

**Monika Kwaśniewska**

Uniwersytet Jagielloński (PL)

ORCID: 0000-0003-1913-4562

# Odpowiedzialnie usytuowana krytyka afirmatywna #MeToo w badaniach teatralnych

## Abstract

### Responsibly Situated Affirmative Criticism: #MeToo in Theater Research

This article seeks to develop within the theater studies discourse a research stance and method that would resonate with the transformation that has begun in theater in connection with the #MeToo movement and the discussion about violence in theater schools, creative processes, and theaters. The author's point of departure is the observation that recent productions thematizing sexual violence in theater have been gradually turning from grievances against the abuse of power towards constructive, forward-leaning proposals for change. This process is founded on the awareness that theater makers are situated within the present systems of power and on the willingness to consider various implications of this situatedness. The proposed

project of responsibly situated affirmative criticism, understood as a research-and-writing stance, is based on Donna Haraway's concepts of situated knowledges, Ewa Domańska's affirmative humanities, posthumanist ethics (as envisaged by Karen Barad and Monika Rogowska-Stangret), and Harry Lehmann's affirmative criticism. The article offers an analysis of the discussion about comings-out concerning the "Gardzienice" Center for Theater Practices, as a case study aimed at a more precise delineation of the possibilities for changing the discourse on the instruments and ethics of theater research.

### Keywords

#MeToo, criticism, affirmative humanities, new materialism, theater

### Abstrakt

Artykuł jest próbą wypracowania w ramach dyskursu teatrologicznego postawy i metody badawczej rezonującej z przemianą, która zaczęła się w teatrze pod wpływem ruchu #MeToo i dyskusji o przemocy w szkołach teatralnych, w procesach twórczych i w teatrach. Punktem wyjścia refleksji jest spostrzeżenie, że w najnowszych spektaklach tematyzujących przemoc seksualną w teatrze widać proces przejścia od skargi na nadużycia władzy do konstruktywnych, wychylonych w przyszłość propozycji zmiany. Podstawą tego procesu jest świadomość usytuowania osób tworzących w panujących w teatrze układach władzy oraz gotowość brania pod uwagę rozmaitych konsekwencji tego usytuowania. Zaproponowany w artykule projekt odpowiedzialnie usytuowanej krytyki afirmatywnej rozumianej jako postawa badawczo-pisarska opiera się na koncepcjach wiedzy usytuowanych Donny Haraway, humanistyki afirmatywnej Ewy Domańskiej, etyki posthumanistycznej (w ujęciu Karen Barad oraz Moniki Rogowskiej-Stangret) oraz krytyki afirmatywnej Harry'ego Lehmana. Analiza dyskusji o coming outach dotyczących Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice” stanowi studium przypadku, które ma pomóc dookreślić możliwości zmiany dyskursu na temat narzędzi i etyki badań teatralnych.

### Słowa kluczowe

#MeToo, krytyka, humanistyka afirmatywna, nowy materializm, teatr

Polski teatr zmienia się od paru lat między innymi pod wpływem ruchu #MeToo. Z perspektywy badań teatralnych szczególnie interesujące wydają się spektakle i teksty dla teatru, które komentują ten ruch, na przykład: *#Gwałt na Lukrecji, Spektakl dyplomowy, czyli kilka piosenek o przemocy w teatrze, Casting!, NOSEXNOSOŁO, Aktorki, czyli przepraszam, że dotykam, Otello, Klub, Kancelaria Paniki Moralnej i Etycznej Wyższości, Rok pierwszy, Łatwe rzeczy*<sup>1</sup>. Skłoniły mnie one do zastanowienia, co ruch #MeToo przyniósł teatrowi i teatrologii oraz mnie jako badaczce, ponieważ dostrzegam łączący je gest świadomego przechodzenia od skargi na nadużycia władzy w instytucjach teatralnych i edukacyjnych do konstruktywnych i wychylonych w przyszłość propozycji zmiany procesów. Obie postawy osób tworzących wynikają z ich refleksji nad własnym usytuowaniem w teatrze i w panujących w nim układach władzy, a jednocześnie wiążą się z jego ujawnianiem. Rosnąca świadomość usytuowania, powiązana z poczuciem zależności i odpowiedzialności, uruchamia dynamikę skargi i transformacji. Wymienione projekty łączy także to, że powstawały w toku procesu badawczego, polegającego na analizie i autoanalizie dynamiki władzy i wynikających z niej nadużyć (nie tylko na tle seksualnym) w teatrze. Punktem odniesienia bywają własne doświadczenia osób tworzących oraz świadectwa wyławiane z wypowiedzi medialnych lub z realizowanych specjalnie na potrzeby projektu ankiet, wywiadów czy rozmów. Gromadzony w ten sposób materiał staje się elementem treści spektaklu zaprojektowanego jako prezentacja i krytyka przemocowych

---

Tekst powstał w ramach projektu *Przemoc w teatrze – praktyki, dyskursy, alternatywy* finansowanego ze środków Priorytetowego Obszaru Badawczego Heritage w ramach Programu Strategicznego Inicjatywa Doskonałości na Uniwersytecie Jagiellońskim.

<sup>1</sup> *#Gwałt na Lukrecji* na podstawie Shakespeare'a, reż. Marcin Liber, dramaturgia Martyna Wawrzyniak, scen. Mirek Kaczmarek, prem. 17 marca 2018, Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego, Kraków; *Spektakl dyplomowy, czyli kilka piosenek o przemocy w teatrze* Karoliny Szczypek, Pawła Sablika, Andrzeja Błażewicza, Magdaleny Dębickiej, Karola Osmana, Miguele Nieto, Marii Dudy, Anniki Mikołajko, Adrianny Kurzawy i Tobiasza S. Berga, Teatr Nowy Proxima, prem. 25 września 2020, *Casting!* Weroniki Murek, reż. Katarzyna Szyngiera, scen. i kost. Agata Baumgart, prem. 28 marca 2019, Przegląd Piosenki Aktorskiej, Wrocław; *NOSEXNOSOŁO*, tekst i reż. Agnieszka Jakimiak, scen., kost. i video Mateusz Atman, prem. 31 października 2019; Michał Telega, „Aktorki, czyli przepraszam, że dotykam”, *Polish Theatre Journal*, nr 1/2 (2019), <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/208/957>; *Otello* Shakespeare'a, reż. Wiktor Bagiński, scen. Anna Oramus, prem. 15 listopada 2019, Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego, Kraków; *Klub* na podstawie książki Matildy Voss Gustavsson, reż. i dramaturgia Weronika Szczawińska, muz. Teonika Rożynek, prem. 26 czerwca 2021, Teatr Collegium Nobilium, Warszawa; *Kancelaria Paniki Moralnej i Etycznej Wyższości* Agnieszki Jakimiak, Agaty Adamieckiej-Sitek, Konrada Cichonia i Kornelii Trawkowskiej, prem. 24 kwietnia 2022, Forum Przyszłości Kultury i Teatr Polski w Poznaniu; *Rok pierwszy*, reż. Zdenka Pszczołowska, dramaturgia Maja Wiśta-Szopińska, prem. 21 listopada 2021, Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego, Kraków; *Łatwe rzeczy*, reż. Anna Karasińska, prem. 4 grudnia 2021, Teatr im. Stefana Jaracza, Olsztyn. Choć *Rok pierwszy* nie dotyczy przekroczeń na tle seksualnym, to wpisuje się w dyskusję o przemocy w edukacji teatralnej, zapoczątkowaną przez ruch #MeToo. Nie wszystkie wymienione przedstawienia i teksty przebadaliśmy w takim samym stopniu, mam też świadomość, że lista utworów podejmujących temat #MeToo mogłaby zostać wydłużona.

zachowań, podczas gdy badanie nadużyć prowokuje do poszukiwania innych modeli relacji i współpracy w działaniach artystycznych. Proces artystyczny ma więc na celu nie tylko wytworzenie dzieła, lecz także testowanie nowych strategii twórczych opartych najczęściej na spłaszczonych relacjach władzy (co nie zawsze oznacza pracę kolektywną i rezygnację ze specjalizacji). Rezultaty badań prezentuje się nie tylko w formie pokazu, ale też wywiadów, otwartych dyskusji, autoanalitycznych rozpraw (np. magisterskich czy naukowych) lub wewnątrzinstytucjonalnych raportów. Różnorodne prace artystyczne, do których odwołuję się w tym artykule, wpisują jednocześnie w nurt krytyki instytucjonalnej i badań artystycznych<sup>2</sup>. Klamrę spinającą te postawy określam jako odpowiedzialnie usytuowaną krytykę afirmatywną. Składa się na nią badanie własnych doświadczeń i uwarunkowań na tle szerokiego zjawiska oraz oparta na tym badaniu próba przebudowy pola twórczości teatralnej. Ruch krytyki i afirmacji, który zaczyna się od rozpoznania swego usytuowania, musi być wielokierunkowy i ambiwalentny. Wiele stosowanych przez osoby artystyczne metod pracy polega na krytyczno-afirmatywnej rewizji i rozwinięciu modeli twórczych już wcześniej istniejących (np. kreacja zbiorowa). Jednocześnie choć twórczynie i twórcy projektują i afirmują transformację postaw i procesów artystycznych, to nie zakładają własnej nieomyślności. Ich refleksja ma niejednokrotnie charakter autokrytyczny – ujawnia wahania, nawyki myślowe czy decyzje wątpliwe pod względem etycznym. Chciałabym nie tylko podążać za tą strategią artystyczną, lecz także wywieść z niej własną postawę badawczą i etyczną.

W pierwszej części artykułu scharakteryzuję teoretyczne podstawy projektu odpowiedzialnie usytuowanej krytyki afirmatywnej, w którym krytyka jest rozumiana nie jako gatunek publicystyczny, lecz jako postawa badawczo-pisarska. Odwoływać się będę do koncepcji wiedzy usytuowanych Donny Haraway, humanistyki afirmatywnej Ewy Domańskiej, etyki posthumanistycznej (w ujęciu Karen Barad oraz Moniki Rogowskiej-Stangret) oraz krytyki afirmatywnej Harry'ego Lehmana. W drugiej części tekstu skupię się na pytaniach o to, jak dyskusja nad przemocą w teatrze już wpłynęła na badania teatralne i jak może na nie wpłynąć w przyszłości.

Zanim to jednak zrobię, chciałabym w kilku zdaniach usytuować siebie jako autorkę. Piszę ten tekst jako: uczestniczka i badaczka dyskusji o przemocy w teatrze; adiunktka z doktoratem prowadząca badania (w dużej mierze poprzez rozmowy z osobami artystycznymi) do książki na ten temat i kierowniczką mocno

---

<sup>2</sup> Odwołuję się do polskiej koncepcji badań artystycznych w ujęciu Tercetu „Czy badania artystyczne?": Paulina Brelińska-Garsztka, Zofia Małkiewicz-Daszkowska i Zofia Reznik, „Rozruchy badawczo-artystyczne w sztukach performatywnych: Zbliżenie na taniec, ruch i choreografię”, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 165 (2021), <https://doi.org/10.34762/c680-vg85>.

zdemokratyzowanej, kilkunastoosobowej grupy badawczej *Przemoc w teatrze – praktyki, dyskursy, alternatywy*; redaktorka *Didaskaliów*, gdzie ukazało się wiele tekstów dotyczących przemocy w teatrze, a niektóre z nich doprowadziły do różnych napięć. Piszę więc jako funkcjonująca w kilku horyzontalnych lub hierarchicznych sieciach współpracownicza osób sytuujących się w bardzo różnych miejscach dyskusji o przemocy i ruchu #MeToo. Piszę również jako osoba, której pod wpływem rozmów, artykułów czy wystąpień konferencyjnych zdarzało się zmieniać zdanie na temat badanych spraw i która zastanawia się, jak reagować na ich nowe, skomplikowane aspekty<sup>3</sup>. Wreszcie, piszę ten tekst jako osoba zmęczona niekonstruktywnymi wzajemnymi atakami. Chcę jednak wierzyć, że różnice stanowisk i perspektyw nie powinny unieważniać poczucia krzywdy, a konflikt nie musi być wyniszczający, nawet jeśli na razie ma taki charakter. Wspieram postulaty, działania i narzędzia służące zmienianiu teatru w bezpieczniejsze miejsce i odważniejsze medium, a zarazem mam świadomość, że zmiana może nastąpić tylko przy zaangażowaniu wszystkich stron – artystycznej, instytucjonalnej i badawczej – pomimo przeszkód, błędów czy wątpliwości.

## Wiedze usytuowane, humanistyka afirmatywna i krajobrazy posttraumatyczne

Koncepcja usytuowania w określeniu mojego projektu nawiązuje do propozycji Donny Haraway, dla której „obiektywność feministyczna oznacza [...] po prostu wiedzę usytuowaną” – tworzoną ze świadomością własnego cielesnego umiejscowienia, związku między podmiotem a przedmiotem (badań) oraz odpowiedzialności za to, „jak uczyliśmy się widzieć” oraz „czyja krew posłużyła do wyprodukowania moich oczu”<sup>4</sup>. Tego rodzaju wiedza jest zawsze częściowa, nieskończona i niedomknięta, krytyczna wobec siebie i funkcjonująca w sieciach solidarnościowych, w których kolejne perspektywy się do siebie przyłączają, poszerzając wewnętrznie zróżnicowany podmiot kolektywny<sup>5</sup>. Działanie tych sieci jest nastawione na dekonstrukcję i rekonfigurację obowiązujących systemów

<sup>3</sup> Jako badaczka, która przeprowadziła rozmowy z Wiktorem Bagińskim (przed tym, jak 19 grudnia 2022 przyjął islam i zmienił nazwisko na Wiktor Ali) i z częścią współpracującego z nim zespołu, zastanawiam się na przykład, czy włączając do przygotowywanej książki jego spektakl po tym, jak pojawiły się medialne call outy dotyczące tego reżysera, a on odpowiedział oskarżeniami o rasizm.

<sup>4</sup> Donna Haraway, *Wiedze usytuowane: Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej/częściowej perspektywy*, tłum. Agata Czarnacka (Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego, 2008), 12, 15 (podkr. oryg.), <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/foo6zharaway1988.pdf>.

<sup>5</sup> Haraway, *Wiedze usytuowane*, 22.

władzy i dominacji, by można było tworzyć światy bardziej różnorodne i włączające rozmaite umiejscowienia i perspektywy:

pragnę takiej doktryny i praktyki obiektywności, która wysuwałaby na pierwszy plan kontestację, dekonstrukcję, pełne namiętności tworzenie, połączenia sieciowe i nadzieję na zmianę systemów wiedzy i sposobów widzenia. [...] Jesteśmy zobowiązane do poszukiwania perspektyw, których nie da się poznać zawczasu, a które obiecują coś niesłychanego: wiedzę umożliwiającą konstruowanie takich światów, które w mniejszym stopniu byłyby organizowane przez osie dominacji.<sup>6</sup>

Dla odpowiedzialnie usytuowanej krytyki afirmatywnej szczególnie istotne są dwa aspekty praktyki służącej wytwarzaniu wiedzy usytuowanej: odpowiedzialne zaangażowanie w proces emancypacyjno-reparacyjny oraz zbiorowy charakter działania, nastawionego zawsze na dialog i negocjację perspektyw i znaczeń.

Ważnym punktem odniesienia dla zaproponowanego tutaj projektu jest też humanistyka afirmatywna, która akcentuje z jednej strony – wzmacniające sprawczość formy pozytywnego i konstruktywnego oporu wobec dominacji, z drugiej – wychylenie w przyszłość. Domańska adaptuje do swoich celów koncepcje władzy i podmiotowości Michela Foucaulta i Judith Butler oraz teorie podmiotu Rosi Braidotti. Wpisuje w myślenie o władzy refleksję nad sprawczością podmiotu – indywidualnego i zbiorowego – umożliwiającą przejście od pasywności i podległości ofiary do pozytywnej zmiany:

Podmiot jest w tym projekcie ujmowany jako sprawca, który ma potencjalność, by działać i wprowadzać zmiany. [...] Zamiast o wiktyimizacji podmiotu, wolę zatem mówić o jego/jej witalizacji, tj. – podobnie, jak to ujmuje Braidotti – o potencjale do transformacji i transgresji negatywności, odradzania się (po negatywnych doświadczeniach).<sup>7</sup>

Badaczka podkreśla, że nie chodzi jej o naiwną utopię, ale o realistyczne, realne i lokalne działania, które nie dążą do ukrycia konfliktów czy zaprzeczenia ich istnieniu, ale odpowiadają na nie teoriami współbycia, współdziałania, współpracy oraz empatii:

---

<sup>6</sup> Haraway, 14.

<sup>7</sup> Ewa Domańska, „Humanistyka afirmatywna: Władza i płeć po Butler i Foucaulcie”, *Kultura Współczesna*, nr 4 (2014): 128, [https://www.nck.pl/upload/archiwum\\_kw\\_files/artykuly/13\\_ewa\\_domanska\\_-\\_humanistyka\\_afirmatywna\\_-\\_wladza\\_i\\_plec\\_po\\_butler\\_i\\_foucaulcie.pdf](https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/13_ewa_domanska_-_humanistyka_afirmatywna_-_wladza_i_plec_po_butler_i_foucaulcie.pdf).

W utopii tej nie chodzi o forowanie naiwnych idei pojednania i konsensusu, ale (przy dalszym badaniu zjawisk negatywnych) o większe skupianie się na zjawiskach pozytywnych, co mogłoby pokazać, jak da się żyć razem w konfliktach.<sup>8</sup>

Domańska łączy w swojej koncepcji różne stanowiska. Gdy charakteryzuje dynamikę przekształcania negatywności w pozytywność, ważną inspiracją jest dla niej strategicznie neoesencjalistyczne myślenie o sprawczości jednostki i zbiorowości w stylu Gayatri Chakravorty Spivak. To ważna korekta stanowiska Braidotti, pomagająca Domańskiej wzmocnić postulowane wychylenie ku pozytywnym wizjom przyszłości „pomimo negatywności czasów, w których żyjemy”<sup>9</sup> oraz ułatwiająca „przekroczenie postmodernistycznej negatywności i koncentracji na katastrofie”<sup>10</sup>. Te postulaty chciałabym poszerzyć i sproblematyzować, sięgając do projektów etyki posthumanistycznej, między innymi realizmu sprawczego Karen Barad oraz krajobrazów posttraumatycznych charakteryzowanych przez Monikę Rogowską-Stangret.

Barad podkreśla bowiem, że sprawczość nie jest cechą ludzkich i nie-ludzkich bytów, ale wynikiem rozmaitych splątań, relacji, intra-akcji, w których obrębie może dochodzić do rekonfiguracji zmieniających nierównomierną dynamikę władzy. Sprawczość to kwestia odgrywania i rekonfiguracji splątań<sup>11</sup>. Do pozytywnego oporu wobec władzy nie wystarczy więc, jak rozumiem, wola podmiotu. Może do niej dojść natomiast w wyniku oddziaływania ludzkich i nie-ludzkich bytów. Taka teza zmienia też sposób myślenia o przyczynowości. Jeśli rozumieć ją nie jako ciąg przyczynowo-skutkowy, lecz intra-aktywność, to „przeszłość, podobnie jak przyszłość, nie jest zamknięta”<sup>12</sup>. Inspirowane koncepcją i językiem Barad myślenie o sprawczości i przyczynowości to fundament odpowiedzialnie usytuowanej krytyki afirmatywnej w procesach artystycznych i badawczych. Spektakl czy artykuł dotyczący przemocy, nawet jeśli bazuje na badaniach, zawiera konkretne świadectwa i jest istotnym gestem oporu nastawionym na pozytywną transformację, sam nie czyni radykalnej zmiany. Może jednak ją zainicjować, wywołując szereg reakcji, za które odpowiedzialne są wszystkie „wplątane w nie” podmioty. Sprawczość jest więc potencjalnością zależną od

---

<sup>8</sup> Domańska, „Humanistyka afirmatywna”, 129.

<sup>9</sup> Domańska, 127.

<sup>10</sup> Domańska, 128.

<sup>11</sup> Rick Dolphijn i Iris van der Tuin, „Wywiad z Karen Barad”, w: *Nowy materializm: Wywiady i kartografie*, tłum. Jacqueline Czajka et al., red. Joanna Bednarek i Jędrzej Maliński (Gdańsk: Fundacja Machina Myśli, 2018), 45-47, <http://machinamysli.org/wp-content/uploads/2019/01/Dolphijn-i-van-der-Tuin-Nowy-materializm.-Wywiady-i-kartografie.pdf>.

<sup>12</sup> Dolphijn i van der Tuin, „Wywiad z Karen Barad”, 55.

różnych splątani i relacji<sup>13</sup>. Zmianę zaś należy rozpatrywać jako wynik działań i odpowiedzialność wielu podmiotów i praktyk funkcjonujących w różnych usytuowaniach – zarówno w polu artystycznym, jak i teoretycznym<sup>14</sup>.

Etyka posthumanistyczna problematyzuje też proces przekształcenia negatywności w pozytywność<sup>15</sup>. W książce *Być ze świata: Cztery eseje o etyce posthumanistycznej* Rogowska-Stangret, odwołując się między innymi do Barad, zauważa, że etyka posthumanistyczna, obok pozostawania z problemami i konfliktami, uznaje za kluczowe pozostawanie z krzywdą i traumą w atmosferze odpowiedzialności i troski<sup>16</sup>. Troskę o przyszłość uzupełnia więc troską o przeszłość. Nie wszystkie traumy można przepracować<sup>17</sup> i nie każda ofiara może się poczuć przetrwanką<sup>18</sup>, dlatego Rogowska-Stangret uważa, że w XX i XXI wieku funkcjonujemy w krajobrazie posttraumatycznym<sup>19</sup>. Zadaniem etyki jest w tej sytuacji uznanie krzywd, które zostały wymazane, i szukanie oraz wydobywanie na jaw śladów tego wymazywania. To sposób przeciwdziałania przemocy, ponieważ przemoc ustanawia pustkę w miejsce rezultatów swoich działań<sup>20</sup>. Celem etycznych interwencji jest natomiast dokonywanie takich rekonfiguracji „czasoprzestrzenio-materio-znaczeniowania” oraz takich rozprożeń i splątań ja łączącego się ze światem, które przyniosą obietnicę bardziej sprawiedliwej i otwartej rzeczywistości<sup>21</sup>. Taka postawa, nacechowana dążeniem do sprawiedliwości i troski, wynikającym ze świadomości bycia ze świata (tak jak stół jest z drewna<sup>22</sup>) i z akceptacji dyskomfortu, ambiwalencji oraz rozmaitych splą-

<sup>13</sup> Nie sądzę, by to ujęcie było sprzeczne z ideą Domańskiej, skoro pisze ona, że jedną z cech humanistyki afirmatywnej jest „ujęcie podmiotu jako sprawy (zastosowanie idei nieantropocentrycznej, rozproszonej sprawczości oraz sprawczości nieintencjonalnej)”, zob. Domańska, „Humanistyka afirmatywna”, 128.

<sup>14</sup> Świetnie to widać na przykładzie dyskusji o sytuacji w Gardzienicach. Opublikowany na portalu ukraińskim tekst Mariany Sadowskiej o przemocy, której doświadczyła w tym zespole, nie wywołał w Polsce szerokiego odzewu, ale zapoczątkował szereg inicjatyw, które doprowadziły do publikacji jego polskiego tłumaczenia wraz z innymi świadectwami i komentarzami, zob. Mariana Sadowska, „Coming out”, *Dwutygodnik.com*, nr 292 (2020), <https://www.dwutygodnik.com/artykul/g125-coming-out.html>, a także reportażu w „Gazecie Wyborczej”, Witold Mrozek, „Mobbing i molestowanie w legendarnym teatrze: Wszyscy słyszeli, nikt o tym nie mówił”, *Gazeta Wyborcza online*, 7 października 2020, <https://wyborcza.pl/7,75410,26371962,mobbing-i-molestowanie-w-gardzienicach.html>. Dopiero to zbiorowe działanie zainicjowało dyskusję.

<sup>15</sup> Domańskiej również zależy na odrzuceniu pasywności i absolutyzowania negatywności – por. np. Domańska, „Humanistyka afirmatywna”, 127.

<sup>16</sup> Zob. Monika Rogowska-Stangret, „Przeskalowanie traumy”, w: *Być ze świata: Cztery eseje o etyce posthumanistycznej*, wstęp Magdalena Środa (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2021), 51–89.

<sup>17</sup> Rogowska-Stangret, „Przeskalowanie traumy”, 85.

<sup>18</sup> Rogowska-Stangret, 78–79.

<sup>19</sup> Rogowska-Stangret, 86–87.

<sup>20</sup> Rogowska-Stangret, 70.

<sup>21</sup> Rogowska-Stangret, 77–78.

<sup>22</sup> Por. Rogowska-Stangret, 180 (przypis 1).



tań (przeszłości i przyszłości, pozytywności z negatywnością), wydaje mi się koniecznym rozszerzeniem humanistyki afirmatywnej<sup>23</sup>.

Inspiracją dla przekształcania negatywności w pozytywność jest też sposób, w jaki Barad postrzega krytykę. Uważa, że często jest ona działaniem nie dekonstrukcyjnym, lecz destrukcyjnym, a więc praktykowaniem negatywności<sup>24</sup>. Według niej odpowiedzialna etyka posthumanistyczna wiąże się z tworzeniem afirmatywnych relacji dyfrakcyjnych, które polegają na krzyżowaniu czy nakładaniu na siebie rozmaitych wglądów w poszukiwaniu wzorów różnic oraz uważnym i ostrożnym ich śledzeniu; również w celu wykazania błędów. W nauce daje to, jak podkreśla Barad, nową jakość w relacji nauk ścisłych i humanistycznych<sup>25</sup>. Czytanie dyfrakcyjne oznacza więc oglądanie i rozumienie przez siebie nawzajem różnych pojęć, teorii, zjawisk, praktyk, dyscyplin, również tych pochodzących z przeszłości i zanurzonych w innych formacjach filozoficznych, w celu stworzenia nowych wzorców „myślenia-bycia”, ponownego odczytania i przepracowania, co podkreśla wartość kontynuacji (np. – w naszym kontekście – pewnych koncepcji teatralnych czy metod teatrologicznych pochodzących z przeszłości).

Efekt dyfrakcyjnego nałożenia na siebie tych wszystkich inspiracji jest zaproponowany w tym artykule projekt odpowiedzialnie usytuowanej krytyki afirmatywnej. Jej podstawą jest pozytywna i wzmacniająca wizja przyszłości teatru i badań nad nim, która zależy od wielu współdziałających ze sobą ludzkich i nie-ludzkich czynników i jest tworzona z wnętrza krytycznego krajobrazu posttraumatycznego, a zarazem wychylona ku przyszłości. W praktyce artystycznej i badawczej zasada afirmacji oznacza między innymi zaniechanie stawiania ostatecznych cezur i kreowania dualizmów, na przykład: zła przeszłość – dobra przyszłość. Przeszłości teatru oraz dziejów badań teatralnych nie da się i nie należy, moim zdaniem, odrzucać jednym gestem krytycznym. Należy raczej rozpoznać i uznać zarówno krzywdy z nich wynikające, jak i dobre, ożywcze, warte refleksyjnej kontynuacji modele pracy i postawy. Zmiana nie jest natomiast linearnym, jednoznacznie pozytywnym procesem. Wiąże się z nią wiele wątpliwości, sprzecznych potrzeb, pomyłek. W procesie zmiany trudno też ustanowić jakieś cezury czasowe i lepiej nie stosować w nim idei porażki, sukcesu czy końca (w znaczeniu finału).

Powyższe koncepcje teoretyczne wyznaczają ogólny, filozoficzno-etyczny kierunek mojego myślenia o odpowiedzialnie usytuowanej krytyce afirmatywnej

---

<sup>23</sup> Rogowska-Stangret, 83–89.

<sup>24</sup> Dolphijn i van der Tuin, „Wywiad z Karen Barad”, 42.

<sup>25</sup> Dolphijn i van der Tuin, 44. Barad mówi, że metaforę dyfrakcji przejęła od Haraway i uzupełnia ją o własne spostrzeżenia.

w praktykach artystycznych i badawczych, przede wszystkim – teatrologicznych. Konkretyzując je i przenosząc na poziom określonych postaw i działań, odwołam się do pracy Harry'ego Lehmana – „Dziesięć tez na temat krytyki sztuki”<sup>26</sup>, w której badacz proponuje koncepcję afirmatywnej krytyki sztuki. Jego postulaty rezonują z opisanymi powyżej ideami, a jednocześnie pomagają zakorzenić je w praktyce badawczej.

## Rola afirmatywnej krytyki sztuki

### Usytuowanie, odpowiedzialność i obrazy posttraumatyczne

Jedna z najważniejszych dla mnie tez Lehmana głosi: „Krytyka sztuki jest kluczowym tematem współczesnej sztuki”, a „przemiana formy mówienia o sztuce może także długotrwale zmienić sztukę. [...] krytyka sztuki może stać się nowym atraktorem ewolucji sztuki”<sup>27</sup>. Zasada podkreślająca dwukierunkową relację między sztuką i badaniami artystycznymi a strategiami ich konceptualizacji i opisu współbrzmi z tezami Barad na temat wpływu narzędzi badania na jego przebieg i wynik<sup>28</sup>. Wynika z niej także potrzeba świadomego usytuowania osoby, która prowadzi badania w polu sztuki, tak by objęło ono dwie istotne decyzje: jak wykorzystać potencjał sprawczości wynikający z tego usytuowania oraz jaką odpowiedzialność w związku z nim przyjąć. Właśnie te kwestie postrzegam jako bardzo ważne tematy dyskusji o przemocy w teatrze w Polsce (i podobnej debaty, która toczyła się w Belgii).

Przypomnijmy pokrótce punkt wyjścia tej dyskusji. W listopadzie 2020 *Dwutygodnik.com* opublikował tłumaczenie tekstu „Coming out” Mariany Sadowskiej<sup>29</sup>, zawierającego opis przemocy psychicznej i fizycznej, której autorka doświadczyła jako członkini zespołu Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice” w latach dziewięćdziesiątych. Sadowska odniosła się bezpośrednio do postawy badacza Gardzienic:

straszliwie oburza mnie odwracanie oczu i milczenie doświadczonych i uznanych teoretyków i krytyków teatru: wyraźnie widzieli wykorzystywanie bezbronnym młodych ludzi i wciąż oklaskiwali teatr i reżysera. W przeciwieństwie do

<sup>26</sup> Zob. Harry Lehmann, „Dziesięć tez na temat krytyki sztuki”, tłum. Monika Pasiiecznik, red. Sławomir Królak, *Odra*, nr 5 (2014), <https://pasiiecznik.wordpress.com/2014/05/12/dziesiec-tez-na-temat-krytyki-sztuki/>.

<sup>27</sup> Lehmann, „Dziesięć tez”.

<sup>28</sup> Dolphijn i van der Tuin, „Wywiad z Karen Barad”, 44.

<sup>29</sup> Pierwodruk został opublikowany w maju 2020 na ukraińskim portalu Povaha.org.ua

niedoświadczonych 20-letnich aktorów/ek ci często dwa razy starsi panowie i panie mieli wszelkie zasoby i narzędzia, by wystawić należną etyczną ocenę podobnym „praktykom” i „metodom”.<sup>30</sup>

Kolejne świadectwa znalazły się w reportażu Witolda Mrozka, w którym także pojawił się wątek odpowiedzialności środowiska naukowego. Agata Diduszko-Zyglewska mówiła:

Miałam poczucie totalnej bezradności, nie mieliśmy z innymi studentami pojęcia, co byśmy mogli z tym zrobić. Zwłaszcza, że tak jak pisze Mariana, przyjeżdżali tam różni ważni panowie profesorowie. I widzieli, co się tam dzieje, bagatelizowali to.<sup>31</sup>

Joanna Wichowska, która w reportażu opowiadała o propozycjach seksualnych ze strony dyrektora Gardzienic, w radiu Tok FM<sup>32</sup> oraz w wywiadzie dla *Krytyki Politycznej* szukała przyczyn „efektu ciszy” wokół przemocy w bliskich, quasi-rodzinnych relacjach między badaczkami i badaczami a Staniewskim oraz w obopólnych zyskach:

Badacze i krytycy grzali się w świetle Staniewskiego, a on sam lubił mieć wokół wpływowych ludzi. Włączał ich w ten toksyczny krąg rodzinny teatru Gardzienice. Trudno krytykować rodzinę.<sup>33</sup>

Bliskie usytuowanie badaczek i badaczy miało więc dwa aspekty: z jednej strony oczekiwano, że zdiagnozują relacje w zespole, docierając poza estetykę; z drugiej – właśnie to oczekiwanie blokowało refleksję krytyczną.

Świadectwom towarzyszyły też wypowiedzi badaczek i badaczy. Agata Adamiecka-Sitek w tekście pod znamienym tytułem „Od lat wiedzieliśmy” pisała o współodpowiedzialności całego środowiska<sup>34</sup>. Paweł Soszyński pytał natomiast o realną wiedzę i odpowiedzialność wywołanych po nazwisku badaczy:

---

<sup>30</sup> Sadovska, „Coming out”.

<sup>31</sup> Mrozek, „Mobbing i molestowanie”.

<sup>32</sup> Zob. Marta Perchuc-Burzyńska, „Joanna Wichowska i Witold Mrozek o Gardzienickim #metoo”, TOK FM: Kultura osobista, 7 października 2020, <https://audycje.tokfm.pl/podcast/96421,Joanna-Wichowska-i-Witold-Mrozek-o-Gardzienickim-metoo>.

<sup>33</sup> Paulina Siegień, „Wichowska: «Gardzienice nie są wcale wyjątkowe, jeśli chodzi o nadużycia»”, *Krytyka Polityczna*, 14 października 2020, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/joanna-wichowska-gardzienice-polski-teatr-przemoc-naduzycia-rozmowa/>.

<sup>34</sup> Zob. Agata Adamiecka-Sitek, „Od lat wiedzieliśmy”, *Dwutygodnik.com*, nr 292 (2020), <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9125-coming-out.html>.

Czy zdawał sobie z tego sprawę Leszek Kolankiewicz, który zapraszał Staniewskiego na seminarium doktoranckie w Instytucie Kultury Polskiej? Co i czy wiedział o tym autor monografii Zbigniew Taranienko i Tadeusz Kornaś, kiedy pisał swoje opus magnum na temat „Gardzienic”? To są pytania o etykę pracy teatrologa, w tym antropologa widowisk.<sup>35</sup>

Zarzuty formułowała też przywoływana w reportażu Mrozka socjolożka i antropolożka społeczna Anna Kapusta:

Kapusta pisze o „efekcie ciszy” i „przemocy sieciowej”. Wskazuje, że współodpowiedzialni za sytuację przemocy w „Gardzienicach” i milczenie wokół niej są zajmujący się tym teatrem polscy badacze uniwersyteccy, budujący jego mit – i unikający kategorii etycznych w swoich ocenach.<sup>36</sup>

Pobieżny przegląd tych zarzutów pokazuje, że postgardzienickie coming outy wywołały kryzys w polskiej teatrologii. Przede wszystkim zwrócono uwagę na zależność działań instytucjonalnych i artystycznych od praktyk badawczych, która w krytyce instytucjonalnej nigdy wcześniej nie była tematem tak szerokiego namysłu i dyskusji, chociaż ten problem już wcześniej podejmowano. W sposób ogólny zajmował się nim Stanisław Godlewski w swoich badaniach nad krytyką teatralną<sup>37</sup>. Bardziej szczegółowe pytania o stosunek środowiska teatrologicznego do problemu przemocy w teatrze pojawiały się przede wszystkim w kontekście ruchu #MeToo. Wybrzmiały w tekście Marty Keil „My też” na temat listu oskarżającego Jana Fabre’a o molestowanie seksualne, zastraszanie i nadużywanie władzy<sup>38</sup>. Keil stwierdziła, że osoby piszące o teatrze współtworzą kult artystów uznawanych za mistrzów i geniuszy, którym „wolno więcej”<sup>39</sup>. Anna Majewska w artykule poświęconym anonimowemu filmowi „Anchois courage!”, w którym dwie postaci przebrane za kosmitki dzieliły się plotkami o przemocy w polskim

<sup>35</sup> Paweł Soszyński, „Fałsz doświadczenia”, *Dwutygodnik.com*, nr 292 (2020), <https://www.dwutygodnik.com/artykul/g125-coming-out.html>.

<sup>36</sup> Mrozek, „Mobbing i molestowanie”.

<sup>37</sup> Stanisław Godlewski, „Na szczytach panuje gwar: Hierarchie, autorytety i pokolenia”, *Dialog*, nr 3 (2020): 147–164, <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/na-szczytach-panuje-gwar-hierarchie-autorytety-i-pokolenia>.

<sup>38</sup> Zob. „#metoo i Troubleyn/Jan Fabre: List otwarty do Jana Fabre’a i Troubleyn”, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 148 (2018), <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=724302>.

<sup>39</sup> Marta Keil, „My też”, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 148 (2018): 7, <https://www.cceol.com/search/viewpdf?id=738810>.

teatrze<sup>40</sup>, analizowała niejednoznaczną pozycję krytyczki teatru (między innymi swoją) uwikłanej w sieć zależności towarzysko-zawodowych:

Krytyczka uczestniczy w procesach kształtujących praktyki instytucjonalne zarówno przez swoją obecność w środowisku artystycznym, jak i działalność recenzencką. W tej sytuacji wiedza i przypuszczenia natychmiast materializują się, sprawiają, że ta, która usłyszała nieformalną, niepokojącą informację o przemyśle, jest nieodzwrotnie zaangażowana.<sup>41</sup>

Podkreślany przez Keil i Majewską postulat przyjęcia przez osoby piszące o teatrze współodpowiedzialności za jego wymiar etyczny prowadził do zmniejszenia dystansu – przestrzennego i czasowego – między polem badań a polem praktyk. Takie stanowisko wywołało środowiskowe poruszenie, które punkt kulminacyjny osiągnęło właśnie w dyskusji wokół Gardzienic. Autorzy „Oświadczenia przedstawicieli środowiska naukowego ws. Gardzienic” – prof. dr hab. Zbigniew Benedyktowicz, dr hab. Krzysztof Bielawski, prof. UJ, prof. dr hab. Jerzy Danielewicz, prof. dr hab. Ireneusz Guszpit, prof. dr hab. Leszek Kolankiewicz, dr hab. Tadeusz Kornaś, prof. UJ, prof. dr hab. Włodzimierz Lengauer, prof. dr hab. Włodzimierz Szturc – ujęły to wprost: „Publiczny samosąd nad Staniewskim jest równocześnie samosądem nad akademią”<sup>42</sup>. Oskarżenia dotyczące zdarzeń bardziej lub mniej oddalonych w czasie mogły zmienić obraz nie tylko zespołu, lecz także narracji o nim, które składały się na dorobek naukowy wielu badaczy teatru. Ujawnienie tych splątań wywołało więc intensywne napięcia i antagonizmy. W odpowiedzi na zarzuty akademicy rekonstruowali przebieg swoich kontaktów z Gardzienicami i charakter prowadzonych badań, zaznaczając, że nie wiedzieli o przemyśle<sup>43</sup>. Spokojnemu dialogowi nie sprzyjały jednak silne emocje, w tym znoszące się wzajemnie poczucie krzywdy

<sup>40</sup> *Anchois courage!*, YouTube, 8 marca 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=hzglDC-jilw>.

<sup>41</sup> Anna Majewska, „Co wiedzą wszyscy”, *Dialog*, nr 2 (2020): 191–200, <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/co-wiedza-wszyscy>.

<sup>42</sup> Zbigniew Benedyktowicz et al., „OPT Gardzienice – stanowisko badaczy naukowych: Oświadczenie przedstawicieli środowiska naukowego ws. Gardzienic”, *Dziennik Teatralny*, 20 listopada 2020, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/opt-gardzienice-stanowisko-badaczy-naukowych.html>.

<sup>43</sup> Por. np.: „Nigdy nie uczestniczyłem w próbach spektaklu Gardzienic, nie brałem udziału w zajęciach Akademii Praktyk Teatralnych. Nie mogę więc mówić o pracy Gardzienic od środka. Ale też nigdy nie spotkałem się jako obserwator, nawet z daleka, z jakąkolwiek formą fizycznego czy psychicznego znęcania się Staniewskiego nad aktorami”, Tadeusz Kornaś, „Łśnij!”, *Teatrologia.info*, 20 października 2020, <https://teatrologia.pl/autorzy/tadeusz-kornas-lsnij>; „Mnie osobiście zarzucono, że byłem obecny na wielu próbach «Gardzienic» pełnych krzyku i wyzwisk i że pozostawałem na te potajanki głuchy, nieprzytomnie i bezkrytycznie zauroczony metodą pracy zespołu. Ale to pomyłka, chyba o jeden most za daleko. Ja nie uczestniczyłem w próbach «Gardzienic». Nie byłem więc świadkiem tych wyzwisk czy innych ekscesów”, Leszek Kolankiewicz, „Oświadczenie”, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 160 (2020), <https://didaskalia.pl/pl/artykul/oswiadczenie>.

widoczne z jednej strony – w świadectwach byłych pracowników i pracowników „Gardzienic”, z drugiej – w wypowiedziach wezwanych do odpowiedzialności badaczy. Do poczucia niesprawiedliwości tej drugiej strony mogło się przyczynić podkreślanie wpływu teatrologów na budowanie rangi Gardzienic i Staniewskiego z pominięciem ich realnego usytuowania w hierarchii uniwersyteckiej (np. stopnia naukowego) w czasie, w którym powstawały ich teksty, a także fakt, że z licznego grona z nazwiska wymieniono zaledwie kilku.

Leszek Kolankiewicz<sup>44</sup> i Tadeusz Kornaś<sup>45</sup> – badacze teatru, którzy zostali wywołani w dyskusji – w opublikowanych tekstach potwierdzali swoje usytuowanie w bliskiej relacji z zespołem. Ich praca badawcza wiązała się z częstymi wizytami w Gardzienicach, wywiadami czy powiązaniem instytucjonalnymi (w przypadku Kolankiewicza) oraz przyjacielskimi. Kolankiewicz pisał, że badanie Gardzienic oznaczało uczestnictwo w tworzonym przez zespół *communitas*<sup>46</sup>. Kornaś natomiast zwracał uwagę na to, że w polu jego refleksji, obok spektakli, był też proces pracy rekonstruowany na podstawie rozmów:

Pisałem jednak też o pracy nad spektaklami, o procesie twórczym, bo to ważne. Wiedzę na ten temat czerpałem z rozmów z aktorami i z samym Włodzimierzem Staniewskim. Były takie osoby pośród aktorów, z którymi się zaprzyjaźniłem i przyjaźń trwała długo, nawet po tym, gdy odeszli z Gardzienic. Proces pracy aktorskiej – powtórzę – znam tylko z relacji. Również z krótkich rozmów z Marianą Sadowską.<sup>47</sup>

Godlewski do spostrzeżenia, że praktyka badawcza ich obu jest bliska krytyce towarzyszącej, która ma na celu objaśnienie dzieła poprzez intencje i założenia „artystów – z którymi ci krytycy pozostawali w bliskim kontakcie”<sup>48</sup>, dodał:

Krytyka towarzysząca, taka jaką uprawiali Leszek Kolankiewicz, Zbigniew Taranienko, Tadeusz Kornaś i inni wobec „Gardzienic”, ujawniła tu swoje groźne oblicze – to znaczy ryzyko systemowej ślepoty, która pozwala nie dostrzegać przemocy.<sup>49</sup>

---

<sup>44</sup> Zob. Kornaś, „Lśnij!”.

<sup>45</sup> Zob. Kolankiewicz, „Oświadczenie”.

<sup>46</sup> Zob. Kolankiewicz.

<sup>47</sup> Kornaś, „Lśnij!”.

<sup>48</sup> Stanisław Godlewski, „Teatrologia: Mitość i zbrodnia”, *Dialog*, nr 4 (2021): 110, <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/teatrologia-milosc-i-zbrodnia>.

<sup>49</sup> Stanisław Godlewski, *Towarzyszka broni: Strategie współczesnej polskiej krytyki teatralnej* (Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2022), 132.

Chociaż Godlewski nie przesądza, dlaczego badacze nie dostrzegali przemocy, to zaznacza, że nie poczuli się do odpowiedzialności za nieuwzględnianie tego aspektu w badaniach. Deklarują, że nie uczestniczyli w próbach, a podczas rozmów z osobami z zespołu nie docierały do nich żadne niepokojące sygnały, więc nie poczuwają się do współodpowiedzialności za przemoc, która – według świadectw – miała miejsce w tym samym czasie. Godlewski stwierdza, że badacze „deklaratywnie uznali krzywdę ofiar”<sup>50</sup>. Ta kwestia wydaje mi się jednak nieoczywista, a jednocześnie kluczowa w kontekście odpowiedzialnego usytuowania. Wspomniani naukowcy, podobnie jak inni profesorowie, którzy podpisali „Oświadczenie przedstawicieli środowiska naukowego ws. Gardzienic”, przyjmują postawę warunkową, czekając na ewentualne decyzje prokuratury. Tymczasem żadne decyzje prokuratury nie mogą zapaść, skoro rzecz dotyczy spraw przedawnionych<sup>51</sup>. W wymiarze pozaprawnym natomiast przyjęcie i uznanie wiarygodności świadectw jest, na przykład, dla Kornasia trudne z różnych powodów. Po pierwsze, ze względu na odmienną własną doświadczenia:

ogólny obraz monstrualnych Gardzienic, jaki wyłania się po przeczytaniu kolejnych coming outów, jest wobec mojego doświadczenia i wobec wypowiedzi sprzed lat samych zainteresowanych w gruncie rzeczy fałszywy. Pobyt w Gardzienicach w każdym z tych przypadków pokazywany jest jako czas wyjątkowo nieszczęsny. Nie tak było w Gardzienicach dwadzieścia lat temu. Nie tak.<sup>52</sup>

Po drugie, z uwagi na wspomnianą w powyższym cytacie diametralną różnicę w opiniach wyrażanych przez te same osoby w przeszłości i obecnie:

Dziś trochę się gubię. Nie wiem więc już, kiedy słyszałem od aktorów i uczestników Akademii prawdę: czy dawniej, gdy pisałem książkę, czy teraz, gdy przeczytałem

<sup>50</sup> Godlewski, *Towarzyszka broni*, 132.

<sup>51</sup> W 2021 roku śledztwo prokuratury w Świdniku zostało umorzone: „Wątek dotyczący naruszania praw pracowniczych został umorzony, ponieważ śledczy nie dopatrzyli się przestępstwa. W przypadku innych zdarzeń opisywanych przez kobiety postępowanie umorzono z uwagi na przedawnienie”. Agata Diduszek-Zyglewska tak komentowała te decyzje: „Wiedzieliśmy, że opowiadane przez nas historie są w świetle prawa przedawnione – celem opowiedzenia tego, czego doświadczyliśmy w Gardzienicach, było dopełnienie obrazu tej instytucji o prawdę dotyczącą metod pracy i przerwanie milczenia w tej sprawie w środowisku teatrologicznym”. Zaznacza też, że: „śledczy umorzyli sprawę bez przesłuchania kobiet, które opisały, co je spotkało”. Cyt. za: JSZ, „Przemoc i molestowanie w «Gardzienicach»: Sprawa zamknięta”, *Dziennik Wschodni*, 9 lipca 2021, <https://e-teatr.pl/kraj-przemoc-i-molestowanie-w-gardzienicach-sprawa-zamkneta-14120>. Pragnę zaznaczyć, że mój tekst nie dotyczy śledztwa, ale dyskusji w środowisku teatrologicznym na temat świadectw byłych pracowników OPI Gardzienice. Por. też: Agata Adamiecka-Sitek, „«Naszym światem władza nieczułość»: #MeToo i transformacja”, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 161 (2020), <https://doi.org/10.34762/znxw-7338>.

<sup>52</sup> Kornas, „Lśnij!”.

owe coming outy niektórych. Tak wielki jest rozdźwięk w świadectwach tych samych osób. [...] Co więc jest prawdą? Czy słowa dawne Zyglewskiej, sprzed piętnastu lat, dotyczące sytuacji w Gardzienicach wtedy, czy dzisiejsze? Czy to był więc fenomen „Gardzienic”, czy miejsce permanentnych przestępstw? Czy ona 15 lat temu nic nie wiedziała o sprawach, o których teraz pisze Sadowska i ona sama? [...] Próbowałem zrozumieć, co się stało, że wiele osób tak radykalnie zmieniło swój stosunek do zespołu, którego były częścią, i poczuło się dzisiaj w obowiązku krańcowo odmiennie opisać swoje doświadczenie, niż gdy opowiadały o nim tam pracując.<sup>53</sup>

Po trzecie, Kornaś podkreśla, że „hardość gardzienickiego doświadczenia nie była tajemnicą”, „droga przychodzenia i odchodzenia była w Gardzienicach zawsze otwarta”, a Staniewski nie pracował z dziećmi. Rozważając te argumenty, myślę jednak o splątanych usytuowaniach osób aktorskich, które mogły blokować mówienie o krzywdzie ze względu na uwikłania hierarchiczne, poczucie własnej godności czy niechęć do sytuowania się w pozycji ofiary (takie głosy pojawiają się w świadectwach np. Sadowskiej<sup>54</sup> czy Elżbiety Podleśnej<sup>55</sup>). Zastanawia mnie też brak refleksji nad tym, że liczba publicznych świadectw tak wielu osób z dużym prawdopodobieństwem wskazuje na istnienie jakiegoś zasadniczego problemu w relacjach w zespole – bez względu na to, jak go zdefiniujemy i czy wszystko po latach można zweryfikować.

Kolankiewicz z kolei punktuje anachronizmy w debacie o Gardzienicach. Jego zdaniem nie bierze się w niej pod uwagę tego, że historia tego teatru jest długa i zróżnicowana, a tymczasem zmieniły się „formy komunikowania się artysty oraz miejsce reżysera w zespole” oraz kontekst społeczny i kulturowy<sup>56</sup>. Jednocześnie deklaruje, że nie uznałby niektórych zachowań (na przykład krzyku reżysera na próbie) za przemocowe. Powołując się między innymi na świadectwo Katarzyny Małyszko, stwierdza, że w latach siedemdziesiątych, kiedy on był blisko zespołu, w Gardzienicach nie było przemocy<sup>57</sup>. Jednak Małyszko pisała o manipulacji, kontroli oraz molestowaniu poza próbą<sup>58</sup>.

<sup>53</sup> Kornaś, „Lśnij!”.

<sup>54</sup> Sadowska, „Coming out”.

<sup>55</sup> Elżbieta Podleśna, „Przemoc dzieje się w ciszy”, *Dwutygodnik.com*, nr 292 (2020), <https://www.dwutygodnik.com/artypkyl/g125-coming-out.html>.

<sup>56</sup> Zob. Kolankiewicz, „Oświadczenie”.

<sup>57</sup> Zob. Kolankiewicz.

<sup>58</sup> „W tym czasie nie było wyzywania ani przemocy fizycznej, ale były kontrola, manipulowanie ludźmi, również poprzez akt twórczy, swoiste pranie mózgu, dziwne tajemnice i chorobliwe dbanie o wizerunek za pomocą kontrolowania wszelkich informacji dotyczących naszej działalności. [...] Znaleźliśmy się na strychu kamienicy,



Czy więc Kornaś i Kolankiewicz (podobnie jak pozostali badacze teatru Gardzienic, którzy komentowali sprawę) uznają krzywdę opisaną w coming outach oraz włączają w swój obraz i pamięć zespołu wyłonię w świadectwach „krajobrazy posttraumatyczne”? Wydaje się, że robią to jedynie warunkowo, w zależności od wyniku dochodzenia prokuratorskiego lub własnego poczucia, co jest przemocą, a co nią nie jest. W procesie dialogicznej obiektywizacji problemu warto byłoby uwzględnić rozróżnienie między przemocą a krzywdą, którego dokonuje Adrienne Maree Brown w eseju *We Will Not Cancel Us*<sup>59</sup>. W jej ujęciu przemoc to działania mające wytworzyć i utrzymać relację władzy, a krzywda to subiektywne odczucie cierpienia czy straty, które może mieć różne źródła. W takim ujęciu można uznać czyjeś poczucie krzywdy i nie oceniać go, powstrzymując się zarazem przed rozstrzygnięciem kwestii dotyczących przemocy. W ramach opartej na takich założeniach i inspirowanej teorią Haraway obiektywności dialogicznej można by uznać z jednej strony niewiedzę badaczy na temat przemocy oraz ich poczucie krzywdy za stawiane im po latach zarzuty, z drugiej zaś – świadectwa i poczucie krzywdy osób opowiadających o swoich doświadczeniach w Gardzienicach. Byłoby więc możliwe zaakceptowanie sprzeczności, uniknięcie zarzutów o cynizm, kłamstwa czy przeinaczenia.

Dziś kluczowe wydaje mi się więc pytanie o to, jak usytuowanie osoby badającej teatr (w obrębie krytyki towarzyszącej czy innych postaw badawczych uznawanych w świecie naukowym za rzetelne) może zakłócać postrzeganie, doświadczanie i ocenę sytuacji w zespole artystycznym oraz uznanie krzywdy osób, które o niej mówią. Jak rozpoznać, kiedy usytuowanie utrudnia poszukiwanie takiej formuły badań teatralnych, która pomogłoby uwzględnić czy nawet odblokować różnorodne perspektywy i narracje – również te posttraumatyczne, wyłaniające się dopiero po latach i niepodlegające (już) kodeksom prawnym? Jak badać teatr, by nie tylko dostrzec krzywdę i jej źródła takie jak przemoc, nadużycia władzy, konflikt czy nieporozumienie, lecz także zaproponować język, którym można je opisać?

Warto dodać, że postulaty uwzględnienia świadectw w myśleniu i pisaniu o Gardzienicach odbierano niekiedy opacznie: jako próbę cenzurowania książek

---

wypiliśmy herbatę. Spodziewałam się, że wyjawi mi powód tej późnocyj wyprawy. Zamiast tego zamknął drzwi na klucz... Tego, co się wydarzyło za tymi zamkniętymi drzwiami, nie jestem teraz w stanie opowiedzieć. Mieści się to w pojęciu molestowania”; Katarzyna Matyszko, „Drzwi na klucz”, *Dwutygodnik.com*, nr 293 (2020), <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9162-gardzienice-coming-outy-nowe-glosy.html>.

<sup>59</sup> Adrienne Maree Brown, *We Will Not Cancel Us, and Other Dreams of Transformative Justice* (Chico, CA: AK Press, 2020), 12–13.

o tym teatrze<sup>60</sup>, a nie wezwanie do uzupełnienia i zweryfikowania dotychczasowych narracji o nowe świadectwa; jako podważanie autorytetu akademii i badań teatrologicznych<sup>61</sup>, a nie wezwanie do przemyślenia narzędzi badawczych; jako postulat cenzurowania sztuki, również ze względu na biografie artystów<sup>62</sup>, a nie włączenie w obręb refleksji teatrologicznej pytań etycznych o relacje. Może niekonkretny charakter postulatów prowokował próby ich tak kontrowersyjnych konkretyzacji?

Na kwestię poczucia odpowiedzialności związanej z usytuowaniami badacza można spojrzeć przez pryzmat tezy Lehmana, zgodnie z którą dyskurs o sztuce może wpływać na sztukę. Wzięcie tej odpowiedzialności mogłoby więc tę sztukę – czy proces jej powstawania – zmienić. O tym, jak ten gest mógłby i powinien zmienić myślenie o historii i jej badaniu, pisał Marcin Kościelniak w polemice z Kolankiewiczem:

Jeśli zatem przyjmujemy do wiadomości świadectwa dotyczące przemocy w „Gardzienicach”, w konsekwencji przyjmujemy zarazem, że przeszłość polskiego teatru i kultury właśnie się zmieniła, a narracje, które ją ustanawiały, wymagają rewizji. Bez tej pracy – bez bardziej sprawiedliwego ustanawiania na nowo przeszłości – nie zmieni się także przyszłość. Tak rozumiem pracę badawczą w jednym z głównych nurtów teatrologii i kulturoznawstwa, podporządkowanym myśleniu przeciw-historycznemu.<sup>63</sup>

Tekst Kościelniaka zarysowuje drugą perspektywę uruchamianą i rozbudowywaną w tej dyskusji. To perspektywa ufundowana na wartościach przywoływanej we wstępie humanistyki afirmatywnej, zakorzenionej w refleksji i etyce nowego materializmu w ujęciu Haraway, Domańskiej, Braidotti, Barad i Rogowskiej-Stangret. Jej osią jest nastawienie na praktyki badawcze świadome i odpowiedzialnie usytuowane oraz dialogiczne, podważające „dominujące modele organizacji życia teatralnego i uprawiania twórczości artystycznej”<sup>64</sup>, zmierzające w stronę

<sup>60</sup> Por. Krzysztof Bielawski, „Polemika to nie «polemiká»”, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 161 (2021), <https://didaskalia.pl/pl/artykul/polemika-nie-polemika>.

<sup>61</sup> Por. Benedyktowicz et al., „Oświadczenie przedstawicieli środowiska naukowego”.

<sup>62</sup> Por. Dorota Sajewska, „Przemoc, obsceniczność, powtórzenia”, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 160 (2020), <https://didaskalia.pl/pl/artykul/przemoc-obscenicznosc-powtorzenie>.

<sup>63</sup> Marcin Kościelniak, „Stanowisko: Przeciw-historia”, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 160 (2020), <https://didaskalia.pl/pl/artykul/stanowisko-przeciw-historia>.

<sup>64</sup> Zuzanna Berendt i Anna Majewska, „Prześlępione potencjalności: #MeToo i możliwość zmiany; Polemika z esejem Doroty Sajewskiej «Przemoc, obsceniczność, powtórzenie»”, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 161 (2021), <https://didaskalia.pl/pl/artykul/przeslepione-potencjalnosci-metoo-i-mozliwosc-zmiany>.

emancypacyjnego przekształcania negatywności w pozytywność i „rozwiązłej troski”<sup>65</sup>.

Szczególną uwagę poświęca się w nich jednak również szerokiej rekonstrukcji „krajobrazów posttraumatycznych”, przypominających te, o których piszą Barad i Rogowska-Stangret. Adamięcka-Sitek w tekście o transformacyjnym potencjale #MeToo wnikliwie czyta i analizuje świadectwa w kontekście wychylonej w przyszłość „nomadycznej etyki transformacji”<sup>66</sup>. W tekście Zofii Smolarskiej „Przemoc od kuchni: «Gardzienice» w ogniu pytań” obok świadectw pokrzywdzonych kobiet znalazły się osobiste traumy autorki, uruchomione pod ich wpływem. Krajobraz posttraumatyczny współtworzył również wyłaniający się z wypowiedzi profesorów obraz akademii, który wzburzył Smolarską. Autorka pisze zresztą, że w narracji o Gardzienicach marginalizowano prace naukowe wskazujące na nadużycia władzy w tym zespole – autorstwa np. Anny Kapusty czy Paula Allaina (*Gardzienice: Polish Theatre in Transition*). Szeroka rekonstrukcja krajobrazu posttraumatycznego prowadzi Smolarską do postulatu zbadania rzeczywistego wpływu tych metod pracy na kształt spektakli:

trzeba zbadać to, w jaki sposób proces twórczy, o którego bolesnym przebiegu dowiedzieliśmy się właśnie tak wiele, „odkładał się” w dziele, czyli w gardzienickich spektaklach. I je same także należałoby poddać nowym, wzbogaconym o tę wiedzę, odczytaniom.<sup>67</sup>

Smolarska wplata myślenie o materialno-dyskursywno-symbolicznych aspektach teatru w szeroki i złożony krajobraz, w którym różne porządki czasowe, przestrzenne i ludzkie wzajemnie się warunkują – podobnie jak w przywołanych we wstępie teoriach nowomaterialistycznych. Odpowiada też na postulat Lehmana, gdy łączy kwestię języka i sposobu pisania o sztuce z estetyką konkretnych spektakli. Kwestionuje niewinność doznania estetycznego, na którą powoływali się Kolankiewicz i Kornaś<sup>68</sup>.

---

<sup>65</sup> Adamięcka-Sitek, „#MeToo i transformacja”.

<sup>66</sup> Adamięcka-Sitek.

<sup>67</sup> Zofia Smolarska, „Przemoc od kuchni: «Gardzienice» w ogniu pytań”, *Znak*, nr 3 (2021), <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/przemoc-od-kuchni-gardzienice-w-ogniu-pytan/>.

<sup>68</sup> Por. np.: „Niektóre [teksty, które ukazały się w związku z tekstem Sadovskiej – przyp. M.K.] wydały mi się nawet zenujące. Na przykład kuriozalne samokrytyki takie, jak składane przez Soszyńskiego, że wstydy się za swój wcześniejszy zachwyt nad *Metamorfozami*. Ja się nie wstydzę i nigdy wstydy nie będę, bo to był świetny spektakl i świetną rolę stworzyła w nim właśnie Mariana Sadowska, naprawdę świetną. I myślę, że Sadowska by się ze mną zgodziła w takiej ocenie *Metamorfoz*, bo czemu miałaby się zaprzec tego oczywistego faktu, że była to partia ze wszech miar udana (mówiąc skromnie). *Metamorfozy* zaś były wyjątkowym spektaklem”.

W tym nurcie mieści się także refleksja Zuzanny Berendt i Anny Majewskiej na temat sposobu powstawania wiedzy usytuowanej w ramach ruchu #MeToo:

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. [...] W związku z tym stanowiska zajmowane w dyskursie akcji #MeToo należy w naszym przekonaniu potraktować [...] jako części wielogłosu, w którym rozbrzmiewają zarówno różnice, jak i powinowactwa w sferze wyznaczanych wartości.<sup>69</sup>

Podkreślają też, że debata o tym, w co wierzymy i do czego dążymy, ma wielki potencjał polityczny i może służyć emancypacyjnemu i afirmatywnemu przekształcaniu przemocowego systemu. Postawa badawcza wyłaniająca się z tego rodzaju rozważań polega nie na „usytuowaniu przy twórcy”, ale na usytuowaniu w zbiorowo negocjowanych polach wartości. W postawie badawczej powinna się więc mieścić nie tylko otwarta deklaracja wartości istotnych w pracy badawczej (zarówno w odniesieniu do procesu pracy, jak i jego estetycznego efektu), lecz także poczucie odpowiedzialności za te wartości i za środowisko artystyczno-badawcze, które się współtworzy. Taki sposób usytuowania (również w krajobrazie posttraumatycznym) krytyki afirmatywnej może uczynić z niej świadomego i odpowiedzialnego „atraktora ewolucji sztuki”, o którym pisze Lehmann.

(Muszę jednak otwarcie przyznać, że przyjęcie tych postulatów jest dużo trudniejsze, gdy krytyczna dyskusja toczy się wokół osoby, którą się zna osobiście, której twórczość się śledzi, analizuje i ceni. Czy więc moje zdystansowane wobec Gardzienic usytuowanie nie czyni tu kwestii odpowiedzialności zbyt abstrakcyjną?)

W dyskusji dotyczącej Gardzienic kluczowy wydaje mi się wielogłos, na który składają się nie tylko wypowiedzi indywidualne, lecz także zbiorowe. Uwidoczniała się w niej także potrzeba negocjowania stanowisk w bardziej lub mniej oficjalnych zgromadzeniach. Wypracowana w zbiorowych dyskusjach konkluzja, że zmiana teatru ma wpłynąć na dyskurs o nim, a badania teatralne powinny uwzględnić metody pracy artystycznej i praktyki instytucjonalne stała

---

Kornaś, „Lśnij”, „Mieliśmy nie podziwiać efektów [...]”? chyba za włożony w to wysiłek – może nawet poświęcenie – należało im się uznanie widzów, krytyków i badaczy”, Kolankiewicz, „Oświadczenie”.

<sup>69</sup> Berendt i Majewska, „Prześlępione potencjalności”.

się więc podjętym przez środowisko wyzwaniem<sup>70</sup>. W takim ujęciu zacierą się odrębność wyszczególnionych powyżej stanowisk. Wszystkie głosy w dyskusji składają się na naszą wspólną, obiektywną, bo opartą na różnorodności i dialogiczności, wiedzę na temat różnorodności usytuowań, splątań, relacji, metod pracy, wyznawanych wartości i postaw w obrębie wewnętrznie zróżnicowanego, kolektywnego podmiotu polskich badań teatralnych. I chociaż ta dyskusja generowała (i generuje) konflikty, napięcia i zerwania, to uważam, że właśnie dyskomfort i ambiwalencje stanowiły o jej wartości. Zdobycie tak niewygodnej wiedzy było bowiem nieodzownym elementem procesu odpowiedzialnego kształtowania postaw badawczych i prób konstruktywnego stymulowania działalności artystycznej.

### Dyfrakcyjne praktyki badawcze

Dotychczasowe rozważania dotyczyły przede wszystkim pracy nad świadomością usytuowania i zakresem poczucia odpowiedzialności. Teraz chciałabym się przyjrzeć bliżej konsekwencjom zarysowanej powyżej transformacji postaw badaczek i badaczy teatru.

Reprezentacyjno-procesualne ujęcie teatru, będące logiczną konsekwencją pierwszej tezy Lehmana, implikuje jego kolejną tezę: „Postęp materiałowy jest minionym kryterium krytyki sztuki”. Oznacza to między innymi, że „nowoczesna sztuka jest dziś zarazem estetyczna i conceptualna, jest utworem i procesem, powstaje zarówno w starych i nowych mediach”<sup>71</sup>. Postulaty te korespondują, moim zdaniem, z ideą afirmatywnego czytania dyfrakcyjnego, czyli tworzenia odpowiedzialnych splątań i relacji – czytania praktyki przez teorię, efektu przez proces, procesu przez afekt, przyszłości przez przeszłość i odwrotnie. W tym nurcie myślenia warto osadzić pytania dotyczące metod i narzędzi badań teatralnych. Z jakiej pozycji i czemu się przyglądam, badając spektakl? Jak ujawniam i analizuję własne usytuowania, ich wpływ na swoje badania oraz wpływ badań na sztukę? Czy koncentruję się tylko na sferze reprezentacji, czy też na procesie produkcji i jego materialnych (infrastrukturalnych, cielesnych, ekonomicznych etc.) uwarunkowaniach? Czy próbuję z przedstawienia „wyczytać” proces i wa-

---

<sup>70</sup> Jednym z przykładów tej tendencji było spotkanie Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych poświęcone dyskusji o etyce w teatrze i powołanie grupy roboczej do pracy nad tym zagadnieniem. W toku tej pracy powstały dwa zespoły grantowe realizujące długofalowe projekty badawcze: *Bezpieczna przestrzeń. Dobre praktyki i narzędzia do transformacji polskiego systemu teatralnego* w Akademii Teatralnej w Warszawie oraz *Przemoc w teatrze – praktyki, dyskursy, alternatywy* na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie.

<sup>71</sup> Lehmann, „Dziesięć tez”.

runki jego powstawania oraz jakie mam do tego kompetencje? Czy podejmuję inne kroki, by się czegoś o nim dowiedzieć: czy wchodzę w dialog, czy zostaję na rozmowach z twórczyniami i twórcami po spektaklu? A jeśli szukam tego rodzaju kontaktu i metod wglądu w proces – z kim rozmawiam, jakie pytania stawiam? Czy jestem otwarta na udzielenie informacji zwrotnej? A jeśli tak, to jakiego rodzaju? Czy zastanawiam się nad tym, jaki porządek społeczny i teatralny wzmacnia estetyka przedstawienia, jakie relacje (w zespole i z widownią) proponuje? Czy zastanawiam się nad prezentowanymi i realnymi hierarchiami? Czy traktuję swoją praktykę badawczą jako sposób wchodzenia w relacje ze sztuką i wpływania na nią, a jeśli tak, to jakie procesy i jakimi metodami chcę wspierać?

Wyznaczane tu kierunki refleksji funkcjonują już w obrębie polskich badań teatralnych – pod postacią krytyki instytucjonalnej (odnoszącej się do materialnych i symbolicznych warunków powstawania dzieła), krytyki afektywnej (uwzględniającej i analizującej emocje i afekty pojawiające się w kontakcie ze sztuką)<sup>72</sup>, a także w najślabiej – moim zdaniem – rozwiniętych w polskiej teatrolologii badaniach artystycznych (zakładających różne formy obserwacji uczestniczącej czy partycypacji, śledzących proces pracy równoległe do jej efektu)<sup>73</sup>. Uważam, że połączenie tych nurtów, nakierowane na poszukiwanie narzędzi uwydatniających różnorodność, horyzontalność, dialogiczność i relacyjność, może wzmocnić zawarte w nich autorefleksyjne i transformacyjne potencjały.

Szczególny wpływ na postawy badawcze mają splątania władzy i sprawczości wytwarzane w polu sztuki. Lehmann w komentarzu do tezy: „Autonomiczna sztuka jest sama w sobie heteronomiczna” tłumaczy, że chociaż współczesna sztuka pozornie nie podlega heteronomii pierwszego stopnia polegającej na zależności od władzy, pieniędzy, nauki i religii, to „system sztuki [...] uwewnętrznia pewne problemy autonomii”. Po odrzuceniu modernistycznych i awangardowych sposobów oceny sztuki przez pryzmat „postępu materiałowego” lub „istotnych związków ze światem lub społeczeństwem” znacząco powiększył się zakres swobody w doborze kryteriów. W takiej sytuacji na plan pierwszy wysuwają się kwestie ekonomiczne, medialne i instytucjonalne, regulowane w nieco odmienny sposób w różnych kontekstach artystycznych. Ich splątanie, a nie wola

---

<sup>72</sup> Syntetyczne ujęcia krytyki instytucjonalnej oraz krytyki afektywnej w polskich badaniach teatralnych proponuje Godlewski w *Towarzyszcze broni*. Swoistym podsumowaniem myśli krytyczno-instytucjonalnej jest też artykuł Jacka Wachowskiego „Kilka uwag o krytyce instytucjonalnej, równości i równorzędności”, *Czas Kultury*, nr 4 (2021): 76–83, [https://czaskultury.pl/wp-content/uploads/2021/12/76-83\\_wachowski\\_KilkaUwagokrytyceInstytucjonalnejRownosciiorownorzednosci\\_CzasKultury\\_4\\_2021.pdf](https://czaskultury.pl/wp-content/uploads/2021/12/76-83_wachowski_KilkaUwagokrytyceInstytucjonalnejRownosciiorownorzednosci_CzasKultury_4_2021.pdf). Na temat afektywnych badań nad teatrem można poczytać w *Dialogu*, w bloku *Myślenie ciałem*, por. np. Mateusz Chaberski, Anna Majewska, Piotr Morawski i Ida Słęczak, „Ćwiczenia z relacyjności afektu: Scory, kompilacje, opowieści”, *Dialog*, nr 7/8 (2022): 15–34, <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/cwiczenia-z-relacyjnosci-afektu-scory-kompilacje-opowiesci>.

<sup>73</sup> Por. na ten temat blok *Badania artystyczne* w 165 numerze *Didaskaliów* (2021).

pojedynczego podmiotu, jest źródłem sprawczości (podobnie jak w koncepcji Barad). Dlatego pozornie autonomiczna sztuka staje się heteronomiczna:

Chodzi o formy niezależnej zależności (*selbstbestimmte Fremdbestimmung*), które pozwalają systemowi zaprogramować sądy na temat udanej lub nieudanej sztuki [...] nie są one wnoszone do sztuki z zewnątrz, ze sfery gospodarki, religii albo polityki, lecz pozostają zgodne z interesem uczestników systemu sztuki.<sup>74</sup>

W obrębie sztuk plastycznych taką rolę odgrywać będą, zdaniem Lehmana, kolekcjonerzy, w literaturze – medialni krytycy i krytyczki, w muzyce – nauczyciele oraz organizatorzy festiwali, redaktorzy radiowi, wydawcy muzyczni. W teatrze, jednej z najbardziej relacyjnych form sztuki, te różne wpływy, moim zdaniem, się na siebie nakładają. Dzięki krytyce instytucjonalnej dobrze znamy schematy i piramidy zależności, więc przywołam je tu w skrócie. Krytycy, pisząc artykuły i książki o wybranych osobach czy dziełach, współtworzą hierarchię, w tym system mistrzowski<sup>75</sup>. Ten z kolei idzie w parze z systemem instytucjonalnym. Dyrektorki i dyrektorzy teatrów wiedzą, że ceniony artysta / ceniona artystka zapewnią teatrowi popularność, zysk ekonomiczny oraz prestiż, dlatego zapewniają takim osobom preferencyjne warunki pracy<sup>76</sup>, a ten układ zależności „ucisza” potencjalne skargi. Przyczyną bywa niekiedy poczucie niemożności zmiany sytuacji, innym razem nadzieja na zyski czerpane z przemilczania potencjalnych nadużyć (sukces, wyjazdy na festiwale, nagrody, prestiż). Dodajmy, że podrzędna i często prekarna sytuacja wielu artystek i artystów, dla których udział w prestiżowym projekcie oznacza nie tylko gratyfikację finansową, lecz także szansę na kolejne zatrudnienia (ponieważ posiadanie etatu nie zapewnia regularności pracy artystycznej), podważa przekonanie, że wszystkie i wszyscy mają swobodę wyboru modelu pracy<sup>77</sup>. Ważną rolę w dystrybucji prestiżu, uwagi i oceny odgrywają też szkoły teatralne. Liczą się nie tylko opinia w szkole oraz sympatia pedagogów i pedagogów (nierzadko aktywnych artystycznie), lecz także festiwale, na przykład Festiwal Szkół Teatralnych w Łodzi czy Forum Młodej Reżyserii w Krakowie. Na wszystkich tych (i wielu innych) poziomach autonomia teatru jest pozorna,

---

<sup>74</sup> Lehmann, „Dziesięć tez”.

<sup>75</sup> Zob. np. Godlewski, „Na szczytach panuje gwar”, 147–148.

<sup>76</sup> Marta Keil w komentarzu do listu ujawniającego nadużycia Jana Fabre’a naświetliła mechanizm, który „prowadzi do przekonania, że cała organizacja powinna za wszelką cenę sprzyjać realizacji genialnych pomysłów przełożonego: także [...] za cenę potwornych nadużyć, manipulacji i wykorzystywania”. Keil, „My też”, 7.

<sup>77</sup> Przekonująco podważają ten argument również Berendt i Majewska, „Prześlępione potencjalności”.

a oceny – uzależnione od wielu czynników. Cały system jest podtrzymywany również na poziomie afektywno-emocjonalnym poprzez wywoływanie lub podsycanie (niekiedy celowo, niekiedy w wyniku reprodukcji utrwalonych praktyk) z jednej strony – poczucia braku sprawczości, frustracji, lęku, wstydu, zazdrości, wzniosłootępiałości (mieszanie nudy i wzniosłości), z drugiej – poczucia sensu i satysfakcji z pracy<sup>78</sup>.

Jak możemy się usytuować – jako badaczki i badacze – w tak zarysowanych relacjach władzy i jak powinno się przejawiać poczucie współodpowiedzialności realnej lub solidarnościowej, krytycznej i autokrytycznej, aby badania teatralne przyczyniały się do konstruowania „takich światów, które w mniejszym stopniu byłyby organizowane przez osie dominacji”<sup>79</sup> i służyły przekształcaniu negatywności w pozytywność? Odpowiedź można znaleźć w kolejnej tezie Lehmana: „Autonomiczna sztuka potrzebuje autonomicznej krytyki sztuki”<sup>80</sup>. Badacz postuluje, by krytyka zaczęła służyć podniesieniu „stopnia samoobserwacji sztuki w systemie sztuki”<sup>81</sup>. Jej zadaniem byłoby więc między innymi szukanie w wewnętrznej przestrzeni dzieła różnych aspektów jego uwikłania w świat, zwłaszcza tych, które funkcjonują na poziomie afektywnym. Afirmatywność tego rodzaju krytyki polegałaby na jej otwarciu ku przyszłości. O podobnym modelu pisała w 2019 roku, a więc na samym początku ruchu #MeToo w teatrze polskim, Ewa Guderian-Czaplińska:

Nie chodzi więc tylko o „odniesienie się” do spektaklu, ale o zajęcie się problemem, który teatr porusza, o włączenie w debatę, którą teatr inicjuje, o możliwe jej poszerzenie, o znalezienie lub wskazanie podobnych punktów zapalnych. O to, by nie pozycjonować siebie „na zewnątrz”, w bezpiecznej przestrzeni (nie wiadomo czego), tylko podejmować własne rozpoznania stosunku teatralnych i społecznych goods i bads (bo że teatr, który szlachetnie rozprawia na scenie o nierównościach, potrafi sam te nierówności pielęgnować – wiemy nie od dziś, i na szczęście coraz głośniej zaczynamy o tym mówić). Ryzyka – tak, nie znamy ich, ale im więcej fantazjujemy na ich temat, im intensywniej je sobie wyobrażamy, im bardziej nieprawdopodobne i dziwne scenariusze snujemy, tym lepiej nasze wytrenowane

---

<sup>78</sup> Por. Monika Kwaśniewska i Katarzyna Waligóra, red., *Teatr brzydkich uczuć* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2021); Monika Kwaśniewska, „Dlaczego przestały milczeć? Dlaczego zostały wysłuchane? Afektywna analiza #metoo w Teatrze Bagatela”, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 159 (2020), <https://doi.org/10.34762/8z1x-gg53>.

<sup>79</sup> Haraway, *Wiedze usytuowane*, 14.

<sup>80</sup> Lehmann, „Dziesięć tez”.

<sup>81</sup> Lehmann.



w teatrze mózgi i wyobraźnia będą reagowały na faktyczne bards produkowane przez system.<sup>82</sup>

Taki teatr i taka krytyka wymagają „formułowania wyrazistych społecznych samoopisów” według nowych wzorców, które będą pasowały do nowej struktury rzeczywistości:

Dzieło sztuki, grupa dzieł lub określony kierunek w sztuce wytwarza punkt po punkcie odmienne światy postrzegania, wyobcowując estetycznie pewne treści, które czasem zachowują się tylko w nastroju, przepływie czasu albo dźwiękach.<sup>83</sup>

Mam poczucie, że postulowany przez Lehmana proces samoopisu i wyznaczenia nowych kierunków zintensyfikował się w spektaklach i pod wpływem spektakli rezonujących z krytyką instytucjonalną, a szczególnie – z ruchem #MeToo w polskim teatrze. Ruch #MeToo zmienił postrzeganie teatru – jego historii, estetyki, warunków pracy – oraz samoświadomość ludzi w nim pracujących. Zadaniem badaczek i badaczy jest więc poszukiwanie języka opisu, analizy, popularyzacji i stymulacji tych zmian. W tych badaniach kluczowe będzie pytanie o relację między modelem pracy a efektem – estetyką, wytwarzanymi na scenie i widowni afektami, relacją z publicznością. Teatr jako obszar sztuki to przecież jednocześnie miejsce pracy – czyli życia. Przemoc – legitymizowana niekiedy jako sposób pracy (krzyk, manipulacja, doprowadzanie do wycieńczenia fizycznego i psychicznego, naruszające godność gesty fizyczne i psychiczne) – nie ma nic wspólnego ze sztuką, nie jest jej koniecznym czynnikiem<sup>84</sup>. Taki sposób ujęcia związku sztuki z życiem (twórczość to praca) pomaga uświadomić sobie, że realna przemoc to nie sztuka, a trauma – to nie narzędzie artystyczne. Analizując sposób funkcjonowania systemu mistrzowskiego w instytucjach, należy pamiętać, że teatr jako przestrzeń relacji hierarchicznych i przemocowych nie jest oddzielony od innych sfer życia społecznego. W badaniach teatralnych prowadzonych według postulowanego w tym artykule modelu nie chodzi więc

---

<sup>82</sup> Ewa Guderian-Czaplińska, „Koniec krytyki towarzyszącej”, *Dialog*, nr 2 (2020): 225, <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/koniec-krytyki-towarzyszacej>.

<sup>83</sup> Lehmann, „Dziesięć tez”.

<sup>84</sup> Jak pisała Ula Kijak – artystka i badaczka – „Uważam, że przemoc, nawet ta «miękką», codzienna, nie jest potrzebna do tego, żeby tworzyć. Uważam, że jest wręcz przeciwieństwem tworzenia, kreatywności, edukacji artystycznej i rozwoju”, zob. Ula Kijak, „Przemoc zaczyna się na poziomie manipulacji”, w: *Granice w teatrze*, współtworzenie wydawnictwa elektronicznego Paulina Michalewska et al., dostęp 12 kwietnia 2023, <https://drive.google.com/file/d/1XplFkyjwyNoekITm3pzjhGvoneghBvW7/view?fbclid>.

o oceny i hierarchizację zjawisk artystycznych, ale o badanie „możliwych związków dzieła ze światem”<sup>85</sup> w taki sposób, by na ten świat wpływać.

W dyskusji dotyczącej przemocy w teatrze (w tym również w Gardzienicach) brakowało mi konkretnych, praktycznych rozwiązań, które można by zastosować w badaniach teatralnych. Choć intuicyjnie chyba już wiemy, że zmiana jest niemożliwa do odroczenia, to mam poczucie, że dotychczasowa refleksja ogranicza się albo do krytycznych uwag, albo do konstruktywnych, ale dość abstrakcyjnych postulatów. Spróbuję zatem podsumować prowadzone w tym artykule rozważania nad możliwymi metodami pracy kilkoma praktycznymi wnioskami. Nie stanowią one manifestu ani zamkniętego – pod względem liczby czy zawartości – zbioru reguł. Przeciwnie, chciałabym, aby moje postulaty wywołały polemikę prowadzącą do poszerzenia pola refleksji.

Zarysowana w tym artykule odpowiedzialnie usytuowana krytyka afirmatywna wyłania się w miejscach przeplotów sztuki, świata i życia. Cechuje ją: 1) dążenie do rozpoznawania własnego usytuowania w badanym polu sztuki ze świadomością, że żadne usytuowanie nie jest dane na zawsze, a subiektywne poczucie usytuowania warto konfrontować z tym, jak jest ono postrzegane przez innych; 2) pozostawanie w krajobrazie posttraumatycznym i troska o włączanie wykluczonych wcześniej narracji, zwłaszcza tych o krzywdzie (bądźmy z tymi, którzy mówią o krzywdzie); 3) połączenie krytycznego (w stosunku do systemów przynoszących krzywdę) i autokrytycznego (w stosunku do własnych narzędzi i strategii badawczych) podejścia z otwarciem na dyfrakcyjny dialog z innymi usytuowaniami, wartościami i metodami, które składają się na naszą wspólną wiedzę; 4) dążenie do przemodelowania relacji władzy i sprawczości w celu tworzenia bardziej włączających i bezpieczniejszych przestrzeni uprawiania sztuki i nauki (bądźmy w relacjach ze sobą; rozmawiajmy i pracujmy razem; nie obrażajmy się na siebie z powodu odmiennych stanowisk i wartości; myślimy o tym, co pozornie niemożliwe, a pożądanego); 5) branie odpowiedzialności za takie przestrzenie (nawet kosztem własnego autorytetu czy pozycji); 6) włączanie się w samoopis sztuki pod względem procesualnym, estetycznym, etycznym, społecznym i cielesno-emocjonalno-afektywnym (czyli jednocześnie badanie procesu, efektu i afektu oraz zadawanie pytań – czego artystki i artyści mogą od nas potrzebować); 8) przesunięcie akcentu z oceny spektakli na badanie powyższych relacji i zależności poprzez serie dyfrakcyjnych wglądów.

---

<sup>85</sup> Lehmann, „Dziesięć tez”.

Praktyki takie są już częściowo stosowane, chociażby na polu badań artystycznych czy w obrębie nowej choreografii i niektórych praktyk kuratorsko-badawczych. Stawiają też, oczywiście, szereg trudności. Te zagadnienia wymagają jednak osobnego omówienia.



## Bibliografia

- Adamiecka-Sitek, Agata. „«Naszym światem włada nieczułość»: #MeToo i transformacja”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 161 (2020). <https://doi.org/10.34762/znxw-7338>.
- Berendt, Zuzanna, i Anna Majewska. „Prześlepione potencjalności: #MeToo i możliwość zmiany; Polemika z esejem Doroty Sajewskiej «Przemoc, obsceniczność, powtórzenie»”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 161 (2021). <https://didaskalia.pl/pl/artukul/przeslepione-potencjalnosci-metoo-i-mozliwosc-zmiany>.
- Brown, Adrienne Maree. *We Will Not Cancel Us, and Other Dreams of Transformative Justice*, posłowie: Malkia Devich Cyril. Chico, CA: AK Press, 2020.
- Chaberski, Mateusz, Anna Majewska, Piotr Morawski i Ida Ślęzak. „Ćwiczenia z relacyjności afektu: Scory, kompilacje, opowieści”. *Dialog*, nr 7/8 (2022): 15–34.
- Dolphijn, Rick, i Iris van der Tuin. „Wywiad z Karen Barad”, tłumaczenie Jacqueline Czajka. W: *Nowy materializm: Wywiady i kartografie*, tłumaczenie Jacqueline Czajka et al., redakcja Joanna Bednarek i Jędrzej Maliński, 41–58. Gdańsk: Fundacja Machina Myśli, 2018.
- Domańska, Ewa. „Humanistyka afirmatywna: Władza i płeć po Butler i Foucaulcie”. *Kultura Współczesna*, nr 4 (2014): 117–129.
- Godlewski, Stanisław. „Na szczytach panuje gwar: Hierarchie, autorytety i pokolenia”. *Dialog*, nr 3 (2020): 147–164.
- Godlewski, Stanisław. *Towarzyszka broni: Strategie współczesnej polskiej krytyki teatralnej*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2022.
- Guderian-Czaplińska, Ewa. „Koniec krytyki towarzyszącej”. *Dialog*, nr 2 (2020): 216–225.
- Haraway, Donna. *Wiedze usytuowane: Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej/częściowej perspektywy*. Tłumaczenie Agata Czarnacka. Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego, 2008.
- Keil, Marta. „My też”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 148 (2018): 6–11.
- Kolankiewicz, Leszek. „Oświadczenie”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 160 (2020). <https://didaskalia.pl/pl/artukul/oswiadczenie>.

- Kornaś, Tadeusz. „Lśnij!”. Teatrologia.info, 20 października 2020. <https://teatrologia.pl/autorzy/tadeusz-kornas-lsnij/>.
- Kwaśniewska, Monika, i Katarzyna Waligóra, red. *Teatr brzydkich uczuć*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2021.
- Kwaśniewska, Monika. „Dlaczego przestały milczeć? Dlaczego zostały wysłuchane? Afektywna analiza #metoo w Teatrze Bagatela”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 159 (2020). <https://doi.org/10.34762/8z1x-gg53>.
- Lehmann, Harry. „Dziesięć tez na temat krytyki sztuki”. Tłumaczenie Monika Pasiecznik. Redakcja Sławomir Królak. *Odra*, nr 5 (2014): 52–59.
- Majewska, Anna. „Co wiedzą wszyscy?”. *Dialog*, nr 2 (2020): 191–200.
- Rogowska-Stangret, Monika. „Przeskalowanie traumy”. W: *Być ze świata: Cztery eseje o etyce posthumanistycznej*, wstęp Magdalena Środa, 51–89. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2021.
- Sajewska, Dorota. „Przemoc, obsceniczność, powtórzenia”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 160 (2020). <https://didaskalia.pl/pl/artukul/przemoc-obscenicznosc-powtorzenie>.
- Smolarska, Zofia. „Przemoc od kuchni: «Gardzienice» w ogniu pytań”. *Znak*, nr 3 (2021): 86–95.
- Telega, Michał. „Aktorki, czyli przepraszam, że dotykam”. *Polish Theatre Journal*, nr 1/2 (2019).
- Tercet ¿Czy badania artystyczne?, Brelińska-Garsztko, Paulina, Zofia Małkiewicz-Daszkowska, i Zofia Reznik. „Rozruchy badawczo-artystyczne w sztukach performatywnych: Zbliżenie na taniec, ruch i choreografię”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 165 (2021). <https://doi.org/10.34762/c68o-vg85>.
- Wachowski, Jacek. „Kilka uwag o krytyce instytucjonalnej, równości i równorzędności”. *Czas Kultury*, nr 4 (2021): 76–82.

#### **MONIKA KWAŚNIEWSKA**

adiunktka w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Redaktorka *Didaskaliów. Gazety Teatralnej*. Obecnie zajmuje się krytyką instytucjonalną.