

Ciało, narracja, opór. Czarownice Jolanty Janiczak i Wiktora Rubina

Magdalena Rewerenda

Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0001-9031-2793
artykuł recenzowany / peer-reviewed article

Kobiety pisane mężczyzną¹

Jolanta Janiczak i Wiktor Rubin od lat – za pomocą mikrohistorii – zwracają narrację kobietom, często wymykającą się normatywnym schematom, i opowiadają na nowo wydarzenia historyczne, by pokazać, jak rezonują w zbiorowej pamięci czy świadomości oraz umacniają przemocowy system wiedzy-władzy. W spektaklach takich jak *Joanna Szalona; Królowa, Caryca Katarzyna* czy *Hrabina Batory* prezentowali nieznane oblicza słynnych władczyń, poruszając kwestie dominacji męskiej narracji, konstrukcji mitów historycznych czy cielesności posągowych postaci kobiecych w całej swej materialności, fizyczności i fizjologiczności przekraczającej „ciało społeczne” [Kościelniak]. We wszystkich swoich przedstawieniach rozprawiają się z konstruktami myślowymi dotyczącymi normatywności ciała, cielesności i seksualności, które są uwiklane w relacje władzy, zawarte w języku oraz przez niego wytwarzane, kształtowane, przedłużane i umacniane.

W tym kontekście ich twórczość, a szczególnie najnowsze spektakle od *Sprawy Gorgonowej*, przez *Żony stanu, dziwki rewolucji, a może i uczone białogłowy*, aż po *I tak nikt mi nie uwierzy*, wydaje się spójnym socjologiczno-humanistycznym traktatem feministycznym, w którym podejmują krytyczną analizę dyskursu dotyczącego narracji na temat praw kobiet, kobiecego ciała i niesłabnącej patriarchalnej przemocy symbolicznej [van Dijk]. Obecna w ich twórczości stale, choć nie zawsze wypowiedziana wprost, głęboka refleksja nad znaczeniem współczesnych czarownic wykracza poza dyskusję artystyczną i zasługuje na uwagę szczególnie w świetle wydarzeń związanych z prawami kobiet z ostatnich miesięcy i lat: wypowiedzeniem konwencji stambulskiej, ogólnoświatowym ruchem

#MeToo czy wreszcie strajkami kobiet wywołanymi działaniami rządu zmierzającymi do jeszcze większego zaostrenia prawa aborcyjnego. Najnowszy spektakl *I tak nikt mi nie uwierzy* wydaje się niezwykle istotny w kontekście ostatnich wydarzeń w Polsce i wiele kwestii w nim poruszonych można było zaobserwować na polskich ulicach zaledwie kilka miesięcy po premierze.

W gnieźnińskim przedstawieniu Rubin i Janiczak znów zreinterpretowali biografię słynnej kobiety, która nie była typową heroiną, ale postacią cieszącą się złą sławą zarówno za życia, jak i w pośmiertnej legendzie. Po raz kolejny dekonstruuje mit i pokazuje nieznane dotąd, prywatne i intymne oblicze bohaterki, zastanawiając się nad tym, o czym dziś mówi nam jej historia. W przeciwieństwie do swoich krewnych, czyli królowych będących głównymi bohaterkami wcześniejszych kobieco-historycznych spektakli Rubina i Janiczak, Barbara Zdunk funkcjonowała nie w centrum, tylko na marginesach społeczeństwa, a pozycja uprzywilejowana, którą zajmowała, miała zupełnie inny, nieoczywisty charakter. Barbara – ostatnia w Europie kobieta spalona na stosie jako czarownica – pokazuje, że nie była ostatnią europejską czarownicą: powraca jako widmo mrocznej przeszłości i pramatka wszystkich kobiet, które także dziś wymykają się wzorcom kobiecości sankcjonowanym przez patriarchalny porządek lub stają się jego ofiarami.

Wszystkie grzechy Barbary Zdunk

Barbara Zdunk to jedna z represjonowanych kobiet, które obdarzone były wrażliwością i autorefleksją wykraczającą poza ustalony porządek społeczny swoich czasów. Posądzane o posługiwanie się czarną magią i kontakt z szatanem, w rzeczywistości były po prostu problematyczne dla systemu: żądne wiedzy, zdolne sprzeciwić się mężczyznom lub podważające oczekiwane przez nich normy definiujące pojęcia takie jak ciało, przemoc, wolność czy życie. Za to łądowały w wygodnie szerokim worku mizoginistycznego i fantazmatycznego pojęcia złej czarownicy odnoszącego

¹ Nawiązując do tytułu projektu „Kobieta pisana mężczyzną, ciałem i historią w języku teatralnego recyklingu Jolanty Janiczak i Wiktora Rubina” finansowanego przez Ministerstwo Kultury, w ramach którego w 2015 r. powstał dramat i spektakl *Hrabina Batory*.

się de facto do każdej kobiety, „która w jakikolwiek sposób odstawała od arbitralnie ustanowionej średniej” [Niedurny 64]. W efekcie słowo to – nakładane na oskarżone przez mężczyznę u władzy – miało moc legitymizowania agresji, służącej ujarzmieniu jednostek odmawiających wpisania się w określony, patriarchalny schemat.

Temat współczesnego polowania na czarownice powraca w debacie publicznej ostatnich lat bardzo często, choćby przy okazji ruchu obywatelskiego #MeToo czy strajków kobiet wywołanych między innymi projektami ustaw albo ostatnim wyrokiem Trybunału Konstytucyjnego zaostrzającego prawo aborcyjne. Hasła takie jak „Moje ciało – mój wybór” pokazują niezgodę na regulowanie cielesności i seksualności przez przemocowy aparat państwowy budowany w znacznej mierze przez mężczyzn i podpierany autorytetem Kościoła katolickiego. Kobiety domagające się swobodnego dostępu do antykoncepcji, apelujące o edukację seksualną czy próbujące głośno mówić o doświadczanej przez nie przemocy domowej lub molestowaniu są – niczym palone na stosie czarownice – zwalczane przez tych, którym służy funkcjonowanie w wygodnym konserwatywnym status quo wspartym na społecznym przyzwoleniu i umacnianym przez dyskurs.

Dzisiejsze czarownice, dziedziczki Barbary – niezależne, pragnące samodzielnie decydować o swoim ciele, wykonywanym zawodzie czy kształcie rodziny, sprzeciwiające się naturalizacji określonych norm i zachowań czy sygnalizujące wyrządzaną im krzywdę – także oskarżane są o herezję. Jak Barbara Rubina i Janiczak, bezskutecznie próbująca wpisać się w wyrysowany na scenie obrys zakonnic przypominający okrąg człowieka witruińskiego, podają w wątpliwość opartą na męskiej dominacji hegemonię renesansowo-oświeceniowego rozumu, który dla kobiet przewidział ustalony zestaw ról. Idea mężczyzny jako doskonałego modelu i miary wszech rzeczy wyznacza także koncepcje wiedzy i granice narracji uznawanej za możliwą do zaistnienia w debacie publicznej. Jak pisze Mona Chollet, „tak zrodziła się nowa nauka: arogancka, karmiąca się pogardą wobec kobiecości łączonej z tym, co irracjonalne, sentymentalne, z histerią, z naturą wymagającą ujarzmienia” [38]. Barbara Zdunk – jako dziewczyna pochodząca ze wsi, „z najniższych nizin nędzy i bezmiejności upośledzona pasterka spod Reszła” [“I tak nikt mi nie uwierzy” 30] – staje się wykluczona z narracji przynajmniej podwójnie: jako kobieta i jako osoba reprezentująca fantazmatyczną przestrzeń dzięk i nieokielzanej natury, która zarazem pozbawia ją językowych narzędzi umożliwiających jej mówienie o swoim doświadczeniu².

Twórcy przedstawienia bez wątplenia mają świadomość aktualności problemów, które porusza opowieść o Barbarze i innych „czarownicach”. Wiedzą, że przesładowania za niezależność i samostanowienie nie skończyły

się wraz z ostatnią spaloną wiedźmą – w końcu umieścili w swoim spektaklu postaci córek Barbary. Dziedziczki klątwy ciężącej na matce domagają się zemsty za jej cierpienie, ale ujarzmione są strojem będącym połączeniem gorsetu i habitu, a wianki na ich głowach przypominają o kulturowo oczekiwanych od nich niewinności, skromności i uległości. Przezroczystry brzuch ciężowy Barbary staje się metaforą zatarcia granic między tym, co prywatne i publiczne, oraz ingerowania obcych w najbardziej intymne sfery życia. Projekcje filmowe i zdjęcia wyświetlane w tle sceny pokazują publikacje naukowe od badań nad czarownicami po studia nad seksualnością, a zimny, fachowy, wręcz odczłowieczony język, którego postaci używają na przykład do opisu dziecięcej masturbacji, jest komentarzem do wciąż aktualnego problemu braku języka adekwatnego do mówienia o seksualności, skutkującego tabuizowaniem i nadużyciami. Wątek ciotki Barbary (i jej rada, by zwalczyć nadmierny popęd kąpielą w zimnej rzece, która wyczerpuje kwestię rozmowy na temat dojrzewania) stanowi komentarz do zawieszania przez konserwatywnych polityków edukacji seksualnej.

Naznaczone niespójnością

Wychowana bez matki, molestowana w dzieciństwie przez stryja i wielokrotnie gwałcona w późniejszych latach – nad życiem Barbary zdaje się ciążyć czarna chmura, podobna do tej, którą przypomina podwieszony pod sufitem element scenografii. Wisi nad nią jak fatum, a zmieniając się w dalszej części spektaklu w stos, zwiastuje jej ostateczne przeznaczenie. Wydaje się, że ma ono podwójne znaczenie. Z jednej strony staje się symbolem przeznaczenia kobiety wyzwolonej z jarzma kulturowych normatyżacji, świadomej swojego ciała kobiety, która odmawia wpisania w schemat małżeństwa i macierzyństwa – czarownicą doskonałą dla Chollet, „wyzwoloną od wszelkiej dominacji, od wszelkich ograniczeń; stanowi ideal, do którego należy dążyć, wskazuje nam drogę” [9]. Jest krewną bohaterką innego spektaklu Jolanty Janiczak i Wiktora Rubina [*Żony stanu*], które w finale spektaklu o rewolucji wyprowadzają widzów z teatru, by pożegnać ich słowami Klementyny Suchanow: „Do zobaczenia na ulicy” [Suchanow 9]. Ta Barbara to matka walczących o prawa kobiet przełamujących wyznaczone im zasady narracji opartej na uległości czy uprzejmości i zmieniających język na dosadny, detabuizujący i deestetyzujący kobiece doświadczenia.

Zarazem jednak ze spektaklu wylania się obraz kobiety strauumatyzowanej, która nie afirmuje swojej seksualności, ale podświadomie odtwarza opresyjny układ sił i przekazuje go jako model swoim córkom. To dziedzictwo staje się klątwą nieprzerwanego odtwarzania męskich narracji, performatywnego powtarzania ról przydzielonych płciom [Butler] i niemożności wyswobodzenia się z patriarchalnego *gaslighting* diagnozowanego przez Rebekkę Solnit [“Lecture”]. Ten wątek – pesymistycznej obserwacji niewychodzenia kobiet z przemocowego układu narracyjnego – pojawił się u Janiczak i Rubina już wcześniej, chociażby w *Hrabinie Batory* [*Hrabina*]. Tam powracającą

2 Jolanta Janiczak wielokrotnie wspomina o tym (m.in. w rozmowie z Jackiem Cieślakiem *Współczesne czarownice* podczas festiwalu teatralnego Boska Komedia 2020), że pisząc dramat *I tak nikt mi nie uwierzy*, czytała reportaże o wykorzystywanych seksualnie kobietach z niepełnosprawnością intelektualną czy z klas ludowych, które nie mają języka, by opowiedzieć o tym, cojespotkało [Hevelke].

metaforą był gorset – niewygodny, nienaturalny, służący realizacji męskiej wizji świata i kobiecości, ale zrosnięty już z ciałem tak bardzo, że bohaterki nie zdejmują go nawet wtedy, gdy zostają same.

Choć córki Barbary nawołują do buntu i chcą walczyć nie tylko za krzywdę matki, ale także innych kobiet, które cierpią przez nierówność narracyjną³, to niepokojąco często powracają do motywu wchodzenia w buty matki, raz nakładanych przez ojca („Mam dla ciebie na drogę buty po mamie, szkoda je było z nią do ziemi włożyć, prawie nowe” [“I tak nikt mi nie uwierzy” 34]), a raz samodzielnie (Alicja: „Chcę twoje buciki” [39]). Nie wydaje się, by symbolizowały skuteczność w walce z męską przemocową dominacją – w końcu buty po matce odziedziczyła sama Barbara, przejmując zawartą w nich klątwę (Barbara: „buty, co mi po matce zostały, same mnie niosły, a zdjąć ich nie sposób” [37]; „Położyli mnie na piecu, zdarli suknie, zostały tylko buty. Jak zawsze tylko buty” [42]) i swoim końcowym monologiem nie pozostawiając złudzeń co do jej szybkiego przerwania:

I znów muszę od początku, od pierwszego spojrzenia w lustro, pierwszego nie swoimi oczami, przechodzić bez końca. Teraz znów będą przychodzili bez pukania i wychodzili bez pytania. Jak spuszczana woda w kiblu regularnie. Czas zawrócił od dwustu lat z osiem razy. [...] Kręci się, rozpaczliwie kręci. Przez dwieście lat to samo. [...] Nawet jak sięgnę trzewiki, jak mi nogi utniesz do kolan czy pachwin, i tak się kręci [46].

Dlatego właśnie spektakl Rubina i Janiczak jest tak przejmujący: pokazuje niemożność oswobodzenia się z przemocowego porządku patriarchalnego. Inaczej niż Joanna, Katarzyna czy Elżbieta Batory, którym twórcy oddawali głos, Barbara właściwie nie otrzymuje przywileju opowiedzenia swojej historii. Choć wydaje się główną postacią przedstawienia, historię opowiada jej ojciec, prowadząc narrację, w której kolejne punkty zwrotne wyznaczają inni mężczyźni. Jednocześnie nie uznaje istnienia Barbary i jej córek jako kobiet czy autonomicznych osób: „Nie jesteście niczym więcej jak córkami, inna wasza funkcja mnie nie interesuje i będę ją ograniczał” [34]. Wydaje się, że jej samej brakuje języka do mówienia o swojej traumie, a wszelkie próby opowiedzenia o tym, co działo się z jej ciałem, splaszczają jej dramat do poziomu wulgaryzmów lub odrealniają go techniczno-encyklopedyczną manierą brzmącą jak niezrozumiałe zaklęcia.

Opowieść należy do oprawcy, bo ofierze „i tak nikt nie uwierzy”. Milczenie, cisza, tabu – przypieczętowują niepisana umowę z katem, bo „stryj mówi, że tak się zawiera dorosłe przymierze – w tajemnicy” [36]. Kat nie tylko rozporządza ciałem, ale także panuje i nad narracją, i nad jej brakiem, czyli posłusznym milczeniem, a gwałt związany

z kontrolą narracji powraca podczas przesłuchań. Zeznanie, jak podkreśla Magda Mosiewicz, „jest tylko kolejnym etapem opresji” [52], polegającym na sterowaniu rozmową przy pomocy określonych pytań zamiast swobodnej opowieści w formie i ze szczegółowością wybraną przez ofiarę⁴. Charakterystyka tego sprawozdania – aby mogło zostać uznane za wiarygodne – musi wpisywać się w ściśle określone decorum, związane z oczekiwaniami stawianymi kobieciej narracji w ogóle: „Jeśli dziewczyna już podejmie decyzję i zgłosi napaść, to musi grać rolę ofiary w konkretny sposób: być przejrzysta, niezbyt histeryczna, ale i niezbyt spokojna. Jednak ofiara powinna trochę płakać. To jest rola do zagrania” [Hevelke 50].

Mężczyzn wyznaczających naturalizowane standardy mówienia o doświadczeniu kobiet słychać także w spektaklu Rubina: jedna z córek przypomina, że „ławnicy, w dobrej wierze, każą jej się rozebrać do naga. Po czym robią szkice obrażeniom po strażnikach i gościach strażników. Mówią, że ofiara musi w trakcie całej rozprawy dużo płakać”, choć Barbara wyznaje: „Nie płakałam, dalej nie chce mi się płakać” [Hevelke 50]. Ojciec szuka możliwie najbrutalniejszych śladów, tak aby były w stanie potwierdzić zasadność uznania Barbary za ofiarę, a brat przyjmuje rolę „mężczyzny objaśniającego świat”, legitymizowanego podmiotu narracji ujarzmiającej nielogiczne, niespójne i niewiarygodne wspomnienia Barbary: „Postaram się wykresem pamięci, testem prawdomówności i zdolności kojarzenia faktów, punkt po punkcie sprostować zeznanie ofiary. [...] Każdemu obrazowi, który przypomniałaś, dodam przypis, który wyjaśni, co się w tobie działo i skąd się to wzięło. I co się teraz dzieje”. Wtórzuje mu ojciec: „Sprawa Barbary Z. nie jest po to, żeby Barbara wraz ze swym przychówkiem oddawała się emocjom, jak jej się podoba, bez sensu i bez znaczenia” [44]. Wreszcie mężczyźni otaczający Barbarę Zdunk odbierają jej narrację w ramach efektu DARVO (*Deny, Attack, Reverse Victim Offender*) [Freyd], uciszającego głos przez wytworzenie opowieści, w której to oni stają się ofiarami – brat skarży się na bliźny na języku utrudniające mówienie powstałe przez gryzienie się w język, gdy chciał pomóc siostrze, ale ona mu zabraniała. Ojciec zaś próbuje osłabić jej historię, powołując się na rzekome prowokowanie sędziów i podważanie jej możliwości intelektualnych.

By przetrwać gwałt, a następnie przedstawić swoją wersję wydarzeń, Barbara szuka opisu abstrakcyjnego, możliwie dalekiego od słów, którymi władają mężczyźni: „Na śmietniku mam dwanaście lat i za duże ciało, na którym dzieje się rzecz, której nie rozumiem. Ale mnie i tak nie ma w tym ciele, jestem gdzieś dalej, ponad nim lecę na dywanie, na miotle, w odległej krainie do góry nogami [...]. Lecę sobie ponad tym śmietnikowym ciałem i liczę do trzystu” [36]. Musi odizolować się od własnego ciała, bo ono nie należy do niej, a przez całe życie przypominać mają jej o tym zarówno buty, jak i czerwona peleryna. Jest

3 Agnes: „Musimy ją pomścić. Potomkowie sprawców mają dziś w ręku subtelniejsze stopy, gilotyny, majątki po tysiącach takich matek. Jestem za tym, żeby w ramach porachunku tym razem skutecznie podpalić to okrutne miasto, choćby zamek, gdzie ją [...] brano bez pytania, grupowo, parami, brzemienią, w pologu, w agonii” [“I tak niktmi nieuwierzy” 35].

4 Wątek ten powraca także w innym spektaklu Teatru im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie, który miał premierę w podobnym czasie, czyli w *Historii przemocy* na podstawie powieści Edouarda Louisa adaptowanej przez Jana Czaplińskiego w reżyserii Eweliny Marciniak.

ona strojem Czerwonego Kapturka, który nie odsyła do niewinnego, bajkowego dzieciństwa – raczej do baśniowego świata mrocznych instynktów, gdzie dziewczynka pada ofiarą bezkarnego wilka, a niechciana inicjacja naznacza resztę życia. Jednocześnie czerwona peleryna naznacza ją piętnem „podręcznej” z powieści Margaret Atwood: bezimiennej, wymiennej osoby, pozbawionej własnej, podmiotowej seksualności oraz sprowadzonej do roli reproduktorki i realizatorki męskiej wizji świata. Ciało Barbary należy do mężczyźni i państwa, dlatego jej ciężowy brzuch w spektaklu Rubina przypomina przezroczy i wystawiony na widok publiczny inkubator.

Barbara jest pozbawiona dostępu do swojego ciała i fizycznie, i w narracji, z której została wykluczona przez swoją pleć, pochodzenie, brak wykształcenia i karę za podejmowane próby podważenia struktury męskiej dominacji. Jest „naznaczona niespójnością” [“I tak nikt mi nie uwierzy” 31] – odnoszącą się do przypisywanego kobietom nielogicznego, chaotycznego formułowania myśli z jednej strony i do niezgodności z prostym, patriarchalnym obrazem rzeczywistości z drugiej. Naznaczenie niespójnością skazuje na brak wiarygodności, a w efekcie na milczenie, dlatego w finale spektaklu Barbara pyta: „Do kogo należy twoja cisza?” [46]. Widziane z tej perspektywy nawiązanie do współczesnych strajków kobiet i żądania mówienia o sobie własnym, donośnym głosem staje się przygnębiająco przewrotne. Zapowiadana w tytule i nazwana wprost na końcu przedstawienia cisza jest główną bohaterką tego spektaklu. Ona także stanowi bolesne i niepożądane dziedzictwo Barbary Zdunk.

„Wkurwiliście Łożę Czarodziejek”

Zawarte w języku i przez język pielęgnowane dziedzictwo Barbary Zdunk – zarówno to rozumiane negatywnie, jako przekazywane z pokolenia na pokolenie przyzwolenie na uciszanie głosu kobiet, jak i to pozytywne, w sensie nieskrępowanego kulturowymi strukturami wypracowywania własnego głosu – może i musi ewoluować w narracji. Rebecca Solnit mówi, że inne nierówności są eliminowane dopiero, gdy zachowana jest równość narracji, głosu

i udziału w dyskusji, „która może zmieniać opowieść, pozwalać wybrzmieć opowieści, która była uciszana, czy rozbrajać opowieść, która uciszala nas”, i że częścią tej narracji jest proces nazywania [“Lecture”]. W wydarzeniach, które są nieodłącznym kontekstem spektakli Janiczak i Rubina, proces nazywania od nowa dotyczy zarówno emocji i związanych z nimi oczekiwanych form zachowania („wkurwienie” zamiast „zaniepokojenia”), jak i konstytuowania się kobiecego podmiotu. Potomkinie Barbary, strajkujące współcześnie w obronie swoich praw, na swoich transparentach przyznają, że są „wnuczkami czarownic, których nie udało wam się spalić”.

Jednoczą się w tym dziedzictwie, próbując wydobyć z niego kolektywną energię. Mówią: „wkurwiliście Łożę Czarodziejek” i, jak bohaterki sagi o *Wiedźminie*, tworzą niezależną od mężczyzn, równościową i słyszalną, choć nie zawsze uprzejmą instytucję-communitas: „Przychodziliśmy wystraszone i samotne, wychodziłyśmy wzmocnione. Gdy pytam koleżanki o ich emocje tego dnia, wymieniają: strach, wkurw, złość, przemienione pod koniec w moc i sprawczość. Świadomość jedności dawała nam siłę. [...] Wszystko, co miało zastraszyć, wzmocniło nasz wkurw. I on wciąż trwa” [Suchanow 38-41]. Stygmatyzujące i sankcjonujące karną przemoc, nadawane przez mężczyzn określenie „czarownica”, którym dysponują mężczyźni w obronie nierówności gwarantujących im uprzywilejowaną pozycję, różni się od bajkowej i dobrej „czarodziejki”. Fallocentryczna narracja fetyszyzująca *ratio* zaczyna się wyczerpywać, w czym Mona Chollet widzi szansę realnej kobiecej emancypacji: „Gdy model świata uchodzący za w najwyższym stopniu racjonalny prowadzi do zniszczenia środowiska życia ludzkości, można podać w wątpliwość to, co nawykliśmy umieszczać w kategoriach racjonalności i nieracjonalności. [...] dlatego też magia na powrót jawi się jako oręż uciśnionych. Czarownica zjawia się o zmierzchu, gdy wszystko wydaje się już stracone” [30-31]. Być może właśnie subwersywne rozprawienie się z językiem i „squeerowanie” antyfeministycznego pojęcia „czarownica” umożliwi powstanie łoża, która wytworzy nowe narracje o bohaterkach opowiadających donośnym głosem własne historie.

Lista prac cytowanych

- Butler, Judith. “Akty performatywne a konstrukcja płci kulturowej. Szkic z zakresu fenomenologii i teorii feminizmu”. Translated by Marek Łata, *Lektury inności. Antologia*, edited by Marek Dąbrowski, and Robert Pruszczyński, Wydawnictwo Elipsa, 2007, pp. 25-35.
- Chollet, Mona. *Czarownice. Niezwyciężona siła kobiet*. Translated by Sławomir Królak, Wydawnictwo Karakter, 2019.
- van Dijk, Teun A. “Principles of Critical Discourse Analysis”. *Discourse & Society*, no. 2, 1993, pp. 249-283.

- Freyd, Jennifer J. “Violations of Power, Adaptive Blindness, and Betrayal Trauma Theory”. *Feminism & Psychology*, no. 7, 1997, pp. 22-32.
- Hevelke, Ewa. Interview with Jolanta Janiczak. “Ustalmy fakty”. *Dialog*, no. 10, 2020, pp. 47-51.
- Janiczak, Jolanta. *Hrabina Batory*. Directed by Wiktor Rubin, 15 września 2015, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach.
- . “I tak nikt mi nie uwierzy”. *Dialog*, no. 10, 2020, pp. 29-46.
- . *Żony stanu, dziwki rewolucji, a może i uczone białogłowy*. Directed by Wiktor Rubin, 29 października 2016, Teatr Polski w Bydgoszczy.

Kościelniak, Marcin. „*Młodzi niezdolni*” i inne teksty o twórcach współczesnego teatru. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014.

“Lecture and Conversation with Rebecca Solnit: The Personal is Political: Twenty-first Century Versions”. Interview by Magdalena Komornicka, and Agata Sikora, *YouTube*, 12 Dec. 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=gDBY1UaK65Y>.

Mosiewicz, Magda. “Czarownice i cykliści”. *Dialog*, no. 10, 2020, pp. 52-60.

Niedurny, Katarzyna. “Kobiety”. *Dialog*, no. 10, 2020, pp. 61-66.

Solnit, Rebecca. *Mężczyźni objaśniają mi świat*. Translated by Anna Dzierzgowska, Wydawnictwo Karakter, 2017.

Suchanow, Klementyna. *To jest wojna. Kobiety, fundamentaliści i nowe średniowiecze*, Wydawnictwo Agora, 2019.

Abstract

The Body, Narration, and Resistance. Jolanta Janiczak and Victor Rubin’s Witches

Magdalena Rewerenda

Starting from the analysis of Wiktor Rubin’s play *Nobody Will Believe Me Anyway*, based on Jolanta Janiczak’s drama about Barbara Zdunk, the last witch burned at the stake in Europe (Aleksander Fredro Theatre in Gniezno, premiere: 19.06.2020), the author reflects on the problem of the domination of male narration in public space and speaking about history, present in all the artists’ work. In their performances, the artists deal with thought constructs concerning the normativity of the body, carnality, and sexuality, which are entangled in power relations, contained in language and produced, shaped, and strengthened

by it. Dramatic and theatrical language is analyzed, revealing the mechanisms of constructing exclusionary narratives in public space. An important philosophical context for the article is provided by the works of such scholars as Judith Butler, Rebecca Solnit, and Mona Chollet, and a social one – the struggle for women’s rights within the #MeToo movement and Black protests.

keywords: witch, theater, drama, feminism, narration, body, Jolanta Janiczak, Wiktor Rubin