

Zachwiany ekosystem. U źródeł przemocy w polskim teatrze

Agata Siwiak

Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa

Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0003-1830-0493

Tekst pochodzi z książki *To wróci. Przeszłość i przyszłość pandemii* (red. Przemysław Czapliński, Joanna B. Bednarek), która ukaże się w 2022 roku nakładem wydawnictwa Książka i Prasa.

O czym milczaliśmy i milczeliśmy

W marcu 2019 roku w sieci pojawiło się wideo zatytułowane *Anchois courage!* [*Anchois courage!*]. Obserwujemy w nim dwie performerki przebrane za kosmitki – ich twarze są zasłonięte maskami zrobionymi z folii spożywczej, a głosy zniekształcone. W prowizorycznie zaaranżowanym studiu telewizyjnym wyklejonym czarną folią rozmawiają o reżyserze, którego spektakl zostaje oceniony przez władze miasta. Kosmitki zwracają uwagę na absurd sytuacji: „No, ciekawe jest to, że odwołują ten spektakl z powodu fragmentu, który jest o tym, że ksiądz kogoś molestował, a spektakl jest reżysera, o którym wszyscy rozprowadzają plotki, że też kogoś molestował”. Dowiadujemy się, że gdy studentka szkoły teatralnej, która współpracowała z reżyserem przy okazji robienia dyplomu, zwierzała się innym studentom z tego, iż na próbach dochodzi do przekroczenia granic jej intymności, słyszała: „Daj spokój! On tak ma! Nie przejmuj się! Przesadzasz. [...]

On po prostu tak pracuje”. Dalej rozmowa zostaje skierowana na molestującego studentki i pracownicy profesora Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie i jednocześnie byłego dyrektora ikonicznego krakowskiego teatru. W filmie nie pada żadne imię i nazwisko. Wobec przemocy seksualnej w teatrze panowała wtedy zmowa milczenia, wszystkie i wszyscy baliśmy się, że jako słabsi, a przede wszystkim słabsze, przegramy, osoby zaś mające władzę zachowują swoje stanowiska. Pozostawały kuluarowe szeptki, zresztą nie tylko o molestowaniu seksualnym, ale o wszelkiego rodzaju przemocy. Wiedza na temat tego, kto jest drapieżnikiem, krążyła w podziemiu – ostrzegaliśmy i ostrzegaliśmy siebie nawzajem, ale paraliżował nas strach przed konsekwencjami ujawnienia przemocy. Był to, wedle określenia Anny Majewskiej, „alternatywny obieg wiedzy” [Majewska] – takiej, którą zawsze można sprowadzić do plotki; a że plotka jest etycznie niejednoznaczna, łatwo ją zlekceważyć, zbagatelizować.

Jestem jedną z osób, które zostają w tym filmie przywołane – zdarzenie zostaje zaczerpnięte z mojego Facebooka (z akcji #MeToo) i opisuje sytuację, w której dyrektor krakowskiego teatru (gdzie wówczas pracowałam), do dziś profesor Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, Mikołaj G., w czasie trwającego popremierowego bankietu przycisnął mnie do ściany i zaczął ocierać się o mnie swoim przyrodzeniem. W moim ciele do dziś pamięć tych zdarzeń jest żywa: obrzydzenie, bezradność, wstyd. Nie przyszło mi wtedy do głowy, że takie sytuacje powinno się zgłaszać, bo „przecież w teatrze tak już jest”. Podobne historie krążą na bankietach, w pokojach biurowych, garderobach, na korytarzach. Mam za sobą także doświadczenie studiów w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Krakowie (filia we Wrocławiu) i brutalnej fuksówki. Dokładnie pamiętam całonocne apele, tak zwane kwarce, po których na zajęciach następnego dnia mdlałam. Pamiętam, gdy kilku mistrzów – studentów wyższego roku – zamknęło mnie w metalowej szafce na ubrania po to, by w nią walić z całych sił; pamiętam, jak na kwarcach kazano nam, dziewczętom, zasłonić oczy i rozebrać się do bielizny, a następnie arcymistrzowie (absolwenci) poniżali nas, komentując brutalnie i z obrzydzeniem nasze ciała: piersi, nogi, ramiona, uda, twarze... Spotykam osoby, które mnie fuksowały; bywa, że przytulamy się na dzień dobry – moje ciało zawsze wtedy sztywnieje. Moje ciało pamięta. Dopiero teraz, wzmocniona historiami ujawnianymi w trakcie pandemii i wsparciem, które otrzymały osoby z doświadczeniem przemocy, byłabym gotowa nie przyjąć standardowego uścisku i wrócić do tego, co się wydarzyło.

Dlaczego piszę ten tekst w związku z pandemią? Bo temat przemocy w teatrze zaczął wybrzmiewać w ogromnym kryzysie z nią związanym. Myślę, że to nie przypadek. Pandemia doprowadziła środowisko teatralne do desperacji. Znalazło się ono w krytycznej sytuacji także dlatego, że panują tu prekariacki system zatrudnienia, brak zabezpieczeń społecznych, klasizm. Do tego w ostatnich latach doszły autorytarne rządy Prawa i Sprawiedliwości, która stosuje cenzurę i premiuje tak zwaną kulturę narodową, stwarzając tym samym przestrzeń dla treści i praktyk nacjonalistycznych i ksenofobicznych. Od lat wiedzieliśmy, że teatr bywa bardzo nieprzyjaznym miejscem pracy, a radykalnie prawicowe rządy niszczą progresywną kulturę, jednak to pandemia sprawiła, że pozbawiona środków do życia i możliwości pracy społeczność doszła do ściany.

Kiedy na jaw wychodziły kolejne coming outy związane z doświadczaniem i byciem świadkiem przemocy,

społeczność teatralna zaczęła budować wspólnotę. Były w niej nie tylko ofiary i osoby zatrudnione w teatrach, do gry włączyły się także środowiska naukowe i dziennikarskie, by wymienić w tym miejscu Igę Dzieciuchowicz, Monikę Kwaśniewską, Witolda Mrozka i Agatę Adamiecką-Sitek.

Pisząc ten tekst, opieram się jedynie na odbiorze medialnym polskiego teatralnego #MeToo oraz na świadectwach poszkodowanych osób – głównie kobiet. Wierzę, że to, co stanowiło „»podziemne« archiwum polskiego teatru (i kultury)” [Kościelniak], przejdzie do mainstreamowej historii teatru i pozwoli nam spojrzeć na niego z zupełnie nowych perspektyw, przez co powróci on do swojej pierwotnej idei: wspólnoty.

Teatr nie jest przestrzenią osobną, jest umocowany w szeroko rozumianym środowisku społeczno-kulturowym. Opisuując jego patologię, opowiem nie tylko o teatrze, ale także o Polsce.

Chamstwo

„To nie rewolucja przemysłowa, lecz przemysł okrucieństwa stanowi prolog do współczesności” – pisze Kacper Pobłocki w *Chamstwie* [38]. Jak nas uczy psychoanaliza, nieprzepracowane doświadczenie zawsze powraca. Pańszczyzna skończyła się 150 lat temu, jednak jej odbicia wciąż są widoczne w relacjach społecznych, w tym w relacjach pracy w Polsce. Władza pana nad chłopem zmieniła się we władzę szefa nad pracownikiem, we władzę rynku nad obywatelem, a w teatrze we władzę tych, którzy mają tu największe umocowanie formalne i symboliczne: reżyserów nad aktorami, dyrektora nad zespołem oraz we władzę kapitalizmu nad twórczym procesem. To władza nad ciałem, nad zdrowiem, ale też nad emocjonalną intymnością – wszak w teatrze osobiste historie i doświadczenie stają się materiałem scenicznym. Teatr przegląda się w historii pańszczyzny i ją reprodukuje: to, co nieprzepracowane, bywa odgrywane jako swoisty acting out. Między postrzeganiem dworu i teatru jest również wiele analogii: teatr jest wciąż widziany jako instytucja kultury wysokiej, co przekłada się na jej etyczny immunitet, przecież „artyście wolno więcej”.

Genderowy wymiar teatralnych i pańszczyźnianych relacji władzy i nadużyć jest tu kluczowy. Autorytarny reżyser był niemal zawsze mężczyzną¹, a chłop pań-

1 Zmianę przyniosło ostatnie dziesięciolecie – na scenach teatralnych pracuje coraz więcej skutecznie walczących o swoją pozycję reżyserok.

szczyźniany miał u boku kogoś, kto stał jeszcze niżej w hierarchii: kobietę.

Jak zauważa Pobłocki, to nie praca na roli miała najniższy status, ale prace służebne we dworze, przypisywane głównie kobietom: „służebność weszła kobietom dosłownie w krew, stały się one ucieleśnieniem podrzędności jako takiej” [109]. Pańszczyzna nie rozlała się na całym terytorium Polski, a jednak organizowała relacje społeczne w całym kraju. Podobnie rzecz ma się z przemocą w polskim teatrze: nie musi być obecna w każdej instytucji, by strukturyzować dynamikę relacji w teatrach. W relacji, w którą wpisane są poczucie wyższości i niższości, niepewność i strach.

Historyczna narracja o podrzędności kobiet spleta się ze współczesnymi badaniami dotyczącymi przemocy seksualnej. W książce *Gwałt polski* Maja Staśko i Patrycja Wieczorkiewicz przywołują badania Fundacji na Rzecz Równości i Emancypacji „STER” opublikowane w 2015 roku. Wynika z nich, że „88% respondentek doświadczyło jakiejś formy molestowania seksualnego (choćby niechcianych dowcipów czy komentarzy o podtekście seksualnym), 20% – gwałtu, a prawie 38% badanych było zmuszonych do czynności seksualnej (ale nie stosunku)” [Staśko and Wieczorkiewicz 413]. Sprawcy to w ogromnej większości bliskie osoby: 22% respondentek wskazało obecnego partnera, 63% byłego, w 55% gwałty miały miejsce w mieszkaniu. 92% kobiet nie zgłasza gwałtu w obawie przed doświadczeniem „wiktyimizacji, napiętnowania, podważania ich relacji” [413]. Jak wynika z badań, przemoc seksualna w Polsce ma niemal rodzinny charakter. Trudno tu nie doszukiwać się związków ze szczególną, „rodzinną” atmosferą w polskich teatrach, w których relacje często wydają się z pozoru nieformalne, a dyrekcje wręcz „swojskie”. Ten brak granic zawodowych przy jednoczesnym rozpuczeniu etycznych i formalnych zasad prowadzi do nadużyć także dlatego, że w naszej kulturze mamy zakodowane, iż „brudy pierze się w domu”, a „rodzina jest najważniejsza”. W istocie teatru są często hybrydą patologicznej rodziny i relacji folwarczno-pańszczyźnianych.

Archiwum kobiecego ciała albo o folwarkach Teatr Bagatela, 6 LISTOPADA 2019

6 listopada 2019 roku media obiegała wiadomość, że do prokuratury wpłynęło zawiadomienie od prezydenta Miasta Krakowa, Jacka Majchrowskiego, o możliwości popełnienia przestępstwa przez dyrektora Teatru Bagatela – Jacka S. Kilka dni wcześniej pracownice teatru wysłały do prezydenta pismo, w którym opisywały

przemoc seksualną, zarówno fizyczną, jak i słowną, jakiej dopuszczał się przez niemal dekadę dyrektor. List sygnowało 16 kobiet – aktorek i innych pracownic Bagateli. Był to pierwszy zbiorowy coming out w teatrze, w którym ofiary zdecydowały się wskazać sprawcę z imienia i nazwiska². Część kobiet – Patrycja Bielecka, Alina Kamińska i Karolina Więckowska – wystąpiła w mediach, nie ukrywając swojego wizerunku. Z głosów ofiar wynika, że Jacek S. skupiał swoją seksualną aktywność na pracownicach, które znalazły się w trudnym położeniu. Monika Kwaśniewska – teatrolożka i humanistka zaangażowana, zajmująca się tematyką przemocy w teatrze – przywołuje świadectwo Babickiej:

Każda z nas doświadczyła molestowania, nie mając partnera, będąc na przykład po rozwodzie, rozstaniu. Jedna z dziewcząt rozstała się z partnerem, dyrektor ją próbował „pocieszać”, aż wyszła za męża – wtedy jego zainteresowanie znikło. Dziś myślę, że szukał kobiet, za którymi nie stał żaden facet [Babicka; Kwaśniewska].

„Ale to właśnie o ciała chodziło” – zauważa Pobłocki w *Chamstwie* [91]. Ciało pańszczyźniane, będące własnością feudalnego pana, który mógł nim rozporządzać jak tylko chciał, w tym zaspokajać za jego pomocą swój apetyt seksualny, należało do niego tak samo jak lasy i wsie. Topos polowania na „ludzką zwierzynę” w krakowskim Teatrze Bagatela był codziennością kobiet tam pracujących. Jacek S., jak wynika z powyższego świadectwa, łowił swoje ofiary według konkretnego klucza. Kwaśniewska zauważa:

[...] w tej i innych wypowiedziach określenie „samotna” wiąże się z konstatacją „bez wsparcia” – w domyśle męskiego. [...] W rezultacie wracamy tu do retoryki (a wcześniej – praktyki), w której ciało kobiety nie należy do niej samej, ale jest przedmiotem rywalizacji między mężczyznami [...]. Według takiej logiki, ponieważ w przypadku braku partnera ciało kobiety nie należy do nikogo – dyrektor, z uwagi na swoją nadrzędną pozycję w strukturze teatru, czuje się uprawniony, by swobodnie nim dysponować [Kwaśniewska].

² Co prawda w 2018 r. w ramach czytania performatywnego tekstu Antoniny Sokolicz *Pięść* w Instytucie Teatralnym im. Z. Raszewskiego w Warszawie reżyserka Katarzyna Szyngiera wykonała autoetnograficzny performans dotyczący molestowania, którego doświadczyła ze strony Mikołaja G. – profesora AST w Krakowie i byłego dyrektora krakowskiego teatru. Akcja ta jednak nie zyskała medialnego ani krytycznego rozgłosu.

Za niespełna pięć miesięcy do Polski dotrze pandemia COVID-19. Instytucje kultury, w tym teatry, będą odwoływały kolejne wydarzenia, niektórzy artyści i artystki zostaną bez dochodu lub na głodowych pensjach. Rozpocznie się dyskusja o szeroko rozumianej niesprawiedliwości w teatrach: nieuczciwej dystrybucji dóbr i prestiżu, klasowości, braku standardów prawnych i administracyjnych. Pojawią się petycje skierowane do Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz do samorządów. Gdy frustracja zacznie narastać, usłyszymy coraz bardziej zdecydowane głosy o konieczności zmian systemowych, którą pandemia jedynie odśloniła. Na światło dzienne zaczną wychodzić także kolejne sprawy związane z przemocą w teatrze, w tym z przemocą seksualną. Okaże się, że walka odważnych pracowników Teatru Bagatela stanowiła preludium i dała siłę kolejnym osobom, które dłużej nie chciały milczeć na temat zła mającego miejsce w teatralnych instytucjach. Ściana wstydu, strachu, niewiary w to, że inni uwierzą, zacznie pękać i się rozpadać.

OPT „Gardzienice”, 7 PAŹDZIERNIKA 2020

Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice” jest miejscem szczególnym na mapie polskich instytucji kultury. Jest teatrem publicznym – współorganizowanym przez Samorząd Województwa Lubelskiego oraz Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego – a jednocześnie od samego początku działaniem miejscem autorskim, skupionym wokół twórczości jego założyciela i dyrektora, Włodzimierza Staniewskiego, wychowanka Jerzego Grotowskiego i uczestnika jego misteryjnych staży w Teatrze Laboratorium. Na początku swojej pracy dyrektor szukał inspiracji w prawosławnych tradycjach Lubelszczyzny i w gardzienickiej przyrodzie. Słynne były jego pierwsze przedstawienia, w których uczestniczyła lokalna społeczność, a zaproszeni goście spali u wiejskich gospodarzy mieszkających w okolicy siedziby teatru, która znajduje się w XVII-wiecznym dworze, dziś zwanym zespołem pałacowo-parkowym. Dwór był wtedy ruiną, jednak z biegiem lat przechodził modernizację. Na współczesnych filmach promujących OPT „Gardzienice” próżno szukać wśród publiczności lokalnej społeczności – widzimy onieśmielający, monumentalny pałac z wyposażeniem nawiązującym do dworskiej estetyki i słyszymy głosy zachwyconych cudzoziemców, którzy przybyli poznawać technikę pracy Staniewskiego. Reżyser nie jest już od dawna zainteresowany lokalnością, bliżej mu do inspiracji starożytnej Grecji. Jak zauważa Joanna Wichowska [9],

stosunek Staniewskiego do miejsca, w którym pracuje, czyli do polskiej wsi, nosi znamiona pogardy czy nawet obrzydzenia:

Za oknem bielejąca zawiesina, zlepiąca z szarości, brudów, zaciętych wiejskich twarzy, kaprawych oczu, wyjątych brudnych psów, błota skraplającego się w górę i bryzgającego w niebiosy. [...] Z cherlawych badyli obnażonych drzew skapują krople błotnistej mazi, wyszczerbiony murek prosi o litość, dalej, na pochyłości wzniesienia – kolchoz, wielki komunistyczny czyrak. Załagał się na tym skrawku urodziwej niegdysz ziemi. Pękł. Zieje pustką. Ropieje. Śmierdzi. W jego zięjącej czeluści ludzie mrówki walczą o resztki ochłapów z ludźmi trutniami [Staniewska 22-23].

Myszę, że wyższościowy stosunek do rzeczywistości wokół, wyrażony przez artystę, który rezyduje w niedostępnym dla lokalsów pałacu, nie pozostaje bez znaczenia dla jego relacji z ludźmi, w tym z członkiniami i członkami jego zespołu.

7 października 2020 na portalu Dwutygodnik.com pojawia się dramatyczne wyznanie Mariany Sadovskiej, która z „Gardzienicami” była związana przez 10 lat (odeszła stamtąd w 2001 r.):

Codziennie brałam leki uspokajające, żeby zasnąć, używałam środków odchudzających, żeby uniknąć cynicznych komentarzy, ale i tak wylałam z upokorzenia, kiedy podczas prób, w obecności kolegów, a czasem też zaproszonych widzów, wysłuchiwałam ze szczegółami, jak potworne jest moje ciało, głos i jak jestem pozbawiona talentu. I jak „okradam” kolegów, nie zostawiając czasu na pracę z nimi [Sadovska].

Sadovska opisuje swoje doświadczenie w perspektywie służby: zarówno ona, jak i inne osoby pracujące w teatrze – głównie kobiety – musiały „służyć mistrzowi” na wszystkich poziomach. W zakres posługi wchodziło prasowanie koszul (inna z ofiar doda, że także bielizny), zakupy, gotowanie, masaże, wożenie dyrektora samochodem. Jak pisze Sadovska, „w zakres tej »służby« wchodziło również doświadczanie przemocy fizycznej”:

W pewnej sytuacji dyrektor zastosował wobec mnie rękoczynny, a potem zamknął mnie na kilka dni w swoim pokoju, żeby nikt się o tym nie dowiedział i nie zobaczył moich siniaków. [...] Inną używaną przez reżysera „metoda” była izolacja. Kiedyś zostałam na kilka dni

zamknięta w pokoju – dostałam surowy zakaz wychodzenia na zewnątrz. Działo się to podczas kilkudniowego międzynarodowego festiwalu – świętowania 25-lecia teatru, kiedy do Gardzienic zjechali goście z całego świata. W ten sposób miałam „oszczędzać swoją energetyczną świeżość” na cowieczorne spektakle [Sadovska].

To nie ciało chłopca pańszczyźnianego pracującego w polu, lecz ciało kobiety-służebnicy wydaje się najbardziej bezbronne, uprzedmiotowione, odarte z godności w pańszczyźnianej historii. To ono, jak zauważa Poblöcki, najsilniej uzewnętrznia klasizm i ujawnia, że „najbardziej trwałym piętnem pańszczyzny jest dziś patriarchy” [361]. Ciało, które można było bić, poniżać, ośmieszać, więzić; ciało, które miało zniknąć, samounicestwić się:

Na przemian mówił mi, że jestem obleśna i gruba albo że by mnie przeleciał. Kazał mi być niewidzialną, zniknąć, nie wydawać z siebie żadnych dźwięków, zabronił kontaktu z zagranicznymi gośćmi [Żmigrodzka].

Powyższe wyznanie należy do Alicji Żmigrodzkiej – jednej z kilku kobiet, które postanowiły uzewnętrzniać swoje doświadczenie w „Gardzienicach” po coming outcie Sadovskiej. Tym samym stanowi dowód, że jeden głos może zrobić wyrwę w zмовie milczenia i uwolnić pozostałe.

O ile organizator Teatru Bagatela – Urząd Miasta Krakowa – za pośrednictwem prezydenta Jacka Majchrowskiego pociągnął do odpowiedzialności Jacka S., który nie pełni już obowiązków dyrektora teatru, o tyle Włodzimierz Staniewski wciąż pozostaje na stanowisku. Współorganizator ośrodka w Gardzienicach, MKDniS, w ogóle nie odniósł się do tematu. Urząd Marszałkowski Województwa Lubelskiego nakazał wprawdzie kontrolę teatru, jednak w momencie, w którym piszę ten tekst – 6 lipca 2021 roku – wciąż nie znamy jej efektu. Dzisiaj też lubelska „Gazeta Wyborcza” poinformowała, że Prokuratura Rejonowa w Świdniku umorzyła śledztwo w sprawie mobbingu i molestowania w OPT „Gardzienice” [Kowalewicz]. Powodem miało być przedawnienie czynów zarzucanych dyrektorowi Staniewskiemu. Jedną z byłych aktorek „Gardzienic”, dziś lewicowa polityczka Agata Diduszko-Zyglewska, wskazała, że nie przesłuchano większości kobiet, które swoje świadectwa upubliczniły w mediach [Kowalewicz]. Pan na folwarku wciąż pozostaje bezkarny.

Przyuczenie do przemocy AST w Krakowie, 8 LUTEGO 2021

W rozdziale *Niższe amory* Poblöcki opisuje nie tylko fizyczną przemoc seksualną wobec chłopek pańszczyźnianych, opierającą się na szybkim zaspokojeniu popędów, ale także poprzedzające to emocjonalne uwodzenie młodych, bezbronych dziewcząt. Podobną strategię przyjął Paweł P., pierwszy przywołany w filmie *Anchois courage!* antybohater. 8 lutego 2021 roku w „Dużym Formacie” opublikowany został reportaż Igi Dzieciuchowicz opisujący proces przygotowania przez reżysera dyplomu ze studentkami Wydziału Tańca Akademii Sztuk Teatralnych (oddział w Bytomiu) [“Nocne próby”]. P. organizował poza budynkiem szkolnym nocne próby, na których pracował sam na sam z wybranymi studentkami, przy czym każdorazowo zamykał drzwi na klucz. Prosił studentki, by na próbach rozbiierały się do naga. Amandę do rozbiierania namawiał, przekonując, że ubiór to ograniczenie, a jemu zależy, by młoda aktorka poszukiwała w sobie seksualności. Jednocześnie dodał, że to na jej roli oparty jest cały spektakl i że uczyni z niej wybitną aktorkę. W nocy po próbie wysyłał Amandzie jej nagie zdjęcia w tańcu, na jednym z nich dziewczyna dotyka swojej piersi, „nie idzie spać po tym” – dodaje reżyser. Okazało się, że poza robieniem zdjęć nagrywał także filmy z prób. Wszystko bez zgody Amandy.

„Dlaczego nadal jesteś w białiznie?” – pytał Małgorzatę. Gdy młoda kobieta odpowiedziała, że nagość wywołuje jej dyskomfortu i zadała pytanie, czemu ma to służyć, P. ośmieszył ją (mówiąc, by nie zachowywała się jak babcia) i zganiał za brak profesjonalizmu (mówiąc, że ciało jest przecież instrumentem aktorki). Wywód zakończył rozkazem: „Nie kryguj się, tylko się rozbieraj”. Ostatecznie Małgorzata została w majtkach, tłumacząc się okresem. Reżyser nakazywał szeroko otwierać biodra i wyginać się. Gdy tańczyła, pochylał się nad nią i „sapal”, mówiąc, że ma piękne ciało Amazonki. Agacie, niezależnej aktorce spoza szkoły teatralnej, P. nakazał rozebranie się, a na jednej z indywidualnych prób także symulowanie masturbacji. Gdy tańczyła nago, kazał jej szeroko rozwierać nogi, a później robić przodem do niego „gwiazdy”. W tym przypadku również nagrywał próby bez zgody aktorki. Ona także była przez niego manipulowana: „Marzyłam o tym zawodzie, rzadko się zdarza, by amatorka dostała tak dużą rolę. [...] Gdy podobał mi się mój ruch, krzyczał: »Yes, yes!«” [“Nocne próby”].

P. w swoich zachowaniach nie był tak prostacki jak Jacek S., dyrektor Bagateli; stosując przemoc seksualną, jednocześnie uwodził – obdarzał młode aktorki

zachwytem, uznaniem oraz obietnicą pięknej teatralnej przeszłości. Chyba że nie poddawały się jego manipulacjom – wówczas odmawiał im talentu i predyspozycji do zawodu; niszczył jak Staniewski swoją gardzienicką teatralną „służbę”, jak pan pańszczyźniaków, jak chłop pańszczyźniany swoją żonę.

Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna i Filmowa w Łodzi, 17 MARCA 2021

17 marca 2021 roku absolwentka PWSTiF w Łodzi, Anna Paliga, zamieściła na swoim profilu w mediach społecznościowych „garść faktów” – sytuacji, których doświadczyły jej koleżanki i koledzy oraz ona sama, studiując w łódzkiej Filmówce [Paliga]. Według jej świadectwa wykładowca Grzegorz W. w czasie odbywającej się do 5 rano próby uderzył jedną ze studentek w twarz tak mocno, że z jej nosa polala się krew; partnerowi scenicznemu dziewczyny powiedział: „tak to powinno grać, ucz się”. Profesor Bronisław W. demonstrował studentowi scenę pożądania, gryząc partnerującą mu na scenie studentkę od dłoni do szyi. Waldemar W., dyrektor łódzkiego teatru i jednocześnie nauczyciel akademicki, postanowił skonfrontować studiujące osoby z ich kompleksami, każąc stanąć im naprzeciwko siebie jedynie w bieliźnie i krytykować wzajemnie ciała. Ówczesny rektor łódzkiej Filmówki, profesor Mariusz G., w czasie prób nazywał Paligę „pierdoloną szmatą” i „kurwą”. Zaproszona gościnnie wykładowczyni Grażyna K. nakazała studentce rozebrać się, a gdy ta stawiała opór, krzyczała do niej: „Albo zdejmiesz stanik, albo wyrzucę cię z uczelni”.

Patriarchat nie ma płci, marzec 2021

W świadectwie Paligi po raz pierwszy od momentu rozpoczęcia akcji #MeToo w polskim teatrze jako sprawcy przemocy pojawia się kobieta. Choć statystycznie sprawcami przemocy są głównie mężczyźni, wierzę stwierdzeniu bell hooks – badaczki, działaczki feministycznej i aktywistki na rzecz czarnoskórej społeczności – że patriarchat nie ma płci. W książce stanowiącej dogłębną analizę tej tezy *The Will to Change: Men, Masculinity and Love* zauważa ona, że patriarchat w istocie nie uprzywilejowuje mężczyzn, tylko nakłada na nich normy hegemonicznej męskości, którym często nie potrafią sprostać. To budzi frustrację i agresję przy jednoczesnym zablokowaniu emocji związanych z niemocą i lękiem, które są uznawane w patriarchalnej kulturze za niemęskie. „Tworzymy kulturę, w której męski ból nie ma głosu, w której męska krzywda nie może być

nazwana ani uleczona” – zauważa badaczka [3]. Patriarchat bowiem socjalizuje mężczyzn do niewypowiadania uczuć. Bell hooks zwraca uwagę, że w konserwatywnych kręgach feministek mężczyźni, którzy w istocie chcieli zmiany i zaczęli mówić o emocjach, uznawani byli za atencjuszy, narcyzów i emocjonalnych manipulatorów. Jest tylko jedna emocja, na którą przyzwala mężczyznom patriarchat – gniew. Jest on pozytywną, naturalną ekspresją patriarchalnej, hegemonicznej męskości. Już w procesie dorastania chłopcy dowiadują się, że męskość oznacza zdobywanie choćby siłą tego, czego pragną (także kobiet). Są tak wychowywani nie tylko przez ojców, ale również przez matki, które internalizują genderowe matryce. Utożsamianie patriarchatu i przemocy jedynie z mężczyznami jest równie seksistowskie jak odmawianie im prawa do ekspresji emocjonalnej kruchości.

W tej perspektywie świadectwa mężczyzn-ofiary stanowią opór wobec patriarchatu i łamią jego porządek. Nie jestem w stanie w tym artykule omówić wszystkich coming outów #MeToo, chciałabym jednak powołać się na dwa męskie głosy: Konrada Cichonia (obecnie aktora Teatru Polskiego w Poznaniu) i Pawła Tomaszewskiego (aktora Teatru Narodowego). Oba świadectwa dotyczą ich studiów w Akademii Sztuk Teatralnych (wcześniej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej) w Krakowie. 23 marca 2021 Cichon zamieścił na swoim profilu na Facebooku opis „praktyk dydaktycznych” jednej z byłych wykładowczyń akademii, Beaty F.³:

Na pierwszych zajęciach usłyszałem: „Tak pana zniszczę, że jeżeli pan to przeżyje, to już nikt i nic pana nie zniszczy”. [...] Żeby wydobyć stan emocjonalny, żeby „to poczuć”, BF uciekała się do bicia, kopania, gryzienia, szarpania, przedrzeźniania, wrzeszczenia, obrażania [Cichon].

Trzy dni później pojawiło się w sieci wyznanie Tomaszewskiego – była to reakcja na świadectwo Anny Paligi i na przywołanie przez nią wykładowcy, Grzegorza W., z którym aktor pracował jako debiutant w Teatrze Polskim w Bydgoszczy:

Przez trzy miesiące byłem uczestnikiem obłędu tego człowieka. Byłem uczestnikiem jego manipulacji, zastraszania, znęcania się, zamęczania, dręczenia,

3 Beata F. została zwolniona przez rektora AST w Krakowie Dorotę Segdę po zgłoszeniach przez studentki i studentów przemocowych praktyk wykładowczynie.

nagabywania, wykorzystywania, nadużyć na każdej płaszczyźnie nie wykluczając sfery seksualnej. [...] Tam nauczyłem się, że po próbie wieczorowej niepytany o zgodę musisz zostać na próbie nocnej, która potrwa nie wiadomo do której i nie wiadomo gdzie się skończy, tam nauczyłem się, że umowy nie obowiązują, że nie masz prawa wyboru, nie masz prawa do prywatności, intymności, decydowania o swoim ciele, fryzurze itd. [...] Tam usłyszałem znamienne dla sprawców przemocy i wykorzystania: tylko nikomu nie mów [Tomaszewski].

Tylko nie mów nikomu

Świadczenia ofiar teatralnej (i nie tylko) przemocy łączy wiele podobieństw, które umożliwiają odpowiedź na pytanie: dlaczego ofiary milczą? Działa tu kilka mechanizmów.

Po pierwsze, „i tak ci nikt nie uwierzy”:

- „Nie sądziłyśmy, że nam ktokolwiek uwierzy. Nawet teraz, kiedy zaczynam o tym opowiadać, boję się, że usłyszę: Dlaczego kłamiesz?” (Alina Kamińska, Teatr Bagatela [Kamińska]).
- „Pani dziekan w rozmowie ze mną i P. [skrót do inicjału pochodzi ode mnie – A.S.] otwarcie stwierdziła, że mi nie wierzy. Zostało słowo przeciwko słowu. Potem okazało się, że coś było nie tak z dyktafonem i nie ma nagrania moich zeznań” (Małgorzata, AST w Krakowie).

Po drugie, lęk przed wiktylizacją i autowiktylizacją:

- „Gdy to się dzieje, pojawia się wstyd, bezsilność, obwiniasz się, że może jednak twoja spódniczka była za krótka, a może usta za czerwone albo byłaś za promienna” (Małgorzata Skowrońska, Teatr Bagatela [Kwaśniewska]).
- „Przepraszam osoby, które padły ofiarą pana W. [skrót do inicjału pochodzi ode mnie – A.S.], że dopiero teraz to piszę. Może gdybym zrobił to kilka lat temu, to Was by nie spotkało to samo. Upokorzenie i hańba. Nie mogłem tego zrobić, bo to wyparłem. Kierował mną strach i lęk. Niechęć i obrzydzenie do samego siebie” (Paweł Tomaszewski, AST w Krakowie).

Po trzecie, bagatelizacja przemocy lub/i uznanie jej za normę:

- „Ostatnio odezwała się do mnie dziewczyna, która też miała niechciany kontakt z dyrektorem. Zastanawiała się, czy jej historia nie jest za »słaba«, bo dyrektor »tylko« ją dotykał. Proszę zwrócić uwagę, ile kobiet myśli, że ich opowieści o napastowaniu

są mało istotne, bo trwało to chwilę w ciemnym korytarzu i pewnie nikt im nie uwierzy, bo nie było świadków” (wypowiedź Igi Dzieciuchowicz [”#Metoo w polskim teatrze”]).

- „Przesada, zawsze oblapiał, my to wytrzymałyśmy, a wy pękacie” (anonimowa osoba, Teatr Bagatela [Skowrońska]).

Po czwarte, racjonalizacja przemocy:

- „Ciągłe było nam powtarzane, że jako aktorzy musimy doświadczać stanów emocjonalnych, więc jak nam się dzieje coś złego, to dobrze, bo (tutaj cytuję): »będziemy głębsi«. Najgorsze, jaki możesz być (sic!), to być: »pustym jak wiadro« i »mieć puste guziki zamiast oczu przepelnionych emocją«” (Konrad Cichoń, AST w Krakowie [Cichoń]).
- „Mówiono mi, że rzekomo »tworzyć można tylko w cierpieniu« i że »tylko fizyczny i psychiczny ból jest gwarancją prawdziwej i wysokiej sztuki«” (Mariana Sadovska, OPT „Gardzienice” [Sadovska]).

Przy ostatnim punkcie chciałabym zatrzymać się chwilę dłużej.

„Kto powiedział, że teatr – w ogóle sztuka – to bezpieczna zabawa?” – pytał retorycznie Leszek Kolankiewicz w tekście-obronie Włodzimierza S. I dalej pisał:

Aktorzy/aktorki i tancerze/tancerki tworzą swoją sztukę, posługując się własnym ciałem i własną psychiką, co wystawia ich na próby częściej niż zwykłych śmiertelników. [...] Od aktora i aktorki widzowie oczekują przecież jakiegoś śmiałego wyczynu, tego, że pracując nad rolą, dadzą z siebie wszystko, może nawet – niemodny frazeologizm – poświęcą się na ołtarzu sztuki [Kolankiewicz].

Z tego fragmentu wylania się wizja świata podzielonego na zwykłych i niezwykłych śmiertelników oraz przekonanie o nadrzędności i etycznej eksterytorialności sztuki wobec innych ludzkich praktyk. Aktorzy i aktorki winni są poświęcenia niczym męczennik Artauda, na którego powołuje się dalej badacz, w imię celu wyższego – sztuki, która zostaje tu usakralizowana („ołtarz sztuki”). Oznacza to, że ktoś owo cierpienie musi wydobyć: według Kolankiewicza to reżyser/reżyserka oddziałujący „z mocą magnetyzera, odprawiającego jakieś międzyludzkie seanse, w których [...] ludzie stwarzają siebie nawzajem, oddolnie i przyziemnie, niekiedy w tonacji ciemnej i dzikiej” [Kolankiewicz]. Usprawiedliwianie przemocy zostaje wyniesione na poziom transcendencji.

Kapitalizm

„Władza reżysera niczym nie różni się od kapitalistycznego wyzysku” – zauważa badaczka i jednocześnie była wicedyrektorka Teatru Dramatycznego w Warszawie, Dorota Sajewska [Krakowska et al.]. Reżyser/reżyserka „zbiera pragnienia innych, pasożytniczo na ideach współpracowników, pracuje przede wszystkim na siebie i na własne nazwisko” [Krakowska et al.], stając się głównym beneficjentem/beneficjentką prestiżu jako autor totalny dzieła teatralnego⁴. Co więcej, reprezentanci tego zawodu są na poziomie finansowym gratyfikowani nadzwyczaj hojnie w relacji do innych członków i członkiń artystycznego procesu.

W przywołanych wcześniej świadectwach ujawnia się jeszcze jedna twarz teatralnej przemocy, w której odbija się romantyczna, czy wręcz mistyczna, wiara w nadrzędność sztuki nad ludzkim życiem i jednocześnie kapitalistyczny imperatyw hiperproduktywności:

Tam [na próbach do spektaklu w reżyserii Grzegorza W.] nauczyłem się, że jak nie zedrzesz sobie gardła to znaczy, że nie dałeś z siebie niczego, tam nauczyłem się, że jak nie masz zdartych kolan to znaczy, że źle grałeś ofiarę w scenie gwałtu, tam nauczyłem się, że jak nie wyładujesz w szpitalu w wyniku skrajnego przemęczenia, to znaczy, że nie zaangażowałeś się wystarczająco w projekt [Tomaszewski].

Nadużycia w imię stworzenia spektaklu-produktu doskonałego, rezygnacja z podstawowych praw pracowniczych – do odpoczynku i bezpieczeństwa – są w teatrze mylone z etosem pracy i artystyczną misją. O ile w kapitalizmie walutą są pieniądze, o tyle w teatrze, w którym wynagrodzenia aktorskie są bardzo skromne, środkiem płatniczym jest przede wszystkim prestiż, bycie w gronie wybrańców, za które płaci się wysoką cenę:

Podczas prezentacji przedstawiano mnie jako „gwiazdę”, wzór, „twarz teatru”. Jednego dnia z dumą wystawiano mnie na pokaz i oklaski, by następnego poniżyć i prorokować, że kiedyś „zdradzę” tę pracę. Tak, godziłam się na to wszystko i naiwnie wierzyłam, że to nieunikniona cena i że taką cenę płaci każdy/a aktor/ka za możliwość przynależności do tej „rodziny wybranych” (Mariana Sadovska, OPT „Gardzienice”, [Sadovska]).

Nieograniczona władza, którą profesorowie mają nad nami – wybrańcami, którzy długo przygotowywali się, by dostać się do Szkoły Marzeń i którzy w każdym momencie mogą zostać z niej wydalenii za sprawą kaprysu wykładowcy – ta władza powoduje, że przemoc nie jest zgłaszana, a sprawcy nie zostają ukarani (Anna Paliga, PWSTiF w Łodzi [Paliga]).

Reżyser twierdził, że na mojej roli stoi cały spektakl, że mam wielki potencjał. Że robi ze mnie wybitną aktorkę (Amanda, AST w Krakowie [Skomra]).

Fetyszyzacja (arcy)dzieła przy jednoczesnym pominięciu całego spektrum performatywnej praktyki doprowadziła do skrajnej nadrzędności efektu pracy nad procesem. Jakość dzieła przez całe lata usprawiedliwiała przemocowy, odbierający twórczą podmiotowość innym niż reżyser osobom współtworzącym spektakl i proces prowadzący do powstania przedstawienia.

Relacje między współczesnym światem sztuk performatywnych (i sztuki w ogóle) a systemami produkcji i fazami kapitalizmu opisuje Bojana Kunst w książce *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*. Badaczka zauważa, że produkowanie i konsumowanie stało się naszą obsesją: produkuje się i konsumuje indywidualizm, idee, ludzką energię, kreatywność, zdolności, potencjał (który powinien być niewyczerpywalny, jeśli chcesz pozostać jako artysta/artystka, kurator/kuratorka w obiegu), aspiracje i ambicje, co lokuje sztukę w samym sercu neoliberalnego systemu. Artysta, performer zaś staje się, jak pisze Kunst, idealnym „wirtuozem współczesnego kapitalizmu” [36]. Ma być jak wzorcowy postfordowski pracownik: zaangażowany, wielozadaniowy, symultaniczny, nieustająco kreatywny, elastyczny i nieprzerwanie wytwarzający. Kunst pisze, że dopóki nie wyjdziemy z błędnego koła hiperprodukcji, nie prześwietlimy kapitalistycznych mechanizmów, w których jesteśmy zanurzeni, to najbardziej progresywne, lewicowe instytucje kultury będą narzędziami kapitalistycznej przemocy [Siwiak].

Kapitalizm w polskim teatrze jest szczególną hybrydą: pozostaje w duszącym uścisku z patriachatem i piętnem pańszczyzny. Metoda pracy przemocowych reżyserów i reżyserek ma te same podstawy, co sposób egzekwowania pracy przez pana od pańszczyźniaka: „Do każdej czynności trzeba było przymusić. Zagonić. Przypilnować. Docisnąć” [Pobłocki 6].

4 Taka formuła pracy, choć wciąż mocno aktualna, jest krytycznie przepracowywana przez reżyserki i reżyserów młodego pokolenia.

Przyszłość. Jedność

Pandemia zatrzymała lub radykalnie spowolniła pracę twórczyni i twórców teatralnych. Oczywiście na poziomie ekonomicznym stanowiło to dramat wielu osób – przede wszystkim tych, które pracowały w warunkach prekaryjnych, bez zabezpieczenia etatowego. Jestem jednak przekonana, że dopiero spowolnienie czy też radykalne zatrzymanie błędnego koła nadprodukcji idei i prac artystycznych wytworzyło pole do metarefleksji dotyczącej relacji władzy w teatrach. Do refleksji nad systemem produkcji opartym na wyzysku i przemocy. Zrozumialiśmy i zrozumieliśmy, że eksploatacja i autoeksploatacja stoją w sprzeczności z ludzkim dobrotanem i relacjami z innymi osobami. Apel Kunst, która nawołuje do oporu wobec hiperprodukcji i hiperkonsumpcji w przestrzeni sztuk performatywnych, łączy się z ideą postwzrostu/dewzrostu [Hickel; “Dewzrost”], która w dobie pandemii wybrzmiewała szczególnie donośnie i zaczęła być dyskutowana poza gronem specjalistów. Dyktat nieustającego rozwoju i sukcesu artystycznego ma katastrofalny wpływ na relacje w obrębie *communitas* (także poszerzonej o nieantropocentryczny wymiar, o czym przekonuje nas ekoetyka teatru), tak samo jak terror wzrostu gospodarczego jest w perspektywie śmiercionośny dla planety, istot ludzkich i nieludzkich.

Pandemia sprawiła też, że w obliczu zagrożenia naszego życia poczułyśmy i poculiśmy się słabsze i słabsi. A to zapewne dopiero prolog – krzywda, którą jako ludzie wyrządzamy planecie, powoli do nas wraca: coraz częściej będziemy doświadczać pandemii, susz, powodzi.

Konfrontując się z tym faktem, musimy zacząć tworzyć zupełnie inną rzeczywistość. Należy rozpocząć od tego, co nas otacza: naszych miejsc pracy, rodziny, przyjaciół i znajomych. Jak uczy nas feministyczna etyka troski [Gilligan], nie zbudujemy mądrych państw, nie zorganizujemy dobrego życia makrowspólnot, jeśli jako jednostki nie będziemy uruchamiać w sobie troski o najbliższe otoczenie (zarówno ludzkie, jak i nie-ludzkie).

Teatr nie jest zawieszony w próżni. W obliczu katastrofy nie potrzeba nam autorytarnych artystów-de miurgów, tylko wspólnoty, w której każda istota, ludzka i nie-ludzka, ma swoje prawa i godność. Potrzebna nam jest empatia, uważność i praktyka osadzona w jedności z całym ekosystemem, a nie duchowi przewodnicy, którzy mistyczne doznania lokują we własnej twórczości.

Lista prac cytowanych

- Anchois courage! “Anchois courage!”. YouTube, 8 marca 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=hzGLDC-j1lw>.
- Babicka, Patrycja. Interview by Magda Piekarska. “Jeśli wygramy w sędzie, to nie z dyrektorem, ale z sobą”. *Teatralny.pl*, 8 stycznia 2020, <https://teatralny.pl/rozmowy/jesli-wygramy-w-sadzie-tonie-z-dyrektorem-ale-z-soba,2931.html>.
- bell hooks. *The Will to Change: Men, Masculinity and Love*. Harper Collins Publishers, 2004.
- Cichoń, Konrad Marek. “Pani Krystyna Janda, Panie Tadeuszu, niestety, ale nie”. Facebook, 23 marca 2021, <https://www.facebook.com/konrad.cichon.31/posts/10224860631653662>.
- “Dewzrost. Polityka umiaru”. *Czas Kultury*, no. 3, 2020, pp. 7-65.
- Dzieciuchowicz, Iga. “#Metoo w polskim teatrze i co dalej?”. *Onet.pl Kultura*, 14 listopada 2019, <https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/metoo-w-polskim-teatrze-i-co-dalej?h2qzgwg>.
- . “Nocne próby z nagością do studenckiego dyplomu. Tańczyłam nago przed reżyserem wiele godzin. Nagrywał mnie bez mojej zgody”. *Duży Format – Magazyn Reporterów Gazety Wyborczej*, 8 lutego 2021, <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,26753312,nocne-proby-z-nagoscia-do-studenckiego-dyplomu-tanczylam.html>.
- Gilligan, Carol. *Chodźcie z nami! Psychologia i opór*. Translated by Sergiusz Kowalski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013.
- Hickel, Jason. *Mniej znaczy lepiej. O tym, jak odejście od wzrostu gospodarczego ocali świat*. Translated by Jerzy Paweł Listwan, Wydawnictwo Karakter, 2021.
- Kamińska, Alina. Interview by Katarzyna Kachel. “Byłam samotna, potrzebowałam pracy. Dyrektor wiedział, jak wybierać ofiary”. *e-teatr.pl*, 25 listopada 2019, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/283301,druk.html>.
- Kolankiewicz, Leszek. “Oświadczenie”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, no. 160, 2020, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/oswiadczenie>.
- Kościelniak, Marcin. “Stanowisko. Przeciw-historia”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, no. 160, 2021, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/stanowisko-przeciw-historia>.
- Kowalewicz, Tomasz. “Mobbing i molestowanie w Gardzienicach. Prokuratura umorzyła śledztwo z powodu przedawnienia. »Pamięć się nie przedawnia«”. *Gazeta Wyborcza*, 6 lipca 2021, <https://lublin.wyborcza.pl/lublin/7,48724,27295165,mobbing-i-molestowanie-w-gardzienicach-prokuratura-umorzyła.html>.
- Krakowska, Joanna, et al., “Reżyser(ka). Narracja nieobecna”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, no. 113, 2013, http://archiwum.didaskalia.pl/113_rezyserka.htm.
- Kunst, Bojana. *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*. Translated by Pola Sobaś-Mikołajczyk, et al., Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego w Warszawie, Konfrontacje Teatralne, Centrum Kultury w Lublinie, 2016.
- Kwaśniewska, Monika. “Dlaczego przestały milczeć? Dlaczego zostały

- wysłuchane? Afektywna analiza #metoo w Teatrze Bagatela". *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, no. 159, 2020, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/dlaczego-przestaly-milczec-dlaczego-zostaly-wysluchane>.
- Majewska, Anna. "Co wiedzą wszyscy". *Dialog*, no. 2, 2019, <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/co-wiedza-wszyscy>.
- Paliga, Anna. "Szanowni Państwo, na wczorajszej Malej Radzie Programowej Łódzkiej Szkoły Filmowej przedstawiłam swoje stanowisko". *Facebook*, 17 marca 2021, https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=881769535717258&id=191815658045986.
- Poblocki, Kacper. *Chamstwo*. Wydawnictwo Czarne, 2021.
- Sadovska, Mariana. "Coming out". Translated by Joanna Wichowska, *Dwutygodnik.com*, no. 292, 2020, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9125-coming-out.html>.
- Siwiak, Agata. "Fabryka kreatywności i podmiotowości". *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, no. 139/140, 2017, http://archiwum.didaskalia.pl/139-140_siwiak.htm.
- Skomra, Sławomir. "Lubelski reżyser oskarżany przez aktorki. »Próby, w których tańczyłam nago, trwały wiele godzin«. *Dziennik Wschodni*, 9 lutego 2021, <https://www.dziennikwschodni.pl/lublin/zly-sen-nocy-letniej,n,1000283552.html>.
- Skowrońska, Małgorzata, et al. "Wstrząsające relacje kobiet z teatru Bagatela. Oskarżają dyrektora o molestowanie i mobbing". *Wyborcza.pl Kraków*, 6 listopada 2019, <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,25384730,wstrzasajace-relacje-kobiet-z-teatru-bagatela-oskarzaja-dyrektora.html>.
- Staniewski, Włodzimierz. "Po drugiej w nocy. Notatki". *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, vol. 55, no. 1-4, 2001, pp. 12-33.
- Staśko, Maja, and Patrycja Wieczorkiewicz. *Gwałt polski*. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2021.
- Tomaszewski, Paweł. "List Pani Anny Paligi z łódzkiej filmówki zmroził mnie". *Facebook*, 26 marca 2021, <https://www.facebook.com/paweltomaszewski2/posts/1751984321676673>.
- Wichowska, Joanna. "Szpetne ciało Polski B". *20-lecie. Teatr polski po 1989*, edited by Dorota Jarząbek, et al., Wydawnictwo Korporacja Ha!art, UJ, PWST, 2010.
- Żmigrodzka, Alicja. "Uratowała mnie córka". Comment to "Coming out" by Mariana Sadovska, *Dwutygodnik.com*, no. 292, 2020, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9125-coming-out.html>.

Abstract

Disrupted Ecosystem: Sources of Violence in Polish Theater

Agata Siwiak

The author creates a map of the most significant acts of violence and their unmasking in the Polish theater community over the past three years. In the first part of the text, she herself makes a come-out related to the experience of violence, reducing her distance to the subject of research and defining her position as a person from within the social drama. The framework for the analysis of the mechanisms of the phenomenon described in the text is by all means the history of serfdom described by Kacper Poblocki in the book "Chamstwo". The author points to analogies between the relationships on which serfdom was built and the relationships that dominate Polish theaters and theater schools. Undoubtedly, the text carries strong feminist overtones, just like Poblocki's book, because both serfdom and the theatrical #metoo arise from a radically patriarchal culture, which, importantly, is destructive not only for women, as the author claims, citing bell hooks' research. Another element of the puzzle, which is to bring us closer to the sources of violence in Polish theater, is, according to the author, capitalism, which, as she writes, "remains in a suffocating embrace with patriarchy and the stigma of serfdom".

keywords: violence, theater, patriarchy, serfdom, feminism, capitalism