

## Wstęp

Publikacja, którą oddajemy w wasze ręce, stara się uchwycić moment szczególnej dynamiki, z jaką mamy dziś do czynienia na styku procesów społecznych i praktyk artystycznych. Idzie o przyjrzenie się sieci napięć, jakie rodzą się pod wpływem artykulacji emancypacyjnych potrzeb grup i osób dotąd kulturowo niedostatecznie rozpoznawanych, ujawniania niewidzianych dotychczas przestrzeni nierówności, nowego definiowania podmiotowości, potrzeb i praw. Postulaty wielkich ruchów społecznych, takich jak #MeToo, ruchów na rzecz Czarnej i Globalnej Większości, społeczności queerowych, osób niebinarnych i trans, ruchów domagających się pełni praw i sprawiedliwości społecznej dla osób z niepełnosprawnościami, osób neuroróżnorodnych, ruchów na rzecz dekryminalizacji i destygmatyzacji pracy seksualnej – tych i wielu innych, bo katalog nie jest ani zamknięty, ani rozłączny – bezpośrednio i w sposób zapośredniczony wpływają na warunki produkcji i odbioru sztuki. Zmiany społeczne, które zachodzą pod ich wpływem, przekładają się na odmienne reżimy widzialności i procedury dostępności, prowadzą do rewizji kodów estetycznych i reguł reprezentacji, zmieniają warunki produkcji, relacje instytucjonalne, praktyki odbioru. Znajdujemy się więc w momencie intensywnej rekonfiguracji, w przestrzeni negocjacji, a zarazem zderzenia różnych języków, prędkości i dynamik. To miejsce zdecydowanie podwyższonego ryzyka, któremu towarzyszyć powinny także wzmożona uważność i elastyczność, umożliwiające zarówno krytyczną (auto)analizę i debatę, jak i adaptację do zmieniających się uwarunkowań. Miejsce, w którym warto ćwiczyć się w praktykowaniu nowych wrażliwości.

Właśnie *Nowe wrażliwości* stały się dla nas hasłem wywoławczym, nazywającym zauważalną w środowisku artystycznym dynamikę zmian. Dostrzegamy rosnącą potrzebę przemiany utartych schematów działania w obrębie pracy twórczej, produkcji artystycznej oraz praktyk odbiorczych i krytycznych. Jednocześnie widzimy rodzące się na tym tle napięcia, przebiegające nie tylko na linii stare–nowe, ale także wynikające z odmiennego rozumienia pojęć takich jak „bezpieczeństwo”, „sprawiedliwość”, „zgoda”, „przemoc”, „krzywda”, „obowiązek” czy wreszcie „wrażliwość”. Tempo zmian i kształtujący je kontekst są różne w zależności od kultury teatralnej, w jakiej funkcjonujemy – jako twórcynie, krytycy, artystki i artyści. Ta różnorodność była

jednym z tematów często podejmowanych w pracy w projekcie *Bezpieczna przestrzeń. Dobre praktyki i narzędzia do transformacji polskiego systemu teatralnego*<sup>1</sup> realizowanym przez nas w latach 2022–2024 w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza, którego efektem jest między innymi ta książka.

Jej celem jest prezentacja wybranych zagadnień z różnych perspektyw, a nie przedstawienie gotowych formuł i przepisów postępowania. Liczymy, że zawarte w niniejszym tomie teksty staną się przedmiotem gorących dyskusji na zajęciach akademickich, w szkołach teatralnych, a być może także w instytucjach teatralnych. Jako redaktorki nie ze wszystkimi opiniami autorów i autorek, których teksty zamieszczamy na kolejnych stronach, zgadzamy się w pełni – do czego przyczynia się także niezwykle dynamika procesów, o których tu mowa. Najlepszym tego przykładem jest sam termin „bezpieczna przestrzeń”, który w 2022 roku włączyliśmy do tytułu projektu, a którego przydatność i adekwatność wobec procesów artystycznych poddane zostały daleko posuniętej krytyce w zamieszczonym w niniejszym tomie tekście Laury Rikard i Amandy Rose Villarreal zatytułowanym *Koncentracja na efekcie, nie intencjach: od bezpiecznych przestrzeni do przestrzeni akceptowalnego ryzyka*. Wybierając artykuły, kierowałam się przede wszystkim wagą podejmowanych zagadnień i temperaturą dyskusji oraz społecznymi negocjacji wokół ich rozumienia. Naszym zamierzeniem było stworzenie książki wielogłosowej i otwartej na dalszy dialog. Stąd też teksty zestawione w obrębie bloków prezentują często odmienne, a czasem wprost sprzeczne ze sobą stanowiska. Staramy się także uzupełnić prezentowane treści propozycjami lektur dodatkowych, budujących szerszy kontekst zjawiska i rozszerzających jeszcze spektrum postaw. Liczymy, że osoby czytające zamiast podążać za jednym, mocnym światopoglądem, użyją wszystkich tych materiałów do wyrobienia własnych, zniuansowanych i otwartych na dalszą ewolucję poglądów na podejmowane tematy. Sięgamy przy tym po teksty, których forma i – by tak powiedzieć – ciężar gatunkowy są bardzo różnorodne: od esejów naukowych, przez artykuły publicystyczne, podcasty czy dyskusje prowadzone na blogach. Zależało nam na tym, żeby książka była żywa i przystępna głównie dla osób studiujących. Niezmiennym kryterium doboru był jednak poziom merytoryczny wypowiedzi.

---

<sup>1</sup> Szczegółowe informacje o projekcie zob. w nocie czy na stronie xxx. niniejszego tomu.

Wiemy, że poruszane tu zagadnienia cały czas się kształtują. Jesteśmy w centrum zachodzących procesów, których kompleksowe uchwycenie nie jest możliwe, także dlatego, że w zetknięciu z panującą kulturą i systemami pracy uzyskują specyficzne, lokalne znaczenia. Ta publikacja jest jedynie próbą możliwie aktualnego zapisu stanu rzeczy, który cały czas ewoluuje.

Książkę otwiera blok zatytułowany *Czas zmian – rewizje*, który przynosi najmocniejsze w całym tomie świadectwo ogromnej dynamiki procesów, w których uczestniczymy. Zebrane tu teksty odnoszą się do rzeczywistości wyłaniającej się po wstrząsie, jaki wywołał ruch #MeToo, ale wpisują się już w kolejną falę refleksji i społecznych negocjacji. Poświęcone są bowiem krytycznej analizie strategii, narzędzi i metod, jakie świat sztuki i aktywizmu wytworzył w odpowiedzi na ujawnioną dzięki #MeToo wiedzę. Dowodzą nieustępliwości i determinacji w poszukiwaniu sposobów budowania bezpieczniejszej i bardziej sprawiedliwej rzeczywistości.

Pierwszy z zawartych tu tekstów, *Nie skreślmy nas* autorstwa adrienne maree brown, amerykańskiej Czarnej queerowej aktywistki, mediatorki i facylitatorki ruchów równościowych i abolicyjnych, jest niezwykle przykładową pracą w duchu sprawiedliwości transformacyjnej. Niezwykle, bo autorka, poddając w nim rewizji swoją wcześniejszą, mocno kontrowersyjną wypowiedź na temat calloutów i kultury unieważniania, nie tylko przybliży zasady działań naprawczych i sprawiedliwości nie opartej na karze, lecz na wzięciu odpowiedzialności i zadośćuczynieniu, ale też sama na własnym przykładzie pokazuje w praktyce, jak taki system może działać. Rozpoznaje błędy, jakie popełniła w swojej argumentacji oraz nazywa krzywdę, jaką mógł wyrządzić niewłaściwy język, którym się posłużyła. Słowem, tekst sam robi to, o czym opowiada – doprawdy, trudno o lepszy materiał szkoleniowy!

Brown mierzy się z tym, co w obecnym procesie zmian jest najtrudniejsze. Callout, nieoceniona strategia przywracająca głos tym, którzy z różnych powodów byli go pozbawieni, ma też – jak precyzyjnie pokazuje brown – swoje strukturalne ograniczenia i niebezpieczeństwa. Najczęściej pokazuje złożoną sytuację w jednej, silnie afektywnej perspektywie i zarazem domaga się wyciągnięcia natychmiastowych konsekwencji, a zawarte w nim żądanie ulega błyskawicznej i radykalnej amplifikacji za sprawą dynamiki mediów społecznościowych. Publiczne wezwanie już w chwili wypowiedzenia przekształca się zatem w karę, a mechanizmy mediów społecznościowych powodują, że

do wezwania przyłączają się rozmaite zbiorowe afekty złości, krzywdy, bólu, agresji i resentymetu, które całkowicie zaciemniają obraz sprawy. Callout i towarzyszące mu publiczne procesy komunikacyjne nie dają najczęściej szansy, żeby uchwycić realną złożoność sytuacji. „Jestem adeptką złożoności. Uczę się złożoności od środka. Jestem adeptką zmiany, studiuje to, jak grupy zmieniają się razem – zmieniają siebie i zmieniają świat”<sup>2</sup> – pisze brown i zanurza się w tę obezwładniającą na pierwszy rzut oka przestrzeń ambiwalencji.

Autorka wskazuje, że callout, pozostając w niektórych przypadkach najlepszą, bo jedyną formą działania umożliwiającą „zaciągnięcie hamulca bezpieczeństwa”, ma zarazem wiele wspólnego z karcelarnymi praktykami władzy nad innymi i nie zawsze przybliży społeczności do celu, jakim jest bezpieczniejszy i sprawiedliwszy świat. Także dlatego, że w swoim wezwaniu i natychmiastowych konsekwencjach w postaci publicznego zawstydzania, a czasem poniżania, potępienia i unieważnienia, nie daje możliwości rozróżnienia między przemocą, konfliktem, krzywdą, nieporozumieniem czy błędem, które legły u jego podstaw. A to właśnie zrozumienie i przemyślenie różnic między tymi trudnymi międzyludzkimi sytuacjami oraz złożoności uwzględniających także uwarunkowania systemowe może prowadzić do realnej zmiany i zastosowania właściwych narzędzi naprawczych. W miejsce tego, co nazywa rozkręcającą się po calloutcie w mediach społecznościowych „gorączką żeru”, autorka proponuje trenowanie nowych odruchów, którymi będą ciekawość prowadząca do zadawania pytań i rozważa pomagająca budować mechanizmy konstruktywnego konfliktu oraz adekwatnego przeproszenia i zadośćuczynienia.

To fundamentalne, ale niezwykle trudne kompetencje, których – co wielokrotnie mogliśmy obserwować także w polskim kontekście – bardzo nam brakuje. Dlatego zwracamy szczególną uwagę na zamieszczony w tekstach polecanych artykuł Mii Mingus *The Four Parts of Accountability & How To Give A Genuine Apology*, którego nie udało nam się włączyć do tomu (autorka preferowała obecność tekstu w wolnym dostępie i nie udzieliła nam zgody na przedruk). Opisane przez nią praktycznie i bardzo klarownie cztery kroki warunkujące wzięcie odpowiedzialności i szczere przeprosiny – autorefleksja, sam akt przeprosin, zadośćuczynienie i zmiana zachowania – wydają nam się najlepszym praktycznym przewodnikiem po tym trudnym obszarze.

---

<sup>2</sup> adrienne maree brown, *Nie skreślimy nas*, w niniejszym tomie, s. XXXXX.

W Polsce to właśnie teatr stał się przestrzenią, w której ruch #MeToo najsilniej zmanifestował swój wpływ, rozpoczynając debatę o warunkach produkcji i relacjach władzy za sprawą kilku głośnych i szeroko dyskutowanych przypadków. Po kilku latach nadal zmagamy się z wieloma fundamentalnymi pytaniami, jakie wówczas po raz pierwszy sobie postawiliśmy, nie wyłączając podstawowych kwestii prawnych. Dlatego Artur Kula w zamówionym do tomu tekście spogląda na toczącą się w Polsce publiczną debatę wokół przekroczeń w teatrze właśnie z perspektywy prawnej, a konkluzje, do których dochodzi, pokazują, że domena prawa nie jest i nigdy nie będzie w tej kwestii wystarczająca. Autor szczegółowo przygląda się instytucji „domniemania niewinności” funkcjonującej wyłącznie w prawie karnym, ale bardzo często używanej do paraliżowania debaty publicznej i odbierającej głos osobom pokrzywdzonym. Takie przenoszenie prawnokarnej terminologii do debaty publicznej w niczym nie pomaga, gdyż – jak podkreśla autor – „prawo karne nie jest systemem totalnym, obejmującym każdą sferę życia”, a to, że „coś nie jest przestępstwem, nie oznacza, że zachowanie było zgodne z prawem”<sup>3</sup>. Osobną kwestią jest znów ściśle prawna instytucja przedawnienia, która sprawia, że poważne nawet przestępstwo po upływie określonego czasu nie będzie prawnie ścigane, co w żadnym razie nie znaczy, że nie zostało popełnione. Jednym słowem, artykułowane często przekonanie, że sprawę powinien zbadać sąd karny, a jego decyzja da nam jednoznaczną odpowiedź, czy wywołana osoba jest winna, czy też nie, jest raczej wyrazem myślenia życzeniowego, żeby jakaś zewnętrzna siła zdjęła z nas ciężar odpowiedzialności i konieczność wspólnej pracy na rzecz budowania bezpieczniejszej rzeczywistości.

Dwa kolejne teksty w bloku *Czas zmian – rewizje* poddają krytycznej aktualizacji kluczowe narzędzia koordynacji scen intymnych: bezpieczną przestrzeń i świadomą zgodę. Laura Rikard i Amanda Rose Villarreal pokazują, że bezpieczna przestrzeń jest konceptem, który obiecuje niemożliwe – i to podwójnie. Po pierwsze, w sytuacjach międzyludzkich zawsze istnieje potencjał zranienia i krzywdy, a na absolutnie indywidualne uwarunkowania związane na przykład z doświadczonymi w przeszłości traumami nakładają się czasem czytelne i dobrze rozpoznane, ale nierzadko bardzo trudne do uchwycenia uwarunkowania i nierówności systemowe. To powoduje, że nikt,

---

<sup>3</sup> Artur Kula, *Nierówne traktowanie przy procesach twórczych a granice prawa*, w niniejszym tomie, s. XXXXX.

nawet najbardziej kompetentna specjalistka, nie może wziąć na siebie zobowiązania zapewnienia innym pełnego bezpieczeństwa. Po drugie, bezpieczna przestrzeń w procesach edukacyjnych i artystycznych szybko stała się pustym sloganem – deklaracją wykorzystywaną głównie do celów wizerunkowych, za którą nie idą realne działania i procedury, uważność i otwartość komunikacyjna. A w takim wydaniu jest ona przeciwnie skuteczna i szkodliwa. Autorki proponują zastąpienie bezpiecznej przestrzeni przestrzenią akceptowalnego ryzyka. Jej podstawą jest zagwarantowanie pełnej informacji i stworzenie warunków do wyrażenia świadomej zgody na uczestnictwo w konkretnym procesie. Ani jedno, ani drugie nie jest oczywiste i każde wymaga świadomej, uważnej i krytycznej pracy ze strony całego zespołu zaangażowanego w produkcję, a także procedur, wiedzy i wsparcia eksperckiego. Przede wszystkim jednak tworzenie przestrzeni akceptowalnego ryzyka oparte jest na realnych działaniach, a nie pustych deklaracjach. Zakłada, jak podkreślają autorki, „jasne uznanie ryzyka wpisanego w przestrzeń oraz upodmiotowienie jej uczestników tak, żeby mogli to ryzyko samodzielnie ocenić i ustalić, czy mogą je zaakceptować w danym momencie swojego naukowego lub twórczego procesu rozwoju. [...] To może zachęcić uczestników do egzekwowania swojej sprawczości w ustalaniu, do jakich procesów i przestrzeni chcą wchodzić”<sup>4</sup>.

Chels Morgan w artykule *Wizje sprawiedliwości i krytyka świadomej zgody. O usuwaniu performatywności z performansu* dodatkowo komplikuje obraz, poddając krytycznej analizie konstrukt świadomej zgody z perspektywy dekolonialnej. Autor formułuje mocną tezę, wzywając do przyznania się „przed naszą branżą i przed nami samymi, że w naszej najnowszej historii, w przypadku odczłowieczonych i pozbawionych praw członków naszych społeczności, świadoma zgoda już nas zawiodła”<sup>5</sup>. Morgan rekonstruuje historie zmagania Czarnych i Kolorowych aktywistów o dostrzeżenie przez amerykański mainstreamowy teatr fundamentalnych systemowych nierówności, które już w punkcie wyjścia uniemożliwiają właściwe stosowanie nowych narzędzi podnoszących bezpieczeństwo pracy. I niestety, niewiele może powiedzieć o sukcesach tego procesu. Tymczasem realne wyrażenie świadomej zgody przez osobę, która ze

---

<sup>4</sup> Laura Rikard i Amanda Rose Villarreal, *Koncentracja na efekcie, nie intencjach: od bezpiecznych przestrzeni do przestrzeni akceptowalnego ryzyka*, w niniejszym tomie, s. XXX.

<sup>5</sup> Chels Morgan, *Wizje sprawiedliwości i krytyka świadomej zgody. O usuwaniu performatywności z performansu*, w niniejszym tomie, s. XXX.

względu na systemową opresję ma o wiele mniejsze szanse na rozwinięcie kariery, dostęp do pracy czy społeczne i ekonomiczne bezpieczeństwo, jest niezwykle problematyczne. Presja, z jaką musi się zmagać, funkcjonując w branży, jest bowiem nieporównanie wyższa niż w przypadku osób z uprzywilejowanej grupy. Aktywne i odpowiedzialne przeciwdziałanie rasizmowi i innym systemowym dyskryminacjom musi stać się zatem niezbędnym elementem metodologii świadomej zgody.

Blok zamykamy tekstem Robina Hudsona, który odpowiada na pytanie, dlaczego w sytuacjach nadużyć czy wręcz przestępstw tak często winimy ofiary, a nie sprawców. Używa do tego języka, po który rzadko sięgamy w takich dyskusjach – statystycznego modelu wynikowego hazardu. To zaskakująca metodologia, która pozwala z innej strony spojrzeć na mechanizmy rządzące naszymi osądami i odkryć niewidoczne dla nas uwarunkowania decydujące o tym, jak postrzegamy rzeczywistość.

Nowe wrażliwości, do których praktykowania zachęcamy w niniejszym tomie, wymagają poszerzenia perspektyw o te, które do tej pory były marginalizowane – temu poświęcony jest kolejny blok tekstów pod nazwą *Reprezentacje*. Włączanie różnorodnych głosów i spojrzeń do teatru czy filmu jest coraz częstsze. Kwestionowanie niewidocznych wcześniej i przyjmowanych jako bezalternatywne norm stało się czymś naturalnym, choć wprowadzanie różnorodności do przestrzeni produkcji teatralnych nadal wiąże się z trudnościami językowymi czy organizacyjnymi, a także rodzi nowe niebezpieczeństwa, takie jak konflikty, dyskryminacje czy tokenizm. O tym właśnie pisze w artykule Alex Morgan Krzysztoń, analizując przypadek *Dobrze ułożonego młodzieńca* w reżyserii Wiktora Rubina z tekstem i dramaturgią Jolanty Janiczak z Teatru Nowego w Łodzi – głośnej produkcji, do której zaangażowany został Edmund Krempiński grający transpłciową postać łodzianina Eugeniusza Steinbarta. Krzysztoń wyodrębnia trzy obecne w teatrze i filmie modele reprezentacji osób transpłciowych: *trauma porn*, *inspiration porn* i emancypacyjny. Następnie ten niezwykle użyteczny model przykłada do kultowego już przedstawienia Rubina i Janiczak, pytając o to, która ze strategii znajduje tu najsilniejszą manifestację. Dzięki temu w artykule kształtuje się współczesna narracja o osobach transpłciowych w Polsce, ale również o fluktuacyjnej pozycji Krempińskiego w spektaklu, o konieczności przyjmowania wielu ról (edukatora, reprezentanta mniejszości, konsultanta ds. poprawności, aktora), przed którą stanął w tej produkcji, walcząc o sukces – zarówno ten artystyczny, jak i wynikający ze zbudowania możliwie najlepszej reprezentacji. Naszym zdaniem tekst Krzysztonia

ciekawie dialoguje obydwoma artykułami dotyczącymi rewizji narzędzi koordynacji intymności zamieszczonymi w pierwszym bloku.

Artykuł Alexa Krzysztonia warto także czytać wspólnie z esejem Jacka Halberstama *Ukrywając łzy w oczach. Nie czas na łzy – dziedzictwo*. Posługując się przykładem filmu *Nie czas na łzy* w reżyserii Kimberly Peirce, opowiadającego prawdziwą historię zamordowania transpłciowego nastolatka, Halberstam odsłania dynamikę zmieniającej się polityki reprezentacji osób trans i odbioru dzieł, w których zostały one przedstawione. Film w momencie premiery w 1999 roku był, zdaniem autora, traktowany jako bardzo ważna wypowiedź o społeczności LGBTQ+. W główną rolę wcieliła się aktorka Hilary Swank, a film pozwolił nadać bieg jej karierze i sprawił, że zdobyła Oscara dla najlepszej aktorki pierwszoplanowej. Z czasem jednak dyskurs na temat reprezentacji osób transpłciowych uległ ewolucji, a *Nie czas na łzy* zaczęło być krytykowane za zawłaszczanie historii osób transpłciowych. Szczególnej krytyce poddano fakt, że główną rolę dostała kobieta, choć w castingu wzięli udział transpłciowi mężczyźni. Halberstam opisuje studenckie protesty, jakie wywołała planowana projekcja filmu w Reed College w Oregonie w 2016 roku, i zastanawia się nad zmieniającymi się kryteriami reprezentacji oraz ich retroaktywnym stosowaniem w stosunku do dzieł powstałych w innym kulturowym kontekście.

Halberstam dotyka ważnego tematu, który wielokrotnie pojawiał się w naszych pracach nad projektem, czyli zmian wrażliwości na przestrzeni pokoleń oraz związanych z nimi komplikacji w prowadzeniu dyskusji akademickich. Badacz zauważa, jak istotny jest kontekst czasu, w jakim rozwijają się konkretne opinie i idee, oraz zachęca do oceny ich z uwzględnieniem zmiennych uwarunkowań. Przyjęcie perspektywy wykraczającej poza aktualne dyskursy pozwala na bardziej zniuansowane rozpoznanie sytuacji i umieszczenie jej we właściwym kontekście.

Z drugiej strony, choć akademia sprzyja rozwojowi świadomości w zakresie różnorodności reprezentacji, może stać się również przestrzenią wymuszającą zmiany szybciej niż samo środowisko, których ono dotyczy. Katarzyna Żeglicka, queerowa artystka z niepełnosprawnością, odsłania ten hegemoniczny wymiar progresywnych akademickich dyskursów. W przedrukowywanym tekście-manifeście *Kto mi daje prawo do bycia crip* pisze o zmianach językowych zachodzących w przestrzeni, którą projektuje się jako inkluzywną i otwartą na różnorodność. Żeglicka relacjonuje, jak tożsamość osób

*crip* w Polsce została – niejako sztucznie – zapowiedziana przez prace badaczek i badaczy z pola akademii, często osób bez niepełnosprawności. Jej pełen sprzeciwu głos o „kalekowaniu mainstreamu” przez pełnosprawną większość jest szalenie ważnym stanowiskiem w rozmowie o otwartości, o oddawaniu pola i akademickiej tendencji do rzucania światła na te grupy, które nie zostały do tej pory wystarczająco zauważone.

Teksty dodatkowe, które zebrałyśmy do tego bloku, poszerzają temat reprezentacji o kwestie tożsamości queerowej, feministycznej i o kwestie Czarność. Wiemy, że to nie wyczerpuje zagadnienia. Istotne dla nas było jednak poprowadzenie refleksji o tym, kto komu daje prawo do zabierania głosu, kto kogo i jak reprezentuje oraz jakie zasady dyskursywne decydują o tym, że dany głos jest słyszalny.

Polskie #MeToo wskazało na przestrzenie edukacji teatralnej i filmowej jako źródło szkodliwych schematów powielanych następnie w środowisku pracy. Dlatego tak ważne wydało nam się podjęcie krytycznej analizy metodologicznych podstaw nauczania. Pytanie brzmiało, czy zachowania dyskryminacyjne są wynikiem działania jednostek, czy może system nauczania i używane metody kształcenia kryją w sobie wzorce zachowań przemocowych? Czy metody i podejścia fundowane na dawnych normach społecznych nie są dziś reliktem nieprzystającym do nowej wrażliwości? Choć polski system edukacji aktorskiej nie wypracował skodyfikowanej metodologii, polegając przede wszystkim na bezpośrednim przekazie i hierarchicznej relacji mistrz–uczeń, dominują metody przygotowujące do realistycznego aktorstwa wcieleniowego opartego na pamięci afektywnej, które odnoszą się do Systemu Stanisławskiego i wywodzącej się z niego propozycji Michaiła Czechowa. Silne, choć głównie mitotwórcze oddziaływanie na polskie aktorstwo miały eksperymenty Jerzego Grotowskiego, który także wywodził swoją pracę z podwalin, jakie położył Stanisławski, podkreślając wagę całkowitego (stąd nazwa „akt całkowity”) emocjonalnego odsłonięcia się aktora wobec partnerów scenicznych i widowni oraz uczynienia z działania artystycznego sposobu na życie. Siła amerykańskiego przemysłu filmowego powoduje, że w naszym systemie obecne są także amerykańskie przetworzenia Systemu Stanisławskiego, czyli Metoda ukształtowana przez Lee Strasberga oraz nieco inna jej odmiana znana jako metoda aktorska Stanforda Meisnera. Kolejny blok tekstów zatytułowany *Po Metodzie* poddaje rewizji najbardziej rozpowszechnione modele nauczania i otwiera perspektywę pozwalającą wyobrazić sobie modele alternatywne.

Do samego źródła sięga Monika Kwaśniewska-Mikuła w artykule *Jaka etyka?!*, podejmując na nowo lekturę *Etyki* – eseju Konstantina Stanisławskiego, który wywarł duży wpływ na sposób kształtowania hierarchii teatralnej oraz niemej kultury interakcji zakulisowych. Kwaśniewska podkreśla, że Stanisławski w swojej pracy stworzył szereg rygorystycznych zasad etycznych, których celem było całkowite podporządkowanie aktorów sztuce. Zasady te regulowały nie tylko ich życie zawodowe, ale również prywatne, tworząc system, w którym aktor był stale zobowiązany do doskonalenia się i podporządkowania reżyserowi. Idea poświęcenia dla sztuki usprawiedliwiała łamanie granic prywatności i godności aktorów. Współczesne spojrzenie na etykę w teatrze stawia jednak pod znakiem zapytania metody Stanisławskiego, szczególnie w kontekście nagłośnionych dzięki #MeToo nadużyć władzy przez reżyserów. Artykuł omawia przypadki wykorzystywania aktorek i aktorów, którzy pracują w wyczerpujących warunkach pod presją uznania ze strony publiczności i reżyserów, gotowych ingerować także w ich życie prywatne. Praca w takich warunkach staje się formą „radikalnej konsumpcji” – artysta nie tylko tworzy sztukę, ale „produkuje samego siebie”, co prowadzi do wyczerpania jego ciała, emocji i zdolności. Gratyfikacją w tej trudnej pracy często nie jest adekwatne wynagrodzenie, ale raczej uznanie, prestiż czy poczucie misji, co sprawia, że artyści są gotowi poświęcić niemal wszystko dla teatru. Stanisławski w swoim etosie pracy nie dostrzegał wyczerpania i przemocy, jednak współczesne podejście do etyki wymaga rewizji tych zasad i stworzenia nowych kodeksów, które chroniłyby aktorów przed instrumentalnym traktowaniem.

Holly L. Derr w artykule *MeToo i Metoda* pokazuje, jak głęboko w sposobach myślenia i nauczania ojców założycieli amerykańskiej Metody zakorzenione były stereotypy ról płciowych, które odtwarzać musieli studenci i studentki nie tylko w rolach (kobiety zawsze musiały budzić pożądanie, być przy tym bierne i podległe, a mężczyźni agresywni i dominujący), ale także poza nimi, w interakcjach z nauczycielem i między sobą. Autorka przywołuje relacje uczniów z zajęć, na których Strasberg często manipulował i poniżał aktorów, szczególnie kobiety, skłaniając do odtwarzania traumatycznych doświadczeń lub zachęcając do eksploracji własnej psychiki.

„Przekonanie, że sukces aktorski wymaga psychicznie niezdrowego zachowania, do dziś mocno trzyma się amerykańskich aktorów”<sup>6</sup> – pisze, podkreślając niebezpieczeństwo,

---

<sup>6</sup> Holly L. Derr, *MeToo i Metoda*, w niniejszym tomie, s. XXX.

jakie może czyhać w systemowym zbliżeniu, a nawet zacieraniu granicy pomiędzy projekcją, jaką jest postać, a prawdziwą psychiką wykonawcy. Ponadto zwraca uwagę na zagrożenie wynikające z popularyzacji żargonu Metody (zakorzenionego, jak pisze „w historii seksizmu i wyzysku”), który tworzy wizerunek aktorstwa także poza profesjonalnym środowiskiem, rozpowszechniając przynależące do tego modelu stereotypy. Potencjalnie najbardziej szkodliwym jest przeświadczenie, że tylko działanie w tym modelu aktorstwa – wcieleniowym i realistycznym – pozwala na wytworzenie „prawdziwego” przedstawienia, przy czym dysponentem „prawdy” pozostaje tu każdorazowo reżyser/nauczyciel.

Od zagadnienia „autentyczności” jako kluczowego postulatu w nauczaniu aktorstwa wychodzi w swoim artykule *Samowolni aktorzy. Wartościowanie oporu w amerykańskim szkoleniu aktorskim* Kari Barkley. Konstatuje, że „kilka najbardziej znanych szkół aktorskich w Stanach Zjednoczonych uznaje pożądanie seksualne za nieodłączny element podmiotowości i stawia przed reżyserami i reżyserkami zadanie odkrycia go w sobie i osobach, które uczą”, gdyż według wykładni freudowskiej pożądanie seksualne jest niemimetyczne, a zatem wyraża autentyczne wnętrza wykonawcy. W swojej krytyce Barkley przyjmuje jednak perspektywę podmiotu „niekompatybilnego” ze stereotypem genderowym wpisanym w ukryty program (*hidden curriculum*) amerykańskiego systemu kształcenia aktorów. Aby skontekstualizować rolę re-erotyzacji w pedagogice Metody Lee Strasberga i Sanforda Meisnera, sięga po koncepcję woli Sary Ahmed i dowodzi, że choć trening w Metodzie miał niekiedy na celu zlikwidować rozróżnienie między aktorem a postacią, „samowolni aktorzy i aktorki”, tacy jak Stella Adler, uparcie bronili swoich pragnień i granic, stając się prekursorami współczesnego postulatu świadomej zgody w szkoleniu aktorów oraz w koordynacji scen intymnych.

W swoim artykule Barkley pyta także: „W jaki sposób osoby zachęcające do nowych sposobów pracy, takie jak koordynatorzy scen intymnych, mogą skłonić naukowców i praktyków do wyobrażenia sobie innego sposobu trenowania aktorów i aktorek?”<sup>7</sup>. Na to pytanie w naszym zestawieniu wstępne odpowiedzi podsuwa Lisa Peck. W tekście *Interwencje feministyczne. Via positiva i krytyczna pedagogika aktorstwa* autorka rozważa feministyczne interwencje w pedagogikę aktora w trzech ujęciach: 1)

---

<sup>7</sup> Kari Barkley, *Samowolni aktorzy. Wartościowanie oporu w amerykańskim szkoleniu aktorskim*, w niniejszym tomie, s. XXX.

poszukując pedagogicznego modelu do analizy interakcji między aktorką a nauczycielką/reżyserką; 2) analizując pedagogikę aktorstwa z uwzględnieniem relacji władzy i płci; 3) sugerując przejście ku ideologii relacyjnej, opartej na nowych feministycznych materializmach. Szczególne znaczenie ma dla nas proponowana przez Peck rewizja metody pracy wywodzącej się m.in. z poszukiwań Jerzego Grotowskiego, który przyjął drogę *via negativa*, czyli odrzucenie wszelkich zbędnych elementów z gry aktorskiej, która miała pozostawać czystym przepływem impulsów organicznych. *Via negativa* w pracy praktycznej realizowana była poprzez interakcję pomiędzy aktorem a reżyserem, który na aktorską propozycję odpowiadał tylko „wierzę” albo „nie wierzę”, nie oferując wyjaśnień. Ten styl przyjmowania aktorskiej pracy za sprawą ogromnej sławy i autorytetu Grotowskiego (choć Peck wskazuje, że model ten stosowany był także przez ojców-założycieli francuskiej szkoły, czyli Lecoq’a i Gauliera) przyjął się niestety bez pogłębionej refleksji nad kontekstem jego funkcjonowania, skutkując pozycją reżysera wymagającą bezdyskusyjnego podporządkowania (wymuszanego nierzadko zachowaniami przemocowymi) i wyuczoną bezradnością oraz nawykową służalczością aktorów. Peck, kierując do badaczy postulat rozwoju Krytycznej Pedagogiki Aktorstwa, przedstawia alternatywne ścieżki dla edukacji w postaci strategii nazywanej *via positiva*, rozwijanej przez pedagożki uwzględniające stanowiska feministyczne oraz koncepcje kształcenia doświadczeniowego Kolba czy pola najbliższego rozwoju Wygotskiego. W swoich praktykach doświadczone przez własną zmarginalizowaną pozycję pedagożki i reżyserki obierają model zabawy i wspólnego eksperymentowania, w którym przyjmują pozycję uczącej się równolegle, bardziej doświadczonej towarzyski, zamiast autorytatywnego guru. Tym sposobem budują dla osób uczących się rusztowanie, pozwalające nie tylko konstruktywnie przeżywać niepowodzenia, ale także podejmować działania autodydaktyczne.

Wskazania dodatkowych lektur poszerzają temat o propozycje działań naprawczych ze strony pedagogów odkrywających przekroczenia w swojej praktyce, jak również zmiany perspektywy pedagogicznej z transferu wiedzy od nauczyciela do ucznia na heutagogikę, kładącą nacisk na autonomię aktorów, stawiającą w centrum inicjatywę osób uczących się, także z użyciem nowych technologii i technik sprzyjających neuroróżnorodności.

W kolejnej części przyglądamy się idei trigger warningów, czyli ostrzeżeń o treściach dzieła sztuki i zawartych w nim potencjalnie trudnych, traumatyzujących wątkach.

Trigger warningi są czymś więcej niż tylko narzędziem komunikacji z odbiorcami – są znakiem zmian w kulturze, która inaczej podchodzi do kwestii cierpienia, radzenia sobie z własnymi emocjami, bezpieczeństwa czy odpowiedzialności za generowane treści. Dyskusja wokół trigger warningów daje więc szczególne możliwości diagnostyczne wobec zachodzących wokół nas zmian – i pewnie dlatego jest tak rozległa i momentami napięta. Prezentujemy tu różnorodne perspektywy i przykłady, zarówno afirmujące, jak i podważające zasadność stosowania tego narzędzia, stawiając przed osobami czytającymi nie tylko pytanie o skuteczność, ale przede wszystkim o długofalowe konsekwencje „kultury ostrzegania”.

Blok otwiera przykład, który wprowadza temat ostrzeżeń o treściach do polskiego kontekstu. Projekt *Oswojenie. Pielęgnuj swoją wrażliwość* z Teatru Polskiego w Poznaniu jest praktyką informowania publiczności o tym, czego może spodziewać się po przyjeździe do teatru. O powodach powstania tego projektu i o tym, w jaki sposób w praktyce jest rozwijany, jego inicjator Andrzej Błażewicz opowiada w rozmowie z Katarzyną Waligórą i Izabelą Zawadzką. Na kolejnych stronach prezentujemy to, jak projekt *Oswojenie* wygląda w roku 2024 wraz z wybranymi przykładami tytułów z aktualnego repertuaru i ich oznaczeniami.

Dyskusje o tym, czy i na ile trigger warningi są potrzebne, toczyły się wielokrotnie. W naszej książce przytaczamy jedną z nich, dotyczącą przestrzeni nie teatru czy sztuki, a uniwersytetu i zajęć akademickich. Zainicjował ją ponad dziesięć lat temu tekst Jacka Halberstama *Triggerujesz mnie! Neoliberalna retoryka krzywdy, niebezpieczeństwa i traumy*. Autor naświetla w nim pokoleniowy kontekst korzystania z ostrzeżeń o treści, zwracając uwagę na rozwój wrażliwości społecznej. Według badacza zmiany w języku doprowadzają do zamykania się społeczeństwa na różnorodność doświadczeń odbiorczych. Halberstam podejmuje też tematy, które pojawiają się również w naszej książce, takie jak: trauma i sposób reagowania na nią, krzywda czy „bezpieczna przestrzeń”. Jak widać, pomiędzy poszczególnymi blokami w książce budują się interesujące połączenia, a ścieżki lektury mogą być budowane indywidualnie.

Po publikacji tekstu przez Halberstama na naukowo-eseistycznej stronie Bully Bloggers, powstała seria tekstów, które dialogowały z podejściem autora. Julia Serano przyjmuje podejście krytyczne i inaczej patrzy na pokoleniową dynamikę w środowiskach aktywistycznych. Pisze o gloryfikowaniu przez Halberstama przeszłości, bez zwrócenia

uwagi na zmiany w polu inkluzywności i różnorodności, które zostały wprowadzone przez kolejne pokolenie osób aktywistycznych.

Identyfikująca się jako osoba z niepełnosprawnością Valéria M. Souza zwraca uwagę na potencjalną szkodliwość stosowania trigger warningów, nazywając je „językowymi «helikopterowymi rodzicami»”, którzy „starając się chronić, nieumyślnie umożliwiają dużej liczbie osób trwanie z ranami niezaleczonej traumy”<sup>8</sup>. Jej zdaniem trigger warningi są pochodną kapitalizmu i traktowania uniwersytetu jako nie tyle instytucji stymulującej własny rozwój i prowokującej do zderzania się z różnymi, często kontrowersyjnymi czy trudnymi światopoglądami, a jako dostawcy usług edukacyjnych. Pokazuje też, w jaki sposób trigger warningi w rękach uprzywilejowanych stają się narzędziem pozwalającym uniknąć konfrontacji z niewygodnymi treściami. „I wydaje mi się, że obecnie jesteśmy bardziej zainteresowani ochroną niektórych osób studiujących przed wzmiankami o traumie, niż ochroną innych przed rzeczywistą traumą”<sup>9</sup>.

Avgi Saketopoulou w artykule *Trauma nas zamieszkuje: afektywny naddatek, bezpieczne przestrzenie i wymazywanie podmiotowości* pokazuje, jak trudno jest zabezpieczyć się przed retraumatyzacją i jak zwodnicze mogą być ostrzeżenia przed treściami. Z perspektywy psychologii klinicznej udowadnia, że choć za trigger warningami stoją dobre intencje, ich efekt może być odwrotny do zamierzonego: zamiast chronić zainteresowane osoby, ostrzeżenia na dłuższą metę mogą petryfikować traumę i czynić z niej nieruchomą, dominującą w osobistym doświadczeniu strukturę psychiczną.

Blok zamyka replika na odpowiedzi napisana przez Jacka Halberstama. W ten sposób staramy się zachować oryginalny kształt toczonej dyskusji oraz zwrócić uwagę na dynamikę zmian w narracji oraz różnorodność stanowisk.

Jednym z efektów opisywanych w tej publikacji przemian wrażliwości jest wzrost zapotrzebowania na pracę koordynatorek scen intymnych. Temu zagadnieniu poświęciliśmy inny tom naszej serii: *Koordinacja scen intymnych w teatrze i filmie. Skrzynka z narzędziami*. W niniejszej książce sięgamy do jednej z nitek, która doprowadziła do powstania dyscypliny, jaką jest koordynacja scen intymnych, czyli do pracy seksualnej. Związek między pracą seksualną a teatrem, podjęty już w tomie

---

<sup>8</sup> Valéria M. Souza, *Triggeronometria*, w niniejszym tomie, s. XXXX.

<sup>9</sup> Tamże, s. xxx

*Koordinacja scen intymnych...* (w tekście Kariego Barclaya), powraca w ostatniej części także tej książki, poszerzając kontekst praktyk artystycznych o przemysł wypychany poza margines widzialności. Jednocześnie stosunek do pracy seksualnej, szczególnie w branży porno, także ulega zmianie i jest dyskutowany z coraz większą śmiałością. To zatem również znak nowej wrażliwości.

W tym bloku prezentujemy dwa teksty. Pierwszy stanowi fragment książki Heather Berg *Porn Work*, w którym autorka szczegółowo opisuje typowy dzień pracy na planie zdjęciowym amerykańskiego filmu porno, zwracając szczególną uwagę na kwestie bezpieczeństwa pracy, dynamiki władzy, problemów związanych z dyskryminacją i nierównościami oraz różnymi rodzajami opresji, hierarchii i wykluczeń. Wiele z poruszanych przez nią kwestii zabrzmiało podobnie w tekstach poświęconych teatrowi czy mainstreamowemu przemysłowi filmowemu. Badaczka zwraca też uwagę na to, jak bardzo wyobrażenia o przemyśle seksualnym różnią się od rzeczywistości – stąd znaczący tytuł rozdziału: *Porno nie jest tym, na co wygląda*. Mimo odgrywania seksownych i pełnych podniecenia scen, sama codzienność pracy okazuje się nudna, powtarzalna, pełna dłużyzn – i pełna nierówności.

Tekst Berg przedrukowujemy także dlatego, że niektóre praktyki zabezpieczenia aktorów wykorzystywane na planach zdjęciowych filmów porno są wykorzystywane w koordynacji scen intymnych. Podobnie, na przecięciu obu tych dyscyplin, powstał tekst Katarzyny Waligóry i Izabeli Zawadzkiej analizujący zależności między odgrywaniem fantazji w zawodach seksualnych i aktorskich. *Consent, porno i aktorstwo* pokazuje też, że cel, jaki stawiają sobie koordynatorki scen intymnych pod względem kreowania wciągającej i wiarygodnej reprezentacji scen seksu, często jest tożsamy z tym, co osiągają aktorzy porno, choć wykorzystując radykalnie odmienne techniki. Choć więc koordynacja scen intymnych zdecydowanie odzęgkuje się od jakiegokolwiek prawdziwości w scenach seksu, czasami jest bliżej branży porno, niż chciałaby przyznać.

\*\*\*

Mamy nadzieję, że ta książka posłuży do przeprowadzenia wielu różnorodnych zajęć akademickich i da asumpt do bogatych dyskusji.

Zespół badawczy projektu *Bezpieczna przestrzeń — dobre praktyki i narzędzia służące do transformacji kształcenia teatralnego*

Agata Adamiecka

Małgorzata Jabłońska

Katarzyna Waligóra  
Izabela Zawadzka