jeśli tak – dlaczego; jeśli nie – dlaczego? 5. Czy czułaś się bezpiecznie: w czasie rozmów, pracy nad tekstem, po jego upublicznieniu? Dlaczego? 6. Na co zwracałaś uwagę, czytając gotowy scenariusz? Czy coś się w nim zdziwiło/zaciekawilo/zaniepokoiło/zdenerwowało? 7. Czy miałaś poczucie współautorstwa (czy rozpoznałaś wszystkie swoje wypowiedzi)? 8. Czy byłaś na publicznych czytaniach tekstu? Jeśli tak: dlaczego, na ilu i jak je odebrałaś? 9. Jak się czułaś w kontekście rosnącego zainteresowania tekstem – w szkole i poza nią? 10. Co myślisz o tym, że Twoje wypowiedzi i powstały na ich bazie tekst wywołały działania zmierzające do stworzenia regulacji mających przeciwdziałać różnym rodzajom przemocy w szkole?

była oczywista. Jak mówiła Iga Gańczarczyk: „Kiedy Michał Telega zgłosił ten temat na zajęciach, spotkał się z ostrą krytyką kolegów z roku. Padały stwierdzenia, że «to nie jest temat na tekst», tylko szkolne anegdoty oraz plotki i jeszcze że nie warto się tym zajmować, bo i tak nic się nie zmienia”³⁶. Znamienne więc, że aktorki współpracujące z Telegą na moje pytanie: „Czy uważałaś/uważasz, że temat naruszania granic intymności w pracy teatralnej jest istotny?”, odpowiedziały twierdząco. Na tym etapie procesu ujawniła się różnica perspektyw dramaturgiczno-reżyserskiej (tu – męskiej) i aktorskiej (tu – kobiecej). Negatywny *feedback* osób studiujących przy jednoczesnym wsparciu pedagogiki miał też inną wartość poznawczą – wskazał, że temat jest ważny i drażliwy, ujawnił ryzyka, które się z nim wiążą, pozwolił przewidzieć i uprzedzić argumenty krytyczne.

2. Stwarzanie bezpieczniejszej przestrzeni

Ryzykowność projektu wskazywała na potrzebę stworzenia klarownych, transparentnych ram procesu badawczego oraz zapewnienia bezpieczeństwa i komfortu rozmówczynom. Telega postanowił zaprosić do współpracy pięć aktorek. Taki dobór pozwolił połączyć perspektywę jednostkową z diagnozą systemową. Jeśli pięć studentek, każda z innego roku, które do pierwszego publicznego czytania pozostawały dla siebie anonimowe, opowiada o podobnych doświadczeniach przemocy i dyskryminacji ze względu na płeć w edukacji i pracy teatralnej, trudno uznać problem za jednostkowy.

Kolejnym czynnikiem zwiększającym bezpieczeństwo i rzetelność wywiadów był stworzony przez Telegę kwestionariusz pytań przesłany aktorkom przed spotkaniami. Mimo tej standaryzacji rozmowy toczyły się swobodnie. Telega postanowił bowiem zaprosić do współpracy aktorki, które już wcześniej znał. To przyczyniło się do stworzenia bezpiecznej, swobodnej, przyjaznej atmosfery rozmowy.

Niezwykle istotna była również gwarancja anonimowości. Choć niektóre rozmówczynie chciały się podpisać pod swoimi wypowiedziami, w mojej ankiecie podkreślają, że ostatecznie decyzja o anonimizacji wszystkich wypowiedzi odegrała ważną rolę. Pisały „Wolałabym zostać anonimowa. Chwilowo chciałabym się nie narażać na brak pracy. I wypowiedź ta jest niestety znamienna wobec problemu, o którym rozmawiamy”; „Oczywiście, że chciałam pozostać anonimowa i nadal chcę, ponieważ ten strach istnieje i jest bardzo

36 I. Gańczarczyk *Świadectwa i deklaracje*, s. 4.

silny. Ten zawód jest tak bardzo specyficzny, że wszystko może odwrócić się przeciwko Tobie. Dopóki jesteś anonimowy – jesteś chroniony”. Podkreślały, iż anonimowość sprawiła, że w rozmowie nie musiały się cenzurować, czuły się bezpiecznie i swobodnie³⁷. Jedna z nich napisała: „Nie zastanawiałam się nad tym, co powiem. Wiedziałam, że najlepsze będzie powiedzenie prawdy, która zaskoczyć może nawet mnie, nagle wyciekając na wierzch. Nie sądzę też, żebym powiedziała za dużo. Jest coś w tym, że ludzie non stop się cenzurują. Dzięki temu, że wywiad był anonimowy, ja nie musiałam”. Inna przyznała, że dzięki temu czuła się bezpiecznie również po publikacji tekstu. Aktorki spodziewały się bowiem restrykcji wynikających z ujawnienia ich personaliów. Jedna z nich stwierdziła wprost: „W AST cokolwiek powiesz, zostanie wykorzystane przeciwko tobie. Przez wykładowców, przez studentów”.

Anonimowość działała też w drugą stronę – w tekście nie padały żadne nazwiska sprawców przemocy, co wynikało z tego, że miał on wskazywać na problemy systemowe, a nie rozliczać poszczególne osoby. Poza tym ten zabieg chronił też autora – osobę wtedy jeszcze studiującą – przed oskarżeniem o zniesławienie, naruszenie dóbr osobistych czy przed innymi, mniej jawnymi, działaniami odwetowymi.

3. Artystyczne porządkowanie wyników

Anonimowości sprzyjały również decyzje dramaturgiczne. Telega w konsultacji z Gańczarczyk, która znała transkrypcje rozmów, postanowił zmiksować wypowiedzi aktorek. Z jednej strony kierował się przy tym kwestiami estetycznymi. Z drugiej forma artystyczna pozwalała na zdecydowanie większą swobodę niż np. reportaż, raport lub artykuł naukowy. W tekście postaci są podpisane jako STUDENTKA I ROKU WYDZIAŁU AKTORSKIEGO, STUDENTKA II ROKU WYDZIAŁU AKTORSKIEGO itd., nie znaczy to jednak, że słowa wypowiedane przez te postaci pochodziły właśnie od studentek roku deklarowanego w nazwie. Choć wywiady były przeprowadzone osobno, w tekście pojawiają się też wypowiedzi chóralne, które sprawiają, że indywidualne świadectwa przechodzą we wspólne doświadczenie. W niektórych fragmentach tekst jest tak pocięty, że wypowiedzi wzajemnie się uzupełniają. Trudno tu mówić o jakiegokolwiek psychologii postaci. Język jest utrzymany

37 O tym, że anonimowość, która umożliwia zabranie głosu, nie oznacza wymazania podmiotowości, pisała Giti Chandra, zob. teźże *The Anonymous Feminist. Agency, trauma, personhood, and the #MeToo movement*, w: *The Routledge Handbook*, s. 103-104.

w prostym, reporterskim tonie. Ta otwarta struktura jest jednak do pewnego stopnia pozorna. Choć Telega bazował na wypowiedziach aktorek, a do partii chóralnych wybierał tematy, które pojawiały się w większości wywiadów, równie ważne były dla niego kwestie struktury i rytmu. Tekst jest tak skomponowany, że jego dramaturgia narasta. Wychodzimy od fraz dotyczących wymarzonej roli i dopiero po chwili pojawiają się świadectwa przekroczeń, potem zaś zaczynają wybrzmiewać całe historie przemocy. Analogicznie na poziomie emocjonalnym wychodzimy od lęku i wątpliwości, czy „mówić wszystko”, przez opis sytuacji dochodzimy do załączków buntu, by w finale ujawnić uwikłanie autora. Taka dramaturgia nie tylko dynamizuje i uspołnia epizodyczny tekst, lecz także nie pozwala na osadzanie aktorek w roli ofiar. Decyzja, by zabrać głos, nazwać przemoc, wyrazić swój sprzeciw to akty oporu i manifestacja sprawczości. Siła wypowiedzi artystycznej nie jest więc budowana na obrazie kobiety-ofiary, nad którą „pochyla się” współczujący „autor”.

W tekście nie ma didaskaliów. Jak mówiła mi Iga Gańczarczyk, na pewnym etapie pracy Telega wpisał swoje komentarze między wypowiedzi aktorek. Jej zdaniem miały one potencjał uprzedmiotawiający głosy rozmówczyń. Usłyszawszy tę opinię, autor z nich zrezygnował. Tekst opatrzył jednak rozbudowanym wstępem, w którym opisuje proces pozyskiwania i artystycznego przetwarzania świadectw, ujawnia zadawane aktorkom pytania. Zaznacza w ten sposób badawczo-partycypacyjny punkt wyjścia pracy, a zarazem mocną autorską pozycję. Potem Telega pojawia się dopiero na końcu w uwadze: „a jak grałam u autora tego tekstu / to on dał przyzwolenie aktorom / żeby przedmiotowo mnie potraktowali / byłam w halce / takiej a nie innej / i już miałam dosyć tych komentarzy ciągłych / autor tego tekstu / nie reagował / nie jest taki święty / – / ale się kochamy” (s. 19). Najpierw więc rekonstruuje silną pozycję autora, by za chwilę oddać głos aktorkom. Na końcu zaś podważa własne kompetencje do zajmowania się tematem przemocy wobec aktorek. Przy czym przez oddanie głosu osobie, na której krzywdę pozwolił, w odpowiedzi tworząc tekst skonstruowany ze świadectw, inicjuje proces własnej rehabilitacji. Jego działanie jest zresztą zgodne z logiką sprawiedliwości naprawczej, która zakłada transformację opartą na wysłuchaniu i uznaniu głosów osób pokrzywdzonych, wzięciu odpowiedzialności za krzywdę oraz przeprowadzeniu procesu zmiany przez osoby i instytucje, które dopuszczały się przemocy lub dawały na nią ciche przyzwolenie³⁸.

38 Por. A. Adamiecka-Sitek „Naszym światem włada nieczułość”.

4. Autorstwo jako odpowiedzialność

Tak głębokie zmiany w transkrypcjach wywiadów podczas adaptacji tekstu, mieszanie świadectw, rytmizacja języka, tworzenie partii chóralnych mogą budzić pytanie o potencjalną manipulację zebranymi głosami. Nie da się tego zbadać, nie znając transkrypcji. Dostęp do nich jest z kolei niemożliwy ze względu na anonimowość i bezpieczeństwo aktorek. Odniosę się więc do opinii aktorek o tekście i reakcji, jaką wywołał. Po zakończeniu pracy Telega przesłał go swoim rozmówczyniom. W odpowiedzi na moje pytanie: „Na co zwracałaś uwagę, czytając gotowy scenariusz? Czy coś się w nim zdziwiło/zaciekawilo/zaniepokoiło/zdenerwowało?”, aktorki wyrażały współczucie wobec pozostałych rozmówczyń, ale też zaskoczenie podobieństwem ich doświadczeń („miałam wrażenie, że większość z tych sytuacji sama przesłam w szkole”). Podobne wypowiedzi wskazują, że chóry nie były tylko zabiegiem artystycznym, lecz także trafną diagnozą problemu systemowego. Aktorki podejrzliwie odnosiły się natomiast do późniejszych reakcji w szkole. Jedna z nich stwierdziła: „dziwi mnie powszechne «zdziwienie», gdy tekst ujrzał światło i nagle wszyscy (a szczególnie wykładowcy) udawali, że nigdy o tym nie słyszeli”. Trzy z czterech aktorek podkreślały, że cieszą się z procesu zmian, jakie wywołał tekst, i mają poczucie sprawczości (np. „Utwierdziło mnie to w przekonaniu, że jeśli tylko chcemy, możemy wytworzyć ogromną siłę, właściwie już ją posiadamy. Tylko wystarczy skumulować ją na odpowiedni wektor. Wspólnie faktycznie jesteśmy w stanie dojść do głosu i stworzyć zmianę”). Jedna z ankietowanych osób pisała jednak coś przeciwnego: „Niestety, cokolwiek byśmy chcieli na to poradzić, chwast wyrывa się od korzenia, nie po listkach”, podważając jednocześnie realną, a nie jedynie deklaratywną zmianę: „Nie uważam, żeby sytuacja w szkole jakkolwiek się polepszyła. Jak już wspominałam, ten światek rządzi się swoimi, okrutnymi prawami”. Cieszyło ją natomiast zainteresowanie tekstem poza murami szkoły. Z wypowiedzi tych wynika więc, że aktorki nie miały wrażenia manipulacji, zaakceptowały tekst, cieszyły się jego popularnością. Trzeba jednak zaznaczyć, że pośrednikiem między mną a aktorkami w czasie przeprowadzania ankiety na potrzeby tego tekstu był Michał Telega³⁹. Nie zakładam, że to wpłynęło na odpowiedzi, ale nie mogę też wykluczyć takiej ewentualności – nawet bez świadomej intencji ze strony osób, które udzieliły odpowiedzi.

39 Warto zauważyć, że moja praktyka badawcza w dużej mierze kontynuowała praktykę badawczą Telegi, metody badania artystycznego zainspirowały więc badanie naukowe.

Mimo zgody na anonimowość trzy z czterech aktorek wyrażały poczucie współautorstwa (jedna nie napisała tego wprost, ale też nie zaprzeczyła) i rozpoznały w tekście swoje wypowiedzi. W tym momencie warto więc zapytać, dlaczego autorem tekstu jest tylko Michał Telega. Iga Gańczarczyk mówiła mi, że początkowo tekst był podpisany jako kreacja zbiorowa, z Michałem Telegą odpowiedzialnym za miks artystyczny. Chciał więc pokreślić rozproszone autorstwo, tak często wartościowane pozytywnie w obrębie sztuk partycypacyjnych⁴⁰. Po rozmowie z pedagogką o odpowiedzialności za zebrane świadectwa zdecydował się na podpisanie tekstu własnym nazwiskiem, ale proces pracy precyzyjnie wyjaśnił we wstępie. Dzięki temu czytelniczki/widzowie wiedzą, z czyich głosów skomponowany jest tekst, a jednocześnie mają pełną świadomość tego, do kogo należała inicjatywa, inwencja artystyczna oraz odpowiedzialność za formę i w dużej mierze treść pracy.

Poza tym warto zauważyć, że mówiąc o układzie hierarchicznym, autor go utrzymywał, a jednocześnie przekraczał jego opresyjny charakter. Zachowywał pozycję autora, ale postrzegał ją również w kategoriach odpowiedzialności. Traktował swoją nadrzędną pozycję w perspektywie *empowerment*, czyli dzielenia się władzą i przywilejem z osobami zazwyczaj ich pozbawionymi. Oddanie głosu aktorkom nie oznaczało w tym wypadku przekazania im pełnej kontroli nad sensami (choć autoryzowały tekst), ale zrobienie dla nich miejsca. Ten model pracy wskazuje na to, że postulowane zmiany w pracy i edukacji teatralnej nie zawsze muszą (choć mogą) być równoznaczne z porzuceniem dotychczasowych teatralnych ról zawodowych. Zmienia natomiast relacje między sprawującymi je podmiotami.

5. Wspólne czytanie, czyli ponowne „dzielenie postrzegalnego”

Kolejnym etapem było zaprojektowanie czytania tekstu. Podczas publicznych pokazów Telega czytał zarówno wstęp, jak i bardzo precyzyjne, niełatwe instrukcje dotyczące sposobu głośnej lektury, zaznaczając, że tekst powinien być wypowiadany na białą, zgodnie z zapisanym rytmem. Role rozdawano publiczności, osobom, które wyraziły na to gotowość. W momencie podjęcia decyzji o anonimowości stało się jasne, że w czytaniu nie mogą wystąpić osoby, które udzieliły świadectw, chyba że w konwencji mistyfikacji (oddanie tekstu jego bohaterkom z jednoczesnym zaznaczeniem, że to nie one są autorkami świadectw). Grająca fikcją i realnością mistyfikacja czy zaangażowanie

⁴⁰ C. Bishop *Sztuczne piekła*, s. 50.

innych aktorek mogły wywołać niepotrzebne domysły i plotki. Rezygnacja z tradycyjnego aktorskiego wykonania oddalała też problemy dotyczące inscenizacji: jak ubrać, jak wystylizować aktorki, by nie czynić ich obiektami oglądu, by mówiąc o uprzedmiotowieniu – nie uprzedmiotowić. Uwaga miała się przenosić z ciał aktorek, które stanowiły ważny element opisywanych przekroczeń, na słowa, doświadczenia i opinie – nigdy wcześniej niewypowiedziane lub niewysłuchane.

Dystrybucja ról wśród publiczności angażuje osoby czytające, które poznając cudze świadectwa, jednocześnie stają się za nie odpowiedzialne. Pierwszoosobowa forma wypowiedzi pozwalała skonfrontować się w osobisty sposób z opowieściami o przemoc, zestawzić je z własnymi doświadczeniami, zająć stanowisko wobec tematu. Mogła też wywoływać skrępowanie, wstyd, reakcje obronne. Z własnego doświadczenia dwukrotnej nieczytającej uczestniczki wnioskuję, że taka forma zaangażowania mogła się przenosić na pozostałe osoby spośród publiczności. Potrzebne było skupienie, by usłyszeć i zrozumieć tekst, nie przeszkadzać w jego lekturze; wspierać ciszą i uważnością. Takie poczucie wzmagają widoczny wysiłek synchronizacji, odczuwalna niezręczność czytania szczególnie wulgarnych cytatów przywołanych przez aktorki, brak aktorskiej kreacji. W ten sposób oparta na partycypacji, surowa, momentami nieporadna estetyka wzmagала efekt emocjonalny i afektywny, a przez to siłę oddziaływania tekstu.

Oddanie czytania publiczności stanowiło kontynuację postawionego przez Ięgę Gańczarczyk celu zajęć, polegającego na zainicjowaniu procesu poznawczego przez przyjęcie innej niż swoja perspektywy, zwłaszcza że osoby czytające nie musiały być osobami identyfikowanymi jako kobiety. W ten sposób podczas czytania performatywnego w obrębie „dzielenia postrzegalnego” dochodziło do kolejnych wielowymiarowych przesunięć. Aktorki, które zwykle kreują fikcję, oddając postaciom swoje ciała i głosy, tym razem przekazały publiczności osobiste doświadczenia, pochodzące spoza sfery reprezentacji. Zwykle wystawione na widok, teraz zostały ukryte, by przemówić w swoim imieniu. Sprawdziła się w tym wypadku teza Rancière’a, że „[d]zielenie postrzegalnego uwidacznia, kto może brać udział w tym, co wspólne, w zależności od tego, co robi, oraz od czasu i miejsca, w jakim ta czynność jest wykonywana. W ten sposób wykonywanie takiego lub innego «zawodu» determinuje czy i jakie kompetencje posiada się w kwestii tego, co wspólne. Określa również, czy jest się widzialnym, czy nie w przestrzeni wspólnej”⁴¹.

41 J. Rancière *Dzielenie postrzegalnego*, s. 69-70.

Aktorki na scenie zajmują się zazwyczaj dystrybuowaniem cudzych głosów i wizji, są więc widzialne, ale jako postaci, a nie osoby. Na potrzeby sztuki muszą w pewnym sensie pozbawić siebie głosu i realnej widzialności. Publiczność z kolei, nawykła do patrzenia i słuchania, została podczas czytania *Aktorek* pozbawiona tradycyjnej sfery wizualnej, sama stała się obiektem spojrzeń i przyjęła głosy aktorek niczym role – oddała im swoje ciała i głosy. Stała się też obiektem obserwacji aktorek: „Kiedy komuś się z czegoś zwierzamy, osoba ta zwykle kontroluje swoje naturalne odruchy, żeby nas np. nie urazić. Podczas czytania jako anonim mogłam obserwować rzeczywisty stosunek wielu ludzi, których znałam, do całej sprawy”.

6. Źródła sprawczości instytucjonalnej

Na wszystkich trzech czytaniach autorowi towarzyszyły Iga Gańczarczyk i Iwona Kempa, przekazując najbardziej neuralgiczne partie tekstu. Po czytaniu egzaminacyjnym to one przejęły inicjatywę, prezentując pismo do Doroty Segdy, a w czasie kolejnych czytań opowiadały o okolicznościach powstania tekstu i jego konsekwencjach. Wyraźnie otaczały tekst opieką instytucjonalną. Zajmowały wobec niego zdecydowane stanowisko i były gotowe dyskutować z osobami wyrażającymi wątpliwości. Dla Michała Telegi, według jego słów, świadomość, że nie jest sam, była szczególnie ważna podczas czytania na Forum Młodej Reżyserii – przed szerokim gronem osób ze środowiska. Równie istotne wydaje mi się zaangażowanie Gańczarczyk i Kempy w proces przekładania rezultatów badania Telegi na odpowiedź instytucjonalną. Po przeczytaniu transkrypcji Gańczarczyk zdecydowała, że opowiedziane historie nie mogą stać się jedynie materiałem artystycznym, że szkoła musi podjąć kroki ograniczające ryzyko zaistnienia podobnych sytuacji. Wtedy – za zgodą Michała Telegi – powiadomiła o sprawie Iwonę Kempę. Procesy przygotowywania tekstu i obmyślenia dalszych działań instytucjonalnych zachodziły równolegle. Jestem przekonana, że bez odpowiedniej postawy i gotowości do działania osób postawionych wysoko w hierarchii szkoły, które w dużej mierze przejęły odpowiedzialność za dalsze – niełatwe, jak pisała Iwona Kempa⁴² – rozmowy w gronie pedagogicznym, tekst *Aktorki, czyli przepraszam, że dotykam* nie zyskałby takiej widzialności i nie miał szans zainicjować prac nad Kodeksem Etyki oraz powołaniem rzeczników ds. etyki. Zwłaszcza że proces toczył się w atmosferze nieufności zarówno ze strony osób studiujących, jak i uczących.

42 I. Kempa *Co dalej w tym co jest? W szkole i teatrze*, „Polish Theatre Journal” 2019 nr 1/2, s. 1-2.

Za tekstem i jego sprawczością stoją więc rozmaite sojusze (między aktorkami a dramaturgiem/reżyserem, między studentem a pedagogką, między osobami studiującymi a osobami dysponującymi władzą w strukturach szkoły, między aktorkami a widzkami i widzami, między czytającymi a słuchającymi), praca otwartości i uważności na głosy innych, przekraczająca układy hierarchiczne, i determinacja do rozpoczęcia procesu zmiany. Tekst i jego wykonanie opierają się na procesach rozpoznawania i przywoływania hierarchii, jej odwracania i ponownej (re)konstrukcji władzy jako odpowiedzialności – reżysera i autora za aktorki, władz szkoły za studentki i studentów.

Spojrzenie w przyszłość

Proces zmiany zarówno w AST, jak i w innych organizacjach teatralnych zdecydowanie nie jest zakończony⁴³. Powstanie dokumentów to z pewnością ważny wstęp do dalszych, koniecznych i palących zmian. Wiemy już jednak, że wprowadzenie Kodeksu Etyki i rzeczników to rozwiązania niewystarczające. Wskazuje na to chociażby reportaż Igi Dzieciuchowicz, opisujący sytuację na Wydziale Teatru Tańca w AST Filii w Bytomiu, która zaistniała już po wprowadzeniu tych rozwiązań systemowych⁴⁴. Ważne jest to, by istniejące procedury nie miały statusu, który Sara Ahmed określa mianem „nonperformative”, oznaczającym, że instytucjonalne akty językowe, np. zapisane w wewnętrznych dokumentach, nie prowadzą do deklarowanych w nich efektów⁴⁵. Dlatego, moim zdaniem, warto przyglądać się tym badaniom i działaniom artystycznym, które przyniosły konkretne rezultaty, aby móc wykorzystać je do inicjowania kolejnych działań instytucjonalnych. Strategie sprawdzone w pracy nad *Aktorkami* są zresztą w pewnym sensie kontynuowane przez kolejne osoby studiujące w AST. Takim przykładem jest spektakl egzaminacyjny Zdenki Pszczołowskiej i Mai Wisły-Szopińskiej *Rok pierwszy*, powstały na bazie ankiet wypełnionych przez osoby studiujące i osoby uczące na temat edukacji, egzaminów i relacji na tytułowym pierwszym roku Wydziału Reżyserii Dramatu AST⁴⁶. Zmiana – zarówno w teatrach, jak i w życiu społecz-

43 W lipcu 2021 roku Iwona Kempa i Iga Gańczarczyk złożyły rezygnację z pełnienia funkcji dziekańskich. Od roku akademickiego 2021/2022 dziekanką WRD jest Olga Katafiasz.

44 I. Dzieciuchowicz *Nocne próby z nagością*.

45 S. Ahmed *Complaint!*, Duke University Press, Durham–London 2021, e-book, lok. 745.

46 Por. P. Morawski *Taki rok. Rozmowa ze Zdenką Pszczołowską i Maią Wisłą-Szopińską*, „Dialog” 21.08.2021, <https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/taki-rok> (10.12.2021).

nym – będzie toczyła się jeszcze długo i wymaga szerokiego zaangażowania różnych osób i instytucji w procesy naprawcze i transformacyjne z jednej strony, z drugiej zaś w stawianie oporu backlashowi⁴⁷.

Bardzo dziękuję osobom uczestniczącym w kursie „Aktor/Performer” na Teatrolologii UJ w roku akademickim 2020/2021 za inspirującą rozmowę o tektście *Aktorki, czyli przepraszam, że dotykam* i o ruchu #MeToo w teatrze.

Artykuł jest poszerzoną wersją referatu wygłoszonego na seminarium naukowym „Strategie angażujące w przestrzeni sztuk performatywnych. Metodologia badań, mapowanie, etyka, demokracja” zorganizowanym w 2021 roku przez Katedrę Teatru i Sztuki Mediów na Wydziale Antropologii i Kulturoznawstwa UAM we współpracy z „Didaskaliami. Gazetą Teatralną”. Autorką koncepcji seminarium była dr Agata Siwiak.

47 Por.: J.A. Lisnek, C.L. Wilkins, M.E. Wilson, P.D. Ekstrom *Backlash Against the #MeToo Movement: How Women's Voice Causes Men to Feel Victimized*, SAGE Publishing, 2021, preprint: 14.07.2021, doi: 10.31219/osf.io/ektgn; C. de Maricourt, S.R. Burrell *#MeToo or #MenToo? Expressions of Backlash and Masculinity Politics in the #MeToo Era*, „Journal of Men's Studies” 26.07.2021, doi: 10.1177/10608265211035794. W Polsce o backlashu wobec dyskusji na temat przemocy w teatrze dyskutowano w kontekście 14. Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Boska Komedia, por. A. Gruszczyński *Skandal wokół festiwalu Boska Komedia. Kiedy sprawca przemocy może wrócić do teatru*, rozmowa z Agatą Adamiecką-Sitek, „Wysokieobcasy.pl” 8.12.2021, https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,27886009,skandal-na-boskiej-komedii-kiedy-sprawca-przemocy-moze-wrocic.html?fbclid=IwAR3xueYB8kXQGOHjF4xjzj_VYiF991nkYY-GrUF_4htCo1XCxv-p5j1lWQsw (8.12.2021).

Abstract

Monika Kwaśniewska

JAGIELLONIAN UNIVERSITY

#MeToo in Theater as a Participatory Artistic Research

The article posits the participatory nature of the #MeToo movement and proves it by referring to the performing arts, citing both institutional and artistic activities. Kwaśniewska notes that as in performing arts, the aesthetical in the #MeToo movement is intertwined with the ethical. In the context of these issues, Kwaśniewska scrutinizes Michał Telegi's text "Aktorki, czyli przepraszam, że dotykam" (Actresses, or Sorry that I Touch You) and its performative reading by indicating the book combines artistic activities with institutional ones and the ethical with the aesthetical. The analysis inquires into the sources of the institutional and affective causality of the artistic event and the possible application of similar methods in the future.

Keywords

#MeToo, performing arts, theater, participation, institution