

Emilia Zimnica-Kuzioła*

 <https://orcid.org/0000-0003-1827-0802>

Rewolucja antyprzemocowa w polskim teatrze – pomiędzy obroną *status quo* a „polowaniem na czarownice”

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest szeroko dyskutowanej w mediach (w ostatnich latach) kwestii, jaką jest przemoc w teatrze polskim. Autorka podejmuje próbę odpowiedzi na pytanie o przyczyny i skutki tego zjawiska, a jednocześnie ukazuje kontrowersje wokół rewolucji antyprzemocowej i stara się uchwycić wielogłosowość środowiska teatralnego. Niektórzy uczestnicy społecznego świata teatru wyrażają zadowolenie z buntu młodych przeciw nieetycznym praktykom w tym uniwersum, niektórzy przeciwnie – uważają, że przemoc wpisana jest w sferę działań, w której aktorzy i inni pracownicy instytucji teatralnych pełnią rolę służebną wobec sztuki i muszą podporządkować się zwierzchnikom. Spośród osób, które pragną zmian w tej dziedzinie ludzkich zachowań, niemało jest sceptyków obawiających się krępowania swobody twórczej kreatorów zjawisk artystycznych. W ich mniemaniu teatr jako miejsce pracy nie może kojarzyć się z traumą i uprzedmiotowieniem artystów, niemniej negują także drugą skrajność, określaną przez nich jako

* Dr hab., prof. UŁ, Uniwersytet Łódzki, Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny, Instytut Socjologii, Katedra Socjologii Sztuki, ul. Rewolucji 1905 r. 41/43, 90-214 Łódź, e-mail: emilia.zimnica@uni.lodz.pl



Received: 26.03.2026. Verified: 23.04.2026. Accepted: 18.05.2026.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: University of Lodz. **Conflict of interests:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

„polowanie na czarownice”. W tym szczególnym świecie nie da się do końca wyeliminować dominacji reżyserów i dyrektorów, nie można też popadać w skrajność, wyłączając w procesie dydaktycznym i twórczym wszelką krytykę. Nie chodzi zatem o odrzucenie hierarchii *a limine*, ale o jej redefinicję – aby wymogi pracy artystycznej nie kolidowały z podstawowymi standardami godności i bezpieczeństwa.

Słowa kluczowe: teatr, przemoc, działania antyprzemocowe

The Anti-Violence Revolution in Polish Theatre: Between Defending the *Status Quo* and Burning Stakes/Call-Out

Summary

This article aims at a sociological reflection on the issue of violence in Polish theatre, widely discussed in the media in recent years. The author attempts to answer the question of the causes of this phenomenon. The anti-violence revolution has sparked diverse opinions. Some participants in the social world of theatre express satisfaction with the youth's rebellion against unethical practices in this universe, while others believe that violence is inherent in the sphere of activity, in which actors and other employees of theatre institutions serve the art and must submit to their superiors. Among those who desire change in this area of human behaviour, many are sceptical, fearing the restriction of the creative freedom of creators of artistic phenomena. In their view, the existing *status quo* cannot be “defended,” and theatre as a workplace should not be associated with trauma and the objectification of artists. However, they also reject the other extreme, which they describe as a “witch hunt.” In this world, it is impossible to eliminate the dominance of directors, nor can we go to the extreme of eliminating all criticism in teaching and in the creative process.

Keywords: theatre, violence, anti-violence activities

Wstęp

Artykuł sytuuję w szerszym nurcie socjologicznych badań teatru w paradygmacie symboliczno-interakcyjnym, a bezpośrednie odniesienie stanowi teoria społecznych światów i ich aren (Becker 1974, 1982; Clarke 1991; Kacperczyk 2016; Shibutani 1994; Zimnica-Kuzioła 2018). Moim celem jest analiza dyskusji toczonych na arenach społecznego świata teatru w Polsce, dotyczących przemocy w tym uniwersum. Strukturę tekstu konstytuują następujące zagadnienia: geneza rewolucji antyprzemocowej i casus polskiego teatru, przyczyny przemocy w teatralnym środowisku artystycznym, postawy wobec transformacji różnych uczestników świata teatru, i *last but not least* wymierne skutki, jakie miały akty sprzeciwu wobec nieprawidłowości w polskim teatrze. W artykule wykorzystuję jedną z podstawowych technik badawczych, jaką jest *desk research*. Jej istotą jest próba znalezienia odpowiedzi na pytania badawcze poprzez przegląd różnorodnych źródeł informacji. Analiza danych zastanych pozwoliła mi zrozumieć problemy żywo dyskutowane na arenach przez różne podmioty społecznego świata teatru. Źródła zastane to dyskusje uczestników tego uniwersum koncentrujące się wokół przemocy (rozpowszechnione przez kanał YouTube); publikacje książkowe, artykuły w pismach branżowych, raporty opracowane na podstawie badań zrealizowanych w warszawskiej Akademii Teatralnej. W procesie analitycznym zastosowałam jakościową analizę treści (Babbie 2009: 358–370). Dominantą w zgromadzonym materiale empirycznym są tezy o hierarchiczności teatru (habitus środowiska teatralnego sprzyja reprodukcji przekonań o „przekraczaniu granic” i o uprzywilejowanej pozycji reżysera jako centralnej figury procesu twórczego); o napięciu między sztuką a etyką (strukturalny konflikt między tradycyjnym modelem pracy artystycznej a współczesnymi normami etycznymi); o ambiwalencji przemian (problem przemocy w teatrze jest różnie postrzegany w środowisku teatralnym).

Geneza rewolucji antyprzemocowej

Rewolucja antyprzemocowa¹ w polskim teatrze musi być umieszczona w szerszym kontekście społecznych przemian zainicjowanych przez ruch #MeToo, który stał się katalizatorem zmian nie tylko w Ameryce Północnej, ale i w wielu krajach świata,

1 Pojęcie „rewolucja” w niniejszym artykule odnosi się do radykalnej zmiany, ale nie w ujęciu historiozoficznym. Można zdefiniować tę kategorię jako szybki proces transformacji systemu normatywnego, świadomości i praktyk społecznych, wskutek podmiotowej aktywności, mobilizacji członków jakiejś zbiorowości. Ujęcie to jest zbieżne z konstruktywistycznym modelem rewolucji zaproponowanym przez Sztompkę (Sztompka 1991), w którym istotna jest „społeczna sprawczość”, oddolne ruchy prowadzące do przekształceń w wielu dziedzinach życia społecznego.

szczególnie zachodniego. „Ruch #MeToo wybuchł na całym świecie jesienią 2017 r. i miał na celu uwidocznienie przemocy wobec kobiet. Osoby poszkodowane za pośrednictwem mediów społecznościowych ujawniały przemoc, której doświadczały i udowadniały jej wszechobecność w swoich doświadczeniach życiowych. System prawa karnego został uznany za nieodpowiedni do walki z tym głęboko zakorzenionym zjawiskiem społecznym” (Grzyb 2015). Warto przypomnieć, że hasło *Me Too* po raz pierwszy pojawiło się na portalu MySpace – Tarana Burke, amerykańska aktywistka użyła go w 2006 r. w ramach kampanii na rzecz ofiar przemocy seksualnej. Spopularyzowała je kilkanaście lat później aktorka Alyssa Milano – jej wpis na Twitterze zmobilizował kobiety, które miały za sobą doświadczenia molestowania do publicznego ujawniania swoich trudnych, czasem traumatycznych przeżyć. Ruch ujawnił olbrzymią skalę tego zjawiska i zapoczątkował zmiany społeczne w skali międzynarodowej. Ewoluuował, a właściwie rozszerzył potencjał krytyczny poprzez gotowość ujawniania nieetycznych zachowań niekoniecznie o charakterze seksualnym i nie tylko w środowiskach artystycznych czy medialnych.

Pisząc o przemianach we współczesnym teatrze, trzeba zwrócić uwagę na zmiany pokoleniowe. Młodzi ludzie zwani pokoleniem Y (urodzeni w latach 1981–1996) i pokoleniem Z (urodzeni po 1996 r.) cenią indywidualność, wartości osobowe, możliwość rozwoju w bezpiecznym środowisku pracy. Oczekują od pracodawców transparentnych etycznych zasad i otwartej, opartej na wzajemnym szacunku, komunikacji (por. Chester 2007; Huntley 2006; Stachowska 2012; Tokarski 2024).

Millenialsi są uwrażliwieni na zachowania godzące w ich poczucie własnej wartości, naruszające ich godność². Młodzi adepci sztuki teatralnej zaczęli publicznie piętnować osoby, które – ich zdaniem – stosują nieetyczne metody teatralnej pracy twórczej. Owe metody można określić jako mobbing, nadużywanie stosunków zależności, wymuszanie posłuszeństwa, upokarzanie, kontrolowanie, zastraszanie, uporczywe ignorowanie. Dla wielu uczestników społecznego świata teatru niedopuszczalna jest agresja werbalna, podniesiony głos, uwagi *ad personam*, seksistowskie żarty; niedopuszczalne są drwiny, ironia, inwektywy, obniżanie samooceny osób podległych, intencjonalne eksperymentowanie z psychiką, stosowanie taktyk manipulacyjnych, naruszanie strefy intymnej *etc.* Przemoc psychiczna skutkuje utratą poczucia bezpieczeństwa, stresem, lękiem,

2 Dorota Segda tak oto charakteryzuje młodych ludzi, studiujących w krakowskiej AST: „To, że młodzież się zmieniła, jest oczywiste. Mnie prawdopodobnie język używany przez profesorów by nie przeszkadzał, ale ja zawsze mówiłam, że wychowana jestem w komunie i mam grubszą skórę, a teraz młodzież jest uczona od małego, że ma swoje prawa i że pewnych rzeczy się nie robi. To z jednej strony jest wspaniałe, ale z drugiej powoduje duże wydelikacenie, bo przecież ludzie, którzy teraz do nas przychodzą, są, tak przekonani o własnej wyjątkowości, delikatności, swoich prawach, że rozbijają się o pierwsze niepowodzenie, o pierwszą ścianę. I prawdę mówiąc, ja im bardzo współczuję, bo oni są zwykle wspaniali, ale strasznie nieprzygotowani na takie zwykłe życie, które nie stało się delikatniejsze” (Dzieciuchowicz 2025: 446).

kryzysem psychicznym, w skrajnych przypadkach próbami samobójczymi (por. Dudek 2003; Herman 2015).

Reasumując – rewolucja antyprzemocowa w polskim teatrze ma swoją genezę w ruchach społecznych dążących do inkluzywności, akceptacji różnorodności, większej sprawiedliwości społecznej, do przeciwdziałania dyskryminacji. Rozpoczęli ją młodzi ludzie, jednak nie można powiedzieć, że tylko oni dążą do transformacji istniejących struktur i działań. Szerokie poparcie środowiskowe doprowadziło do rozpowszechnienia idei buntu wobec nieetycznych wzorów zachowań interpersonalnych, utrwalanych dotąd i reprodukowanych w uniwersum teatru.

Rewolucja antyprzemocowa w społecznym świecie teatru – dane faktograficzne

Temat przemocy stał się ważnym przedmiotem dyskusji w środowisku artystycznym (na arenach o zasięgu ograniczonym i instytucjonalnym) oraz w przestrzeni medialnej (m.in. cykl artykułów zamieszczonych na kanale e-Teatr na temat mobbingu i molestowania w instytucjach kultury; Zimnica-Kuzioła 2018: 287–288). Rewolucja antyprzemocowa w polskim teatrze rozpoczęła się od publicznego oskarżenia przez absolwentkę Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi, Annę Paligę, wielu wykładowców o stosowanie przemocy fizycznej i psychicznej³. Aktorka 17 marca 2021 r. opublikowała na swoim kanale społecznościowym (na Facebooku) otwarty list, w którym ujawniła wiele szczegółów związanych z nadużyciami władzy pedagogicznej w łódzkiej filmówce. Pisała w nim m.in.:

Na wydziale aktorskim panuje absurdałne i niszczące przekonanie, że młodych należy „łamać” i „przyzwyczajać do zaciskania zębów”, a także że doświadczanie przemocy pomoże im w zostaniu lepszymi aktorami. Studenci, wychodząc do świata profesjonalnych planów filmowych, nie są przygotowani na stawianie oporu manipulacjom i zastraszaniu. To prowadzi do kontuzji, frustracji, zaburzeń odżywiania, załamań nerwowych [...] 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

³ Warto dodać, że nie było to pierwsze oskarżenie o stosowanie przemocy w polskim teatrze (por. Krakowska 2021), jednak dopiero wystąpienie Anny Paligi w mediach społecznościowych stało się katalizatorem „rewolucji”. Niektórzy uczestnicy społecznego świata teatru zwracają uwagę na czas pandemii, który wymusił zatrzymanie się i autorefleksyjność środowiska: „Pojawił się czas i możliwość, żeby zastanowić się nad swoim miejscem w środowisku, sensem i warunkami wykonywania swojego zawodu” (Nowak 2021).

ukarani. Od pierwszych dni na uczelni wyższe lata opowiadają o takich zachowaniach jak o normie, z którą należy się pogodzić, bo „tak było, tak będzie. I tak kiedyś było jeszcze gorzej”. To sprawia, że przemocowi wykładowcy są bezkarni.

Autorka powyższych słów wymienia imiona i nazwiska profesorów przekraczających granice, przywołuje konkretne sytuacje, które ilustrują tabuizowane dotąd zjawisko. List wywołał medialną burzę, był szeroko udostępniany i komentowany (2,5 tysiąca udostępnień; 12 tysięcy reakcji: *lubię, trzymaj się, super*; ponad 1200 komentarzy). Internauci chwalili odwagę Paligi, podziwiali jej bezkompromisową postawę i wyrażali przekonanie, że jej spektakularny wpis „przerwie zamknięty krąg upokorzenia i poniżania”. Wielu obserwatorów wyraziło nadzieję, że rozpocznie się obyczajowa rewolucja w społecznym świecie teatru, w wyniku której wyeliminowana będzie przemoc i powszechne przyzwolenie na uprzedmiotowienie aktora.

Reakcja środowiska artystycznego charakteryzowała się dużą dynamiką – rozpoczęła się publiczna debata, dyskusje w instytucjach artystycznych, w szkołach teatralnych, w mediach. Głosem w dyskusji były także dwa filmy, które poświęcone zostały problematyce przemocy w teatrze. Pierwszy z nich, *Błazny* (2023), wyreżyserowała Gabriela Muskała; drugi, *Utrata równowagi* (2024), Korek Bojanowski. Akcja obu filmów toczy się w szkołach aktorskich, w których osoby studiujące przeżywają bolesną konfrontację marzeń z rzeczywistością. Przemocowe metody nauczania obciążają mentalnie i fizycznie młodych ludzi, a „przekroczenia” mają charakter systemowy. Panuje *communis opinio*, że sztuka musi rodzić się w cierpieniu, że „wymaga ofiar”, poświęcenia i pełnego oddania. Wymowa obu obrazów jest jednoznaczna – widzowie nie mają wątpliwości, jak trudny zawód wybrali młodzi ludzie. I nie dziwią już działania „aktywistów”, rewolucjonistów, którzy nie zamierzają reproduковать przemocy, opowiadają się za teatrem, w którym jest miejsce na wzajemny szacunek i radość tworzenia.

Ważnymi dokumentami odkrywającymi źródła przemocy w uczelniach aktorskich oraz mechanizmy decydujące o przyzwalaniu na zachowania patologiczne na „poziomie kultury organizacyjnej” i „na poziomie jednostkowym” są dwa raporty przygotowane z inicjatywy warszawskiej uczelni teatralnej: *(Nie) zgoda na przekraczanie granic. Badanie przemocy i dyskryminacji w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza i Bezpieczna przestrzeń. Dobre praktyki i narzędzia służące transformacji kształcenia teatralnego*. Najważniejszym wnioskiem z raportu pierwszego jest niewątpliwie wysoki stopień akceptacji dla wprowadzanych zmian (dotyczy to aż 86% badanych członków społeczności akademickiej w AT). Oba dokumenty zaskakują otwartością i jawnością dyskursu⁴ – ukazują wewnątrzśrodowiskowe strategie oporu wobec przemocy

⁴ Warto wspomnieć także o międzynarodowej konferencji naukowej: *Transformacja. Jak zmieniamy szkoły teatralne?* zorganizowanej w warszawskiej Akademii Teatralnej w dniach

i dyskryminacji, stanowią zarazem publiczne przyznanie się do nieprawidłowości i opresyjnych praktyk.

W ostatnich latach także naukowcy (teatrolodzy, socjologowie, kulturoznawcy) zaczęli coraz częściej poruszać problemy etyczne teatru polskiego, niestety nie są to studia systematyczne i holistyczne, raczej przyczynkarskie, o ograniczonej możliwości ekstrapolacji wniosków, np. dotyczące wybranej grupy teatralnej (por. m.in. Kalinowska, Kułakowska 2023). Spośród prac o charakterze naukowym warto wymienić artykuły publikowane w „Didaskaliach” (m.in. Adamiecka 2021; Kwaśniewska 2020; Waligóra 2026) czy w „Czasie Kultury” (m.in. Siwiak 2021) i „Dialogu” (m.in. Krakowska 2021). Spośród tego typu opracowań na szczególną uwagę zasługuje zbiór esejów pod wymownym tytułem *Teatr brzydkich uczuć* (Kwaśniewska, Waligóra 2021) stanowiących analizę spektakli i wybranych zjawisk przez pryzmat teorii afektów. Autorki i autorzy tekstów ukazują tu hierarchie i mechanizmy władzy w środowisku artystycznym. Jednak problem przemocy w teatrze najmocniej wybrzmiał w opublikowanej w roku 2025 reporterskiej książce Igi Dzieciuchowicz (absolwentki teatrologii) pt. *Teatr. Rodzina patologiczna* (Wydawnictwo Agora). Autorka przez cztery lata rozmawiała z ludźmi teatru na temat systemowej przemocy w polskim teatrze. Efektem tych rozmów jest przejmujące studium, w którym artyści, realizatorzy, pracownicy teatru dzielą się swoimi doświadczeniami i przemyśleniami. Niektórzy informatorzy pragnęli zachować anonimowość, niektórzy odważyli się mówić o traumie, ujawniając swoje nazwiska. Jedna z osób, w stosunku do której pojawiły się konkretne zarzuty, wniosła skargę do sądu o zniesławienie, a jej efektem jest postanowienie Sądu Okręgowego w Lublinie nakazujące usunięcie niektórych treści. W książce mamy zatem zaczernione strony i usunięte w całości dwa rozdziały w części zatytułowanej *Bóg reżyser*. Publikacja Dzieciuchowicz składa się z sześciu rozdziałów. Pierwszy poświęcony jest przemocy w szkołach aktorskich, między innymi poruszany jest temat fuk-sówki, czyli obyczaju wzorowanego na fali w wojsku, niezwykle kontrowersyjnego i na szczęście już zakazanego (w Akademii Teatralnej w Warszawie już w 2019 r.) bądź „ucywilizowanego”. W rozdziale drugim (*Guru*) opisane są przeżycia osób, które zetknęły się z legendarnymi twórcami polskiego teatru (Tadeuszem Kantorem, charyzmatycznym kreatorem, a jednocześnie osobą nadpobudliwą emocjonalnie, werbalnie atakującą swoich aktorów; Jerzym Grotowskim, światowej sławy reformatorem teatru, ale i dyktatorem wymagającym od aktorów pracy „ponad ludzką wytrzymałość”). I chociaż nie są to nowe treści (przykładowo Teresa Nawrot, która spędziła w Teatrze Laboratorium trzynaście lat, już w 2012 r. ujawniła trudne problemy w zespole wielkiego twórcy [Grzela 2012]), to znacznie poszerzają

22–24 marca 2023 r. (zapis całości konferencji: <https://transformacja.at.edu.pl/en>). Projekty artystyczne – spektakle, performanse, czytania i teksty teatralne podejmujące temat przemocy w instytucjach teatralnych analizuje Monika Kwaśniewska-Mikuła (2025).

wiedzę na temat kontrowersyjnych metod pracy teatralnej. W relacjach bohaterów książki pojawiają się także żyjący jeszcze wielcy reżyserzy, w tym Krystian Lupa. Powraca m.in. nagłośniony medialnie konflikt z Joanną Szczepkowską czy „afera genewska” z udziałem wybitnego kreatora współczesnego teatru z roku 2023. Do krytyki współpracowników ustosunkowuje się sam Mistrz, który udziela wywiadu Autorce książki (warto to odnotować, ponieważ nie wszyscy poddawani ocenie liderzy polskiego życia teatralnego wyrazili zgodę na publiczne skonfrontowanie się z formułowanymi przeciw nim zarzutami). Trzeci rozdział dotyczy przemocy w konkretnych teatrach, w tym w Teatrze Bagatela, którego pracowniczki oskarżyły dyrektora – w 2019 r. – o molestowanie seksualne. W tej samej części książki rejestrowane są wypowiedzi byłych pracowników warszawskiego Teatru Nowego, a ich lejtmotywem jest przyzwolecie na zachowania przemocowe ze strony aktorskich gwiazd tego teatru i jednego z reżyserów realizującego tam swoje spektakle. Można pogratulować cywilnej odwagi aktorowi tego teatru, który oskarżany o przemocowe zachowania przyznaje się do swoich przewinień i publicznie wyraża skruchę: „Przyznaję, jestem psycholem. Mam wiele problemów emocjonalnych” (Dzieciuchowicz 2025: 266) oraz – co ważniejsze – deklaruje gotowość do zmiany zachowań: „Chcę powiedzieć, że przeprosiłem wszystkich, których skrzywdziłem. Jest we mnie szczerą chęć poprawy, pracuję nad sobą” (Dzieciuchowicz 2025: 274). Dzieciuchowicz przywołuje też inny przykład teatru przemocowego – warszawski Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka, kierowany w latach 2022–2023 przez znaną w środowisku reżyserkę. Paradoxem jest, że osoba ta wygrała konkurs na dyrektorkę, przekonując komisję, że stworzy miejsce, „w którym komfort pracy twórczej, szacunek, godność i prawa pracownicze będą największymi wartościami” (Dzieciuchowicz 2025: 275). Tymczasem media donosiły o mobbingu wobec niektórych członków zespołu, o nadużyciach władzy, o problemach z komunikacją z pracownikami, o braku kompetencji zarządzania tak dużą instytucją kultury. Ideały zderzyły się z praktyką – z realiami: zadłużeniem teatru, z niechęcią części zespołu sprzeciwiającego się nowym władzom teatru. W rezultacie kontrowersyjna dyrektorka została odwołana przez stołeczny ratusz ze stanowiska. Nie doszło też do premiery przygotowywanego przez nią spektaklu *Heksy* (grające w nim aktorki odmówiły współpracy z „przemocową”, według ich relacji, reżyserką). Warto dodać, że dyrektorka we wrześniu 2025 r. udzieliła obszernego wywiadu Katarzynie Kowalewskiej (o *Heksach*, o kolektywie, o ratuszu), który został opublikowany na łamach branżowego pisma „Teatr”. Jak można się domyślić, stanowił on próbę ukazania opisanej sytuacji w Teatrze Dramatycznym w zupełnie innym świetle, z innej perspektywy.

Dzieciuchowicz osobne miejsce w swojej książce (rozdział czwarty *Bóg reżyser*) poświęca twórcy Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice” i wybitnej reżyserce, realizującej cenione przez krytyków przedstawienia w Krakowie czy w Warszawie. Opowieści aktorów, którzy opowiedzieli o swoich trudnych doświadczeniach

z demiurgami polskiego teatru ukazują sytuację podporządkowania i uprzedmiotowienia, ale i ambiwalencję wynikającą z poczucia przynależności do elitarnej grupy, artystycznej wspólnoty. Jedna z byłych aktorek Gardzienic przywołuje sceny agresji i furii mistrza, odnotowuje też własne zagubienie wobec jego metod, których istotą było „nieprzestrzeganie żadnych granic, godzin pracy, prywatności aktorów” (Dzieciuchowicz 2025: 317). Z kolei artyści broniący Gardzienic uważają, że „teatr to twardy fach”, to miejsce dla silnych i wytrzymałych, a „relacja pomiędzy aktorem a reżyserem bywa obarczona cierpieniem”. Założyciel i były dyrektor legendarnej grupy nie postrzega swojego sposobu prowadzenia teatru w kategoriach patologii, wręcz przeciwnie, oświadcza, że konflikty, „zadrażnienia”, trudne problemy należą do normalnych, niemożliwych do eliminacji elementów teatralnej pracy twórczej; natomiast relacje byłych członków zespołu uznaje za oszczerstwa i próbę zniesławienia (por. *Gardzienice. Oświadczenie Włodzimierza Staniewskiego*). Znana w środowisku i ceniona reżyserka nie skorzystała z zaproszenia Dzieciuchowicz do rozmowy na temat uwag formułowanych przez artystów teatralnych w stosunku do jej „metod prowadzenia aktora”, natomiast wyraziła gotowość bezpośredniej konfrontacji z osobami, które czują się pokrzywdzone. Osoby te przypisują artystce przemoc psychiczną, agresję, a nawet okrucieństwo: „Ta praca rozstroiła mnie na kilka lat, chodziłam na terapię, brałam leki. Nie grałam przez trzy lata”, wspomina jedna ze współpracowniczek reżyserki (Dzieciuchowicz 2025: 353).

Oczywiście dane faktograficzne dotyczące przemocy w teatrze polskim nie zawierają pełnego rejestru nadużyć, ale stanowią egemplifikację istotnych problemów, z jakimi mierzy się środowisko teatralne w Polsce.

Przyczyny przemocy w teatrze

Istnieje wiele przyczyn przemocy w teatrze, próbując omówić jej mechanizmy, warto odwołać się do kategorii teoretycznych i koncepcji wypracowanych na gruncie socjologii. Użytecznym pojęciem jest choćby reprodukcja wzorów kulturowych i obyczajowych, internalizacja skryptów poznawczych, w tym kontekście wiążąca się z przyzwyczajaniem do zachowań patologicznych, do mobbingu. Ludzie teatru stanowią grupę zawodową o odrębnym habitusie, który można określić jako system wspólnych schematów postrzegania, myślenia i działania (Bourdieu 2005). Owe schematy nie do końca są uświadamiane, ale modelują kulturę danej zbiorowości. Przekazywane są w ramach wtórnej zawodowej socjalizacji w dyskursie liderów opinii, w mitach, w codziennych i uroczystych narracjach. Dyrektorzy teatrów, angażując konkretnych reżyserów, zwracają uwagę na ich charyzmę i artystyczną rangę, niestety w ogóle nie biorą po uwagę ich kompetencji komunikacyjnych i kultury osobistej. Za P. Bourdieu można powiedzieć, że wykładowcy

akademiccy w szkołach teatralnych oraz reżyserzy posiadają kapitał symboliczny, wysoką pozycję w polu kultury, uznanie i prestiż artystyczny. To wyjaśnia zawieszenie standardowych ocen moralnych, „nietykalność” i usprawiedliwianie przemocy sztuką, tradycją, efektem artystycznym. Racjonalizacja przemocy i legitymizowanie zachowań, które w innych kontekstach byłyby uznane za niedopuszczalne, wynika z układu relacji władzy i nierówności wpisanych w strukturę pola artystycznego. Możemy powiedzieć zatem, że przemoc nie jest wyłącznie efektem indywidualnych cech jednostek, co więcej, nie musi mieć charakteru fizycznego, może być przemocą symboliczną, narzucaniem znaczeń i narracji. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na funkcjonujące w środowisku mity dotyczące wyjątkowości artysty (por. Golka 2012; Wejbert-Wąsiewicz 2009a, 2009b; Zimnica-Kuzioła 2017). Przekonanie, że artyście wolno więcej, że posiada on etyczny immunitet i może przekraczać obyczajowe normy w imię wolności sztuki skutkuje nieraz nadużyciami i zachowaniami przemocowymi. Hierarchiczny system pracy w teatrze petryfikuje wciąż żywy etos, który ma swoją genezę w znanej na całym świecie *Etyce* Konstantego Stanisławskiego⁵. Rosyjski reformator teatru, autor słynnej metody, przyznawał aktorom funkcję podrzędną wobec reżysera i dyrektora teatru. Zatem relacje w procesie tworzenia spektaklu nie mogą być symetryczne i to aktorzy stanowią grupę zdominowaną. Wielka Reforma Teatru w Europie upowszechniła dominującą rolę kreatora, wizjonera, demiurga, artysty teatru:

Otóż typ wodza, silnej przywódczej jednostki, jaką miał być inscenizator, jest w sposób logiczny i prawidłowy, zbieżny z tymi prądami epoki, które lansowały wodzostwo i hierarchiczny, a niedemokratyczny porządek społeczny, które ceniły „cechy przywódcze”, które wysuwały i kreowały różnych „wodzów”. Postać inscenizatora – przywódcy była całkowicie zbieżna z tymi właśnie nurtami i ideologiami (Braun 1984: 294).

Krystian Lupa w czasie nauki w szkole teatralnej zetknął się z despotycznymi reżyserami, a kilka dekad temu nikt nie reagował na nieetyczne zachowania demiurgów. Jak pisze Iga Dzieciuchowicz, Lupa sprzeciwiał się rzeczywistości, jaką zastał w polskim teatrze, napisał nawet tekst pt. *O rzekomej potrzebie gwałtu w zawodzie aktora* (1991). Takie pojedyncze „gesty” sprzeciwu miały jednak słaby rezonans w środowisku artystycznym. Wiele wybaczano reżyserom „o wybujałym ego”, powszechnie przedkładano zadowalające efekty pracy nad jej komfort. „To była filozofia, z której niesłuchanie trudno dziś się obudzić” (Dzieciuchowicz 2025: 374), stwierdza znany wizjoner teatru. W tej samej publikacji wypowiada się też Mikołaj Grabowski, który potwierdza istnienie przyzwolenia na przemoc w teatrze minionych dziesięcioleci (paradoksalnie jego aktualne działania pedagogiczne także stały się przedmiotem krytyki).

⁵ Szerzej pisze o tym Monika Kwaśniewska (2021).

Znane przysłowie: „Kiedy wchodzisz między wrony, musisz krakać jak i one” zawiera socjologiczną obserwację, dotyczącą potrzeby adaptacji. Wejście w nowe środowisko wymaga przystosowania, przyjęcia form zachowań w nim obowiązujących. Nawet jeśli nie są zgodne z wrażliwością, przekonaniami jednostki, z czasem stają się „społecznie ustanowioną naturą”, zaczynają być traktowane jako naturalne i oczywiste. Habituacja niewątpliwie sprzyja bierności – działania początkowo uznawane za przekroczenie norm stopniowo stają się akceptowaną częścią codziennej praktyki. Charakterystyczna jest wypowiedź Jacka Poniedziałka:

Ja mam prawie sześćdziesiąt lat, myśmy się wychowali w innym świecie, on cały był jedną wielką przemocą, nasiąknęliśmy tym [...] Myśmy byli do przemocy słownej, do szyderstwa, do chamstwa i obrażania nas przez dyrektorów teatrów czy reżyserów przyzwyczajeni. To była norma (Dzieciuchowicz 2025: 267–268).

Kolejny aspekt to specyfika profesji aktorskiej – w osobach studiujących buduje się poczucie elitarności i wyjątkowości społecznego świata teatru. Jednocześnie w procesie edukacji wdrukowywany jest przekaz, że uczestnictwo w tym uniwersum wymaga szczególnego poświęcenia, braku oddzielenia życia prywatnego i zawodowego. Jeden z bohaterów książki Dzieciuchowicz stwierdza: „Gdy człowiek uważa, że znalazł się w raju, jest wtedy najbardziej narażony na wszelkie możliwe przemocowe i poniżające zachowania” (Dzieciuchowicz 2025: 100). Podobne konstatacje odnajdujemy w raporcie *(Nie)zgoda na przekraczanie granic. Badanie przemocy i dyskryminacji w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza*: „W Akademii wykształcił się specyficzny etos wysiłku i wyrzeczenia, ciągłego dochodzenia do własnych granic. Niewątpliwie jest to praktyka, która jest uznawana za element stały, dziedzictwo uczelni” (Raport 1: 15). Na ten sposób myślenia nakłada się funkcjonująca w szkolnictwie artystycznym tradycja mistrzowska. Przekazywana z pokolenia na pokolenie, głęboko zinternalizowana teza, iż aktor jest tylko narzędziem w ręku prowadzącego go demiurga, wciąż ma wielu propagatorów i modeluje w znacznym stopniu społeczny świat teatru w Polsce. A mistrz może wszystko, może atakować werbalnie, upokarzać, by aktor przekroczył swoje wewnętrzne granice i spełnił jego oczekiwania (zob. Dzieciuchowicz 2025: 327). Oczywiście model mistrzowski ma też duże plusy i bywa doceniany przez osoby studiujące: „Jeśli tylko relacja ta opiera się na wzajemnym szacunku, to zapewnia ona studiującym możliwość artystycznego rozwoju. Część studiujących wskazała, że jest to dla nich wartościowe i kształtujące doświadczenie, którego potrzebują w procesie edukacji” (Raport 1: 44). Pedagodzy przyznają się do intencjonalnego budowania w podopiecznych odporności na stres, krytykę i konflikty nieodłączne od teatralnej pracy twórczej – ostre traktowanie ma być rodzajem „szczepionki uodparniającej” (Zimnica-Kuzioła 2018, 2020; por. także Raport 1: 33). Takie założenie niewątpliwie stwarza podstawy do zachowań przemocowych. Kolejnym

aspektem, na jaki warto zwrócić uwagę, jest nieudolność wielu pedagogów i reżyserów w prowadzeniu aktorów. Na niezadowalający poziom inteligencji emocjonalnej, brak empatii i umiejętności komunikacyjnych oraz brak przygotowania pedagogicznego i nieznanomość psychologicznych aspektów pracy grupowej zwraca uwagę Michał Zadara:

Efekty teatralne można osiągnąć obciążając aktorów cierpieniem. Na przykład, przeciągając próby do późnych godzin nocnych; każąc aktorom używać substancji psychoaktywnych, by się odblokowali; manipulując aktorami psychicznie, by ich wybić z komfortu i zmusić do nieoczywistych zachowań; używając słownej i fizycznej przemocy; wytrącając aktorów z równowagi. Najczęściej w sytuacji braku kompetentnego zarządzania procesem prób te wszystkie sposoby występują naraz (Zadara 2021a).

Wskazane dotychczas możliwe przyczyny przemocowych relacji w społecznym świecie teatru potęguje bierność środowiska. Przyczyną postaw konformistycznych jest opór przed krytyką autorytetów, osób stojących wyżej w zawodowej hierarchii. Michał Zadara pisze *expressis verbis* o nadmiernej władzy dyrektorów, reżyserów i dominujących aktorów, którzy lubią przywoływać stwierdzenie, że „w teatrze nie ma demokracji” (Zadara 2021b). Podporządkowanie kalkulacyjne może wynikać ze strachu przed konsekwencjami – na studiach przed wyrzuceniem z uczelni, w teatrze przed pomijaniem w obsadzie spektakli, na planie filmowym przed opinią osoby „trudnej”, „konfliktowej” (por. Zimnica-Kuzioła 2018: 228). Dodać można jeszcze realną groźbę procesu o zniesławienie, zatem strategią minimalizującą emocjonalne koszty konfrontacji z osobą stosującą przemoc staje się milczenie. Aktorzy przyznają, że są w stanie akceptować ciemne strony zawodu, ponieważ praca w teatrze jest spełnieniem ich marzeń, prawdziwą pasją:

Kochamy to, co robimy i to jest nasze przekleństwo. Wiele i o wiele za dużo, jesteśmy w stanie znieść. Wytrzymujemy przemoc, łamanie przepisów, mobbing [...] I myślimy sobie: no dobra, przeczekam to, przetrzymam, nie będę się odzywał. Nawet jak reżyser wrzeszczy, mobbinguje, myślimy sobie: byle do premiery. Będziemy grali [...] A reżyser zaraz pojedzie. To my będziemy grać (Dzieciuchowicz 2025: 396).

Teatr w incydentalnych przypadkach bywa przestrzenią poważnych naruszeń, jednak i tutaj można mówić o bierności środowiska i samych ofiar. Wynika ona nie tylko z bagatelizacji przemocy, z uznania jej za normę. Nierzadko za brakiem reakcji pokrzywdzonych kryje się *victim blaming* – aktorki, które były molestowane seksualnie nie ujawniają swych doświadczeń z powodu wstydu, obaw, że mogą być uznane za współwinne. Nie chcą też ponownie przeżywać sytuacji traumatycznych, zatem milczenie stanowi dla nich swoisty mechanizm obronny. Niektóre obawiają się odwetu i utraty pracy, niektóre nie wierzą w możliwość zmiany.

Przemoc dotyka nie tylko aktorów, w równym stopniu narażeni są na nią pozostali uczestnicy społecznego świata teatru. W części piątej demaskatorskiej książki *Teatr. Rodzina patologiczna* Autorka oddaje głos pracownikom technicznym, którzy opisują relacje w zespołach nierzadko oparte na szantażu i groźbach: „W teatrze jest zмова milczenia, wszyscy się boją” (Dzieciuchowicz 2025: 401), konstatuje jeden z rozmówców Dzieciuchowicz. Jego opowieści porażają i wzbudzają niedowierzanie, a przecież trudno wnioskować, że stanowią wyjątkowe, incydentalne narracje. Okazuje się, że w XXI w. w instytucjach kultury, w świątyniach sztuki, jak mówiono kiedyś, zdarzają się wynaturzenia wzorowane na wojskowej fali. Notabene nierówności, struktury władzy i dominacji wśród pracowników i pracowników różnych zawodów teatralnych odkrywa w pewnym zakresie raport Instytutu Teatralnego pt. *Pracownice i pracownicy teatrów w pandemii. Zawody teatralne w perspektywie teatrologicznej* (Raport 3).

Optymistyczne, że procesy transformacyjne przemodelowały w ostatnich kilku latach świadomość środowiska i wybrane segmenty systemu teatralnego (zmiany w szkołach teatralnych i instytucjach związanych ze sztuką Melpomeny). Wiele uczestników społecznego świata teatru stoi na stanowisku, że nie można petryfikować nieetycznych wzorów zachowań, uznawać patologii za normę, za „koloryt lokalny”. Uważają oni, że przemilczenia, bagatelizacja problemów i nawet akceptacja stanu rzeczy są tożsame z przyzwoleniem na transmisję toksycznej kultury pracy, kultury przemocy.

Typy reakcji na przemoc w teatrze

W społecznym świecie teatru nie ma konsensusu w wielu kwestiach związanych z dążeniami do przemian relacji interpersonalnych w procesie edukacji i w trakcie tworzenia przedstawień scenicznych. Pośród uczestników tego uniwersum wyróżniam trzy grupy: obrońców *status quo*, sceptyków i zwolenników zmian. Typologicznie można ukazać zatem trzy typy reakcji na przemoc w teatrze: **retropijny**, **konformistyczny i krytyczny**. Pierwszy typ, zachowawczy, cechuje bierność i akceptacja, odwołanie do utrwalonych w przeszłości wzorów obyczajowych. Charakterystyczne jest tu stwierdzenie: „Zawsze tak było, jest i będzie”. Część uczestników społecznego świata teatru eksplikuje zatem *votum separatum* wobec rewolucji antyprzemocowej, która przybrała charakter ruchu społecznego z własną dynamiką, narracją i mobilizacją. Reakcja retropijna ma wiele wspólnego z **normalizacją dewiacji** (określenie Diane Vaughan, 2016). Zachowanie naganne staje się normą, ponieważ nie jest społecznie piętnowane i karane. Drugi typ wiąże się z krytyką przemocy, ale brak tu działań prewencyjnych czy interwencyjnych (przyczyną może być oportunizm lub niewiara w możliwość przebudowy systemu). Postawa zachowawcza dotyczy też osób, które dostrzegają niuanse i ambiwalencje

„rewolucji”. Normalizacja dewiacji może wynikać z obawy przed stygmatyzacją osób niesłusznie oskarżanych. Istnieje możliwość stosowania szantażu emocjonalnego i przesady w reakcjach na stresującą niewątpliwie pracę w zawodzie aktorskim. Dopiero trzeci typ krytyczny nie tylko intensyfikuje dyskurs, ale stanowi też próbę zmiany *status quo*. Jak już pisałam, w walkę o przebudowę wybranych segmentów struktury teatralnej zaangażowane zostały media społecznościowe i media publiczne. Jednak niezmiernie rzadko dopuszczana jest tutaj polifonia stanowisk uwzględniająca różne punkty widzenia, różne perspektywy. Tymczasem przemiany na uczelni, i szerzej w polskim teatrze, wzbudzają kontrowersje pośród wykładowców uczelni, reżyserów czy aktorów socjalizowanych w okresie PRL-u:

Najbardziej sceptycznie nastawione do zmian są osoby o długim stażu pracy w Akademii, które przez lata przywiązały się do określonego modelu kształcenia na uczelniach artystycznych. W szczególności dotyczy to relacji „mistrz – uczeń”, która od lat determinowała proces kształcenia w Akademii Teatralnej. Według tej grupy model hierarchiczny jest adekwatny i nie wymaga rewizji. Argumentem na rzecz utrzymania status quo przywoływanym przez te osoby jest specyfika zawodu aktora, która w ich przekonaniu nieodłącznie zakłada konieczność przekraczania własnych granic oraz wyczerpujące, fizycznie i psychicznie, treningi (Raport 1: 13).

Przekraczanie granic w Akademii ma głęboko ambiwalentny charakter i nie należy wiązać go jedynie z negatywnymi skutkami. Zidentyfikowanym w trakcie wywiadów celem nadrzędnym oczekiwania przekraczania granic jest doprowadzenie do przekroczenia u osób studiujących ich osobistych ograniczeń, odkrywania nieznanego dotąd wymiarów własnej osobowości, poszerzenia wachlarza możliwości artystycznych i w ten sposób zbudowania różnorodnego potencjału twórczego (Raport 1: 16).

Każda rewolucja łączy grupy radykalne i umiarkowane. W dyskusji medialnej (m.in. *Hala odlotów* z dnia 15.05.2025 r.) coraz częściej pojawia się stanowisko „ostrożne”, uczestnicy społecznego świata teatru (aktorzy) podkreślają kontrowersje, jakie budzą w nich jednoznacznie negatywne wypowiedzi, potępiające utrwalone przez lata wzorce zachowań w szkołach teatralnych, w teatrach i na planach filmowych. Wielu artystów, szczególnie starszego i średniego pokolenia (choćby podział stanowisk nie do końca przebiega na linii młodzi–starzy), uważa, że w zawód aktora jest wpisane przekraczanie granic, że instrumentalizacja i autoinstrumentalizacja stanowią immanentną cechę teatru, a definicje przemocy zdecydowanie mają zbyt szeroki zakres. Bo czy każda krytyka, powodująca dyskomfort, jest przemocą? Czy zawód, który czerpie z emocji aktorów może być wykonywany bez naruszania ich strefy intymnej? Pojawiają się nieodosobnione głosy, że chociaż rzeczywiście zdarzały się i nadal zdarzają się nadużycia, to nie są one istotowo związane z profesją. Często wynikają one z trudnych osobowości „demiurgów

teatru”, a jeśli owocują wybitnymi dziełami, wiele można twórcom wybaczyć. W system mistrzowski wpisane są niesymetryczne relacje, zasada podporządkowania i nawet uprzedmiotowienia aktorów. Niektórzy uczestnicy społecznego świata teatru ubolewają, że „wahadło wychyliło się w drugą stronę” i obawy przed oskarżeniami o mobbing paraliżują pracę pedagogów i reżyserów. Gabriela Muskała we wspomnianym programie *Hala odlotów* stwierdza *expressis verbis*: „wiele ofiar rzucono na stos”, pojawiła się przesada, nadwrażliwość, oskarżenia niesłuszne i krzywdzące. Wtórzy jej Andrzej Chyra deklarujący, że osobiście nie zetknął się z przemocą w teatrze. Jego zdaniem krępowanie twórców, nakładanie więzów może mieć negatywne skutki, a rewolucja niekoniecznie stanie się siłą budującą. Dla części środowiska „fala świadectw o przemocy w teatrze to lincze i podpalać stosów [...] a jej cel jest jeden: młodzi chcą wygrać walkę o własne przywileje, dystrybucję dóbr i pieniądze” (Dzieciuchowicz 2025: 418). Niewątpliwie istnieje możliwość nadużyć, niesprawiedliwych opinii, publicznego piętnowania osób, które *de facto* nie są przemocowe, natomiast z jakiegoś powodu naraziły się osobom oskarżającym. Zdaniem niektórych osób niechętnych przemianom rewolucja może przybrać formę „polowania na czarownice”, może się radykalizować i doprowadzić do paraliżu pracy artystycznej. *De facto* w dyskusjach internetowych, w mediach społecznościowych ferowano wyroki zanim komisje antymobbingowe czy sądy zbadały konkretne sytuacje. I nierzadko były to opinie krzywdzące, będące egzageracją, efektem uruchomienia zbiorowych emocji (zjawisko paniki moralnej przejawiające się polaryzacją stanowisk i skłonnością do uproszczonych ocen)⁶. Nie mamy możliwości, by rozstrzygnąć, czy opowieści pokrzywdzonych są zgodne z prawdą, w tym kontekście przejmująco brzmi oświadczenie jednego z oskarżanych reżyserów: „Z powodu tamtej manipulacyjnej publikacji i wywołanego nią publicznego linczu silnie ucierpiało moje życie zawodowe i prywatne, skutki tego odczuwam do dziś” (*Oświadczenie Pawła Passiniego*). Reżyser powołuje się na wyrok sądu, który oczyścił go z wszystkich zarzutów:

Ponad rok temu, w listopadzie 2023 r., po szczegółowym postępowaniu zostałem prawomocnie oczyszczony przez Prokuraturę i Sąd ze wszelkich zarzutów molestowania, znęcania się, czy naruszania sfery intymnej innych osób. Nie zgadzam się na dalsze naruszanie moich dóbr osobistych i zniesławianie mnie. Podejmuję kroki prawne, by chronić siebie i swoją rodzinę (*Oświadczenie Pawła Passiniego*).

Na temat ambiwalencji *calloutu* z dużą przenikliwością piszą autorki opracowania *Nowe wrażliwości w sztukach performatywnych, teatrze i filmie. Skrzynka z teoriami*:

⁶ Wnikliwie na temat paniki moralnej piszą Stanley Cohen (2011); Erich Goode i Nachman Ben-Yehuda (2009).

Callout, pozostając w niektórych przypadkach najlepszą, bo jedyną formą działania umożliwiającą „zaciągnięcie hamulca bezpieczeństwa”, ma zarazem wiele wspólnego z karceralnymi praktykami władzy nad innymi i nie zawsze przybliża 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 zera”, autorka proponuje trenowanie nowych odruchów, którymi będą ciekawość prowadząca do zadawania pytań i rozważa pomagająca budować mechanizmy konstruktywnego konfliktu oraz adekwatnego przeproszania i zadośćuczynienia (Adamiecka i in. 2024: 16).

Zróznicowane poglądy na temat przemocy w tym uniwersum w dużej mierze wynikają z usytuowania w społecznym świecie teatru. Po stronie zwolenników transformacji częściej są osoby młode, które nie mają nic do stracenia i mogą dużo zyskać. Na przeciwnym biegunie pozostają artyści znajdujący się w centrum tego świata, z dużym dorobkiem, zapatrzone w tradycję i niezainteresowane przemianami. Stanowisko pośrednie, wyrażające się w sformułowaniu: „tak, ale...” reprezentują osoby dostrzegające patologiczne zachowania w środowisku, jednak obawiające się także radykalnych postaw i krępowania swobody pracy twórczej. Przemoc w teatrze jest zatem kwestią dyskusyjną, wymagającą znajomości specyfiki tej dziedziny sztuki i wielkiej ostrożności w wygłaszaniu sądów. Niemniej – jak piszą autorzy *Karty praw i granic procesu twórczego* (projekt z 2021 r. pt. *Granice w teatrze*) – „wolność w sztuce jest wartością fundamentalną, ale nie nadrzędną wobec godności i czci człowieka. Sztuka i wolność twórczości artystycznej nigdy nie usprawiedliwiają przemocy”.

Skutki rewolucji antyprzemocowej

Aby zmienić istniejący stan rzeczy, trzeba wyraźnie wyeksplikować istotę problemów i stanowisko środowiskowych liderów opinii. Społeczne napiętnowanie dewiacyjnych wzorów zachowań to pierwszy krok w kierunku normalizacji. Przykładowo Gildia Polskich Reżyserów i Reżyserów Teatralnych, związek zawodowy założony w 2017 r., zdecydowanie przeciwstawiła się aktom przemocy w teatrze, oto fragment oświadczenia wydanego przez tę organizację:

Potępiamy zachowania przemocowe w teatrze. Jednocześnie chcemy się zwrócić do wszystkich, zwłaszcza najmłodszych – adeptów studiów teatralnych, ale także pracowniczek i pracowników wszystkich pionów teatralnych zatrudnionych w teatrze, albo tylko z nim współpracujących. Teatr jako Wasze miejsce pracy, powinien być miejscem bezpiecznym! Jeśli ktoś twierdzi, że sztuka, czyli Wasza praca, wymaga przemocy, upokorzeń, cierpienia, wstydu – narusza wasze prawa (*Marta Nieradkiewicz oskarża...*)

Niektórzy uczestnicy społecznego świata teatru (nie tylko pedagodzy), wobec których pojawiły się zarzuty, dokonali autorefleksji i – jak zapewniają – pozytywnych zmian w relacjach interpersonalnych. Jedna z reżyserek złożyła autokrytykę i wolę poprawy: „Myślę, że jestem w procesie pozytywnej zmiany, uczę się nowych sposobów komunikacji” (Dzieciuchowicz 2025: 371), a znany aktor deklaruje: „Potrzebowałem czasu na to, by zrozumieć, by poczuć na głębokim poziomie, że pewnych rzeczy się po prostu nie robi, że nie łapie się ludzi za ręce po pijaku i nie trzyma się ich za długo. Że nie rzuca się komentarzy na temat krocza kolegi” (Dzieciuchowicz 2025: 267). Profesorowie przemocowi stracili pracę w szkołach teatralnych, niektórzy sami odeszli, kiedy pojawiły się zastrzeżenia co do ich metod pracy z młodzieżą.

Zgodnie z założeniem, że podwyższenie kompetencji i praktycznych umiejętności prowadzenia aktorów *de facto* może zminimalizować zachowania przemocowe, zaczęto organizować warsztaty dla twórców z dziedziny pedagogiki i psychologii (zarządzanie procesem grupowym, koordynacja scen intymnych, właściwe komunikowanie się, konstruktywny *feedback* itp.). Zmienił się styl pracy, aktorzy mają większą gotowość, aby otwarcie przeciwstawić się zachowaniom patologicznym. W szkołach teatralnych pojawił się zakaz przeprowadzania nocnych prób i scen wymagających nagości; przykładowo w łódzkiej szkole komisja antymobbingowa rekomendowała organizację warsztatów dotyczących zasad bezpiecznej pracy w scenach erotycznych i drastycznych (zasada świadomej zgody, por. Raport 2: 22). Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie wydała w 2024 r. tłumaczenie książki Ch. Pace: *Seks na scenie. Najlepsze praktyki, narzędzia i techniki koordynacji scen intymnych w teatrze* (Pace 2024).

Nowością na polskich scenach jest zaangażowanie na próbach spektakli wymagających nagości i erotyki osób koordynujących sceny intymne (po raz pierwszy takie specjalistki pojawiły się w 2021 r., w przedstawieniu *Opowieści niemoralne* w reżyserii Jakuba Skrzywanka, w Teatrze Powszechnym w Warszawie, ale niestety to nadal są sytuacje wyjątkowe [Dzieciuchowicz 2025: 437]). Opracowano także konkretne procedury i formularze zgłaszania nadużyć i możliwości wspierania poszkodowanych (przykładowo Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie przygotowała przewodnik dla społeczności uczelnianej pt. *Bezpieczni*, <https://akademia.at.edu.pl/bezpieczni/>, „w krakowskiej AST powstał kodeks etyki,

wzory dokumentów, powołano specjalnych rzeczników, później też rzecznikę zewnętrzną, niezwiązaną z AST” [Dzieciuchowicz 2025: 442]). Studenci pierwszego roku uczestniczą w szkoleniu antyprzemocowym i antymobbingowym; w uczelni warszawskiej, która jeszcze przed wystąpieniem Anny Paligi, bo już w roku 2019, rozpoczęła działania antyprzemocowe, oprócz kodeksu etyki, odpowiednich procedur i warsztatów powołano „zespół do spraw monitorowania działań niepożądanych i przeciwdziałania dyskryminacji”. To tylko wybrane przykłady zmian – najważniejsze, że nie porzeczano na dyskusjach, na teoretyzowaniu, ale dzięki determinacji wielu osób zaangażowanych w transformację zapoczątkowano realne modyfikacje *status quo*.

Zakończenie

Rewolucja antyprzemocowa stanowi przejaw głębszej transformacji kulturowej, kwestionującej tradycyjny hierarchiczny model relacji interpersonalnych. Proces ten ma charakter ambiwalentny; z jednej strony może prowadzić do demontażu mechanizmów legitymujących przemoc, z drugiej generuje nowe napięcia, w tym ryzyko symplifikacji, niesprawiedliwych oskarżeń, ingerowania w twórczą autonomię, nadregulacji pracy artystycznej. Czy teatr może być miejscem bez przemocy? Czy praca nad przygotowaniem spektakli musi być okupiona stresem i upokorzeniem? Czy możliwa jest większa demokracja w teatrze, odejście od autorytarnego zarządzania, wspólnotowość tworzenia, dopuszczenie aktorów do decydowania o scenicznym kształcie przedstawień? Czy możliwe jest partnerstwo, ochrona podmiotowości i większe poczucie bezpieczeństwa zarówno osób studiujących aktorstwo, jak i wykonujących tę niełatwą profesję? Czy to jest utopia, tokenizm czy realna możliwość? Czas z pewnością przyniesie odpowiedzi na te pytania. W wyniku rewolucji antyprzemocowej wzrosła świadomość na temat opresyjnych praktyk w teatrze, zaszły też pewne zmiany postaw społecznych. Problemy środowiska stały się widzialne i poddane społecznej kontroli. Niewątpliwie sensytyzacja stanowi główny skutek transformacji – wkroczenie na arenę teatralną młodego pokolenia, które nie godzi się na transmitowanie patologicznych interakcji, opartych na przemocy, stwarza nadzieję na pozytywne zmiany w kulturze organizacyjnej, społecznej, w wielu przestrzeniach świata teatru. Współczesny teatr funkcjonuje zatem w stanie liminalnym, w którym funkcjonują i ścierają się sprzeczne logiki: etosu artystycznego poświęcenia oraz rosnących standardów etyki pracy. Jasność celu, umiejętność wyciągania wniosków, elastyczność to filary rezyliencji zespołowej, która może doprowadzić do sanacji systemu teatralnego – proces renegocjowania reguł funkcjonowania teatru wciąż trwa.

Bibliografia

- Adamiecka A. (2021), *Naszym światem włada nieczułość. #MeToo i transformacja*, „Didaskalia”, nr 161, <https://didaskalia.pl/pl/artukul/naszym-swiatem-wlada-nieczulosc> (dostęp: 20.07.2025).
- Adamiecka A., Jabłońska M., Waligóra K., Zawadzka I. (red.) (2024), *Nowe wrażliwości w sztukach performatywnych, teatrze i filmie. Skrzynka z teoriami*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa, <https://akademia.at.edu.pl/wydawnictwa> (dostęp: 7.01.2026).
- Babbie E. (2009), *Podstawy badań społecznych*, przeł. W. Betkiewicz, M. Bucholc, P. Gadomski, J. Haman, A. Jasiewicz-Betkiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Becker H. (1974), *Art As Collective Action*, „American Sociological Review”, nr 39(6), s. 767–776.
- Becker H. (1982), *Art Worlds*, University of California Press–Berkeley, Los Angeles–London.
- Bezpieczni*, <https://akademia.at.edu.pl/bezpieczni/> (dostęp: 8.01.2026).
- Bourdieu P. (2005), *Struktury, habitus, praktyki*, [w:] P. Sztompka, M. Kucia (red.), *Socjologia. Lektury*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków, s. 546–558.
- Braun K. (1984), *Wielka reforma teatru w Europie: ludzie, idee, zdarzenia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Chester E. (2007), *Młodzi w pracy. Jak zadbać o pracowników pokolenia Y*, Helion, Gliwice.
- Clarke A.E. (1991), *Social Worlds/Arenas Theory as Organizational Theory*, [w:] D.R. Maines (red.), *Social Organization and Social Process: Essays in Honor of Anselm Strauss*, Aldine de Gruyter, New York, s. 119–158.
- Cohen S. (2011), *Folk Devils and Moral Panics*, Taylor & Francis, London.
- Dudek B. (2003), *Zaburzenie po stresie traumatycznym*, Gdańskie Wydawnictwo Pedagogiczne, Gdańsk.
- Dzieciuchowicz I. (2025), *Teatr. Rodzina patologiczna*, Wydawnictwo Agora, Warszawa.
- Gardzienice. Oświadczenie Włodzimierza Staniewskiego z dnia 15.10.2020*, <https://e-teatr.pl/gardzienice-oswiadczenie-wlodzimierza-staniewskiego-4412> (dostęp: 20.12.2025).
- Golka M. (2012), *Socjologia artysty nowożytnego*, Poznań [plik PDF].
- Goode E., Ben-Yehuda N. (2009), *Moral Panics. The Social Construction of Deviance*, Wiley, Oxford.
- Granice w teatrze*, <http://www.akademia.at.edu.pl/2021/05/03/projekt-granice-w-teatrze/> (dostęp: 20.12.2025).
- Grzela R. (2012), *Wolne*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.

- Grzyb M. (2025), *Polskie #MeToo. Analiza feministyczno-kryminologiczna*, „Biuletyn Kryminologiczny”, nr 31, s. 11–33, <https://doi.org/10.37232/BK.2024A>
- Herman J.L. (2015), *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence. From Domestic Abuse to Political Terror*, Basic Books, New York.
- Huntley R. (2006), *The Word According to Y: Inside the New Adult Generation*, Allen&Unwin, Crows Nest NSW.
- Kacperczyk A. (2016), *Społeczne światy. Teoria – empiria – metody badań. Na przykładzie społecznego świata wspinaczki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Kalinowska K., Kułakowska K. (2023), *Z miękkim podbrzuszem na wierzchu. Wyzwania etyczne w pracy twórczej Teatru Węgałty*, [w:] K. Kułakowska (red.) *Poli-fonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgałty*, Instytut Socjologii PAN, Warszawa.
- Karty praw i granic procesu twórczego – rekomendacje dobrych praktyk w teatrach i szkołach teatralnych, <https://www.sdt.pl/wp-content/uploads/2010/06/KARTA-PRAW-I-GRANIC-PROCESU-TWÓRCZEGO-PL+ENG.pdf> (dostęp: 7.01.2026).
- Krakowska J. (2021), *Tego już nie da się zatrzymać*, „Dialog”, nr 10(779), <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/tego-juz-nie-da-sie-zatrzymac> (dostęp: 14.01.2026).
- Kwaśniewska M. (2020), *Dlaczego przestały milczeć? Dlaczego zostały wysłuchane? Afektywna analiza #MeToo w Teatrze Bagatela*, „Didaskalia”, nr 159, <https://didaskalia.pl/pl/artukul/dlaczego-przestaly-milczec-dlaczego-zostaly-wysluchane> (dostęp: 14.10.2025).
- Kwaśniewska M. (2021), *Jaka etyka?!*, „Dialog”, nr 4(773), <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/jaka-etyka> (dostęp: 20.02.2026).
- Kwaśniewska M., Waligóra K. (red.) (2021), *Teatr brzydkich uczuć*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Kwaśniewska-Mikuła M. (2025), *#MeToo na rzecz przyszłości. Projekty artystyczne o przemocy (seksualnej) w teatrze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Marta Nieradkiewicz oskarża reżysera Pawła Passiniego o przemoc psychiczną, <https://www.rmfmagazyn/news/36820/marta-nieradkiewicz-oskarza-rezysera-pawla-passiniego-o-przemoc-psychiczna-zamykal-drzwi-i-krzyczalze-nigdzie-nie-wyjde> (dostęp: 7.01.2026).
- Mobbing i molestowanie w instytucjach kultury – cykl kilkuset artykułów zamieszczonych na kanale e-teatr, <https://e-teatr.pl/mobbing-i-molestowanie-w-instytucjach-kultury-i377> (dostęp: 1.12.2025–8.02.2026).
- Nowak M. (2021), *Maciej Nowak o przemocy w szkołach teatralnych: „Znieczuliłem się”*, <https://e-teatr.pl/maciej-nowak-o-przemocy-w-szkolach-teatralnych-znieczulilem-sie-10384> (dostęp: 20.02.2026).
- Oświadczenie Pawła Passiniego z dnia 25 marca 2025, <https://e-teatr.pl/lublin-oswiadczenie-pawla-passiniego-56838> (dostęp: 8.01.2026).

- Pace Ch. (2024), *Seks na scenie. Najlepsze praktyki, narzędzia i techniki koordynacji scen intymnych w teatrze*, przeł. P. Sut, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa.
- Shibutani T. (1994), *Reference Groups As Perspectives*, [w:] N.J. Herman, L.T. Reynolds (red.), *Symbolic Interaction. An Introduction to Social Psychology*, General Hall, INC, s. 267–276.
- Siwiak A. (2021), *Zachwiany ekosystem. U źródeł przemocy w polskim teatrze*, „Czas Kultury”, nr 4, <https://czaskultury.pl/sklep/zachwiany-ekosystem-u-zrodel-przemocy-w-polskim-teatrze/> (dostęp: 16.02.2025).
- Stachowska S. (2012), *Oczekiwania przedstawicieli pokolenia Y wobec pracy i pracodawcy*, „Zarządzenie Zasobami Ludzkimi”, nr 2, s. 33–56.
- Sztompka P. (1991), *Society in Action: The Theory of Social Becoming*, University of Chicago Press, Chicago.
- Tokarski W. (2024), *Pokolenia X Y Z – cechy charakterystyczne każdej generacji*, <http://www.wiktortokarski.pl/pokolenia-x-y-z/> (dostęp: 27.12.2025).
- Vaughan D. (2016), *The Challenger Launch Decision, Risky Technology, Culture, and Deviance at NASA*, University of Chicago Press, Chicago.
- Waligóra K. (2026), *Jak pisać o przemocy w teatrze? Strategie reportażowe, naukowe i instytucjonalne w kontekście lektury książki „Teatr. Rodzina patologiczna” Igi Dzieciuchowicz*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna”, nr 191, <https://www.didaskalia.pl/pl/artikul/jak-pisac-o-przemocy-w-teatrze> (dostęp: 16.03.2026).
- Wejbert-Wąsiewicz E. (2009a), *Kim jest artysta?*, „Dwumiesięcznik Społeczno-Polityczny. Realia”, nr 3, s. 122–132.
- Wejbert-Wąsiewicz E. (2009b), *Rola artysty w społeczeństwie*, „Dwumiesięcznik Społeczno-Polityczny. Realia”, nr 4, s. 109–120.
- Zadara M. (2021a), *Przemoc nie jest metodą pracy w teatrze*, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/michal-zadara-przemoc-nie-jest-metoda-pracy-w-teatrze/> (dostęp: 7.01.2026).
- Zadara M. (2021b), *Teatr – nie otchłań*, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/michal-zadara-teatr-miejsce-pracy/> (dostęp: 7.01.2026).
- Zimnica-Kuzioła E. (2017), *Artyści – mity i stereotypy. Polscy aktorzy teatralni wobec mitologizacji zawodowych*, [w:] M. Hasiuk, E. Kołdrzak (red.), *Kręgi i płomienie. Szkice o teatrze i socjologii*, Wydawnictwo Primum Verbum, Łódź, s. 115–130.
- Zimnica-Kuzioła E. (2018), *Społeczny świat teatru. Areny polskich publicznych teatrów dramatycznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Zimnica-Kuzioła E. (2020), *Aktorzy polskich publicznych teatrów dramatycznych. Studium socjologiczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.

Raporty

- Raport 1: *(Nie)zgoda na przekraczanie granic. Badanie przemocy i dyskryminacji w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza*, <https://akademia.at.edu.pl/wp-content/uploads/sites/4/2023/01/raport-synteza.pdf> (dostęp: 7.01.2026). [Raport powstał w wyniku badania socjologicznego przeprowadzonego w Akademii Teatralnej w Warszawie i Filii w Białymstoku na przełomie 2021 i 2022 r., opublikowany w listopadzie 2022 r. Badanie zrealizował zespół naukowców i naukowców z Wydziału Socjologii UW pod kierownictwem dr hab. Julii Kubisy prof. UW i dr hab. Mikołaja Lewickiego na zlecenie Akademii Teatralnej w składzie: Julia Kubisa, Mikołaj Lewicki, Justyna Kościńska, Katarzyna Rakowska, Feliks Tuszko].
- Raport 2: *Bezpieczna przestrzeń. Dobre praktyki i narzędzia służące transformacji kształcenia teatralnego*, https://bezpieczna.at.edu.pl/wp-content/uploads/2025/02/Raport_koncowy.pdf (dostęp: 7.01.2026). [Projekt realizowany był w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza, w Warszawie w latach 2022–2024, finansowany z budżetu państwa w ramach programu Ministra Edukacji i Nauki. Zespół badawczy projektu: Agata Adamiecka-Sitek, Małgorzata Jabłońska, Katarzyna Waligóra, Izabela Zawadzka].
- Raport 3: *Pracownice i pracownicy teatrów w pandemii. Zawody teatralne w perspektywie teatrologicznej*, Instytut Teatralny 2020, <https://www.instytut-teatralny.pl/dzialalnosc/raporty-i-badania/pracownice-i-pracownicy-teatrow-w-pandemii-raport-z-badan/> (dostęp: 7.01.2026). [Autorzy raportu: Katarzyna Kalinowska, Katarzyna Kułakowska, Michał Bargielski, Anna Buchner, Maria Wierzbicka].