didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 191**
Data wydania: luty 2026
DOI: 10.34762/ws44-j178
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/praktykowanie-bycia-czlowiekiem

/ CIAŁA NIE-LUDZKIE

Praktykowanie bycia człowiekiem

O odgrywaniu różnicy i ludzko-nie-ludzkiej wspólnoty

Monika Rogowska-Stangret | Uniwersytet w Białymstoku

Practising Being Human. On Performing Difference and the Human–Nonhuman Community

In the context of debates on the relationship between humans and their nonhuman companions, or between nature and culture, as well as critiques of anthropocentrism and attempts to develop modes of thought beyond the anthropocentric paradigm, I examine selected recent theatrical productions. The analyses reveal several interrelated threads: human–nonhuman relations – what they look like, what purposes they serve, and what they disclose about the condition of the posthuman; the climate catastrophe, histories of human cruelty towards nonhuman companions, and ways of (not) coming to terms with this legacy; thinking about utopia today, which shifts from unreal dreams to the sphere of micro-practices; and finally the question of how these reflections, diagnoses, and performances influence our understanding of the human.

The article is grounded in critical posthumanism and poses the question of who the human is, if not the measure of all things; how the human is practised in theatre; and what else the human might yet become.

Keywords: critical posthumanism; human; natureculture; human–nonhuman relations; climate catastrophe

Pytania o relację między człowiekiem a jego nie-ludzkimi towarzyszami, naturą a kulturą, działalnością człowieka, sposobami organizacji pracy i życia w kapitalizmie oraz środowiskiem naturalnym ogniskują wiele debat w akademickich i pozaakademickich kręgach[1]. Rozmaite teoretyczne zwroty od kilku dekad kierują humanistykę ku krytyce antropocentryzmu, przewartościowaniu nowożytnej spuścizny humanizmu oraz pytaniom o to, co człowiek Zachodu dotąd prześlepiał, zaczadzony snem o własnej potędze. Jednym z mechanizmów kryjącym się za uprzywilejowaniem człowieka jest binarne myślenie, zwłaszcza logika przeciwstawiania sobie ludzkiego i tego, co nie-ludzkie. Zadanie owej opozycji jest dwojakie. Służy po pierwsze wytworzeniu świata, w którym różnorodne byty będą zakwalifikowane do jednej bądź drugiej kategorii, a po drugie – ustanowieniu hierarchii między tymi bytami. Współczesna teoria (na przykład ta spod znaku krytycznego posthumanizmu lub nowych materializmów) nie tylko formułuje krytykę dualizmu czy wypracowuje nowe formuły rozumienia tego, co ludzkie i co nie-ludzkie, lecz także przygląda się temu, jak wytwarzana i przekraczana jest sama opozycja ludzkie/nie-ludzkie. W niniejszym tekście chcę przyjrzeć się właśnie tym mechanizmom: tworzenia różnicy i jej przekraczania w odwołaniu do wybranych realizacji teatralnych jako szczególnego przykładu performowania tego, co (nie-)ludzkie. Artykuł nie stanowi wyczerpującej interpretacji omawianych przedstawień, splata jedynie wybrane wątki, aby ukazać obszary kluczowe dla tworzenia opozycji ludzkie/nie-ludzkie i badania możliwości jej przekraczania. Owe kluczowe obszary to: (1) wpisywanie nie-ludzkich zwierząt w ludzki świat (rodzinny, społeczny, polityczny) i ludzkie kategorie (emocjonalne, społeczne, ideologiczne) oraz uchwycenie krnąbrności nie-ludzkich zwierząt uwidacznianej przez niepowodzenie takich przedsięwzięć; (2) tworzenie ludzko-nie-ludzkiej wspólnoty w oparciu o takie kategorie, jak doświadczanie niestabilności świata, podatność na zranienie i

przemoc oraz uczestnictwo w tworzeniu świata – wspólne jego (re)konfigurowanie i konstytuowanie; (3) próba wypracowania nieantropocentrycznych ujęć kategorii tego, co ludzkie. Pierwszy obszar analizuję w odwołaniu do dwóch spektakli, w których jednym z bohaterów jest pies – zwierzę udomowione i tak świetnie wpisujące się w ludzki świat, że niekiedy na drugi plan schodzi sprawczość psa i jego potencjalna krnąbrność. Spektakle[2] te to: *Pies* w reżyserii Barbary Bendyk oraz *Żydowski pies* w reżyserii Ewy Galicy. Realizacje te pokazują różne konteksty funkcjonowania psów w świecie ludzkim. Bendyk skupia się na psie w relacji rodzinnej, Galica pokazuje psa wędrującego od rodziny do rodziny w Niemczech czasów II wojny światowej, co rysuje szerszy społeczno-polityczny horyzont. Obszar drugi ilustruję odwołując się do trzech przedstawień: *Wyrwy* w reżyserii Barbary Bendyk, *Wyspy Jadłonomia* w reżyserii Macieja Podstawnego oraz *Siedmiu historii okrutnych* w reżyserii Justyny Wielgus. Przedstawienia te pozwalają pokazać wspólnotę losów ludzkich i nie-ludzkich zwierząt w świecie ryzyka, zagrożenia, niestabilności, podatności na zranienie, przemocy i niesprawiedliwości. Co więcej, dowodzą one, że granica między tym, co ludzkie a tym, co nie-ludzkie jest przepuszczalna, a doświadczenia takie jak pandemia COVID-19, antropogeniczna zmiana klimatu czy przemoc związana z uprawianiem nauki wskazują na możliwość myślenia o wspólnym świecie i budowania ludzko-nie-ludzkiej wspólnoty (co nie wymazuje ich negatywnego czy wręcz tragicznego wymiaru). Trzeci obszar ilustrują odwołania do spektaklu *Call me Jay* Agaty Maszkiewicz oraz *Grzybów* Weroniki Szczawińskiej i Piotra Wawra Jr, w których to, co ludzkie zostaje zdestabilizowane przez interakcje z technologią w pierwszym przypadku oraz przez narrację dotyczącą grzybów i ich roli w ludzkim świecie w drugim.

Spektakle wykorzystane w artykule widziałam w teatrze w ostatnich latach;

nie mają one w żadnej mierze wyczerpywać tematu. Dobierając przykłady do analiz, miałam na celu wykorzystanie różnych tropów tego, co nie-ludzkie. I tak „nie-ludzkie" to zarówno technologia (*Call me Jay*), grzyby (*Grzyby*), rzeka (*Siedem historii okrutnych*), jak rozmaite gatunki nie-ludzkich zwierząt (*Pies*, *Żydowski pies*, *Wyrwa*, *Wyspa Jadłonomia*, *Siedem historii okrutnych*). Ważny też był współczesny kontekst, w których pojawia się to, co nie-ludzkie, czy będzie to funkcjonowanie w rodzinie i społeczeństwie (*Pies*, *Żydowski pies*), czy w służbie ideologii, przemocy i niesprawiedliwości (*Żydowski pies*, *Siedem historii okrutnych*), czy w ramach antropogenicznych zmian klimatycznych oraz środowiskowych (*Wyrwa*, *Wyspa Jadłonomia*, *Siedem historii okrutnych*, *Grzyby*), czy wreszcie w kontekście przemian na styku świata cielesności i technologii (*Call me Jay*). Wreszcie, poza spektaklem *Call me Jay*[3], w którym wykorzystano elementy technologiczne, w żadnym z analizowanych tu przedstawień to, co nie-ludzkie nie pojawia się wprost na scenie. W *Wyrwie* jest obecne poprzez projekcję slajdów przedstawiających ptaki zamieszkujące miejskie zakamarki, zaś w *Grzybach* poprzez narrację o tych organizmach wplecioną w sieć skojarzeń w scenariuszu. W większości wypadków to ludzcy aktorzy wcielają się w role psów, rzek, świń, małp czy szczurów. W takich decyzjach reżyserskich możemy widzieć gest antropomorfizmu, rozumiany jako przechwycenie nie-ludzkiego bohatera przez człowieka i filtrowanie go przez ludzką wrażliwość, ludzkie kategorie i ludzki sposób bycia[4]. W tym artykule zmierzam jednak w innym kierunku. Będę starała się pokazać, że odgrywanie postaci nie-ludzkich przez ludzkich aktorów to sposób na przyjrzenie się temu, jak wytyczana jest granica między tym, co ludzkie a tym, co nie-ludzkie. Nie przebiega ona wcale pomiędzy człowiekiem a nie-człowiekiem, lecz w samym człowieku i dlatego jako „nie-ludzi" kwalifikuję także rozmaite ludzkie grupy, uznane za nie dość ludzkie (piszę o tym szerzej we fragmentach poświęconych *Siedmiu*

historiom okrutnym). Proponuję zatem potraktować te decyzje artystyczne jako próbę przyjrzenia się temu, jak praktykowane[5] i odgrywane jest bycie człowiekiem w relacji z tym, co oznacza się w kulturze jako nie-ludzkie. Dzięki takiemu „wgryzaniu się" w człowieka możemy przyjrzeć się praktykom odróżniania ludzkiego od nie-ludzkiego, historiom okrucieństwa i przemocy, które owe praktyki ze sobą niosły oraz próbom budowania alternatywnych sposobów współbycia.

W artykule odczytuję spektakle przez pryzmat stanowisk krytycznego posthumanizmu oraz feministycznych nowych materializmów. Stosuję metodę dyfrakcyjną[6] – czytam spektakle przez siebie wzajemnie oraz przez wybrane pojęcia wspomnianych nurtów teoretycznych takie jak: naturokultury (Latour, 2011; Haraway, 2012), stawanie-się bądź bycie-wraz-z, współ-konstytuowanie się (Haraway, 2008; Barad, 2024) oraz odpowiedzialność jako możliwość odpowiedzi (Haraway, 2008; Barad, 2024).

Meandry nie/obecności

> *Trzeba kochać to, co jest nam najbliższe. To, czego można dotknąć ręką. Tak kochają psy* (Coetzee, 2004, s. 203).

> *Bezpiecznie czuję się tylko w sytuacji, w której mogę kogoś zobaczyć i dotknąć* (Haushofer, 2023, s. 187).

Jakob von Uexküll (2016), niemiecki biolog, przekonywał, że każdy żyjący organizm ma swój świat. Nie jest to świat ubogi (jak chciał Martin Heidegger, piszący o ubogim świecie zwierząt), lecz najpełniejszy i szyty na

miarę. Każda żywa istota, jej cielesna organizacja i sposób życia wyłania się ewolucyjnie jako efekt współdziałania środowiska i ciała: płetwa pojawia się niejako w dialogu z wodą, skrzydło z powietrzem. W tym podejściu tkwi źródło przekonania, że świat innego zwierzęcia możemy poznać, badając jego zmysły. Von Uexküll pisze, dla przykładu, o świecie kleszcza wyznaczonym przez temperaturę ssaczego ciała, zapach jego potu i smak krwi. Czy jest to świat ubogi? Nie, pełny, najpełniejszy dla sposobu życia kleszcza. Jest on wyrazem mocnego zakorzenienia się w swoim świecie i dostrojenia doń. Podejście to jest skutecznie aplikowane do uchylenia rąbka tajemnicy świata zwierząt, których towarzystwo często i chętnie wybieramy (w odróżnieniu od towarzystwa kleszczy): psów (zob. np. Horowitz, 2010). I taki jest także sposób wejścia do psiego świata, budowanego wraz z ludzkim, w spektaklu *Pies* w reżyserii Barbary Bendyk.

Ludzki świat w *Psie* kreuje brak: pies Boczek (grany przez Jana Marczewskiego) uciekł, mąż (Michał Badeński) i żona (Joanna Karcz) rozmawiają ze sobą, ale nie umieją się porozumieć, choćby po to, aby wspólnie stawić czoło trudnej sytuacji, mijają się, nie zgadzając nawet w kwestii tego, kim ów zaginiony pies jest w ich życiu. To wszystko rozgrywa się na pierwszym planie w pierwszej części spektaklu – bohaterowie niby są, odgrywają swoje role, dużo mówią i poruszają się, ale jakby ich nie było, jakby nie byli zakorzenieni ani w swoim świecie, ani w relacji ze sobą nawzajem. Z offu dobiegają pojedyncze słowa, wyznaczające zmysłowy pejzaż – „tu i teraz" – zaginionego psa: zimno, sam, strach, głód, głód, szukać. Można odnieść wrażenie, że psi bohater jest tak samo zagubiony, jak jego sceniczni opiekunowie, ale on dobrze o tym wie, jest w tym swoim zagubieniu cały zanurzony, gdy tymczasem oni wirują w nieokreślonej przestrzeni emocjonalnego mętliku. Rozgrywa się tu paradoks nie/obecności. Pies uciekł, jest zatem nieobecny, jego zagubienie jednak opowiada o

możliwości odczuwania własnego zagubienia, bycia w nim całym sobą. Mąż i żona tymczasem niewątpliwie są, ale tak oderwani od własnego bycia w świecie, że właściwie nie są obecni, ich stany, motywacje, słowa nie są dla nich samych zrozumiałe, unoszą się w próżni – nie tylko emocjonalnej, ale też zmysłowej, nie są dla siebie samych i dla siebie nawzajem dostępni.

W związku z paradoksem nie/obecności ujawnia się rola, jaką pies pełnił w tej małżeńskiej konfiguracji. Trudno znaleźć tu ślad figury gatunku towarzyszącego, o którym w swoim manifeście pisała amerykańska filozofka Donna Haraway (2012) i który wydaje się tak dobrze oddawać psio-ludzkie współbycie: relację uważności, wzajemnego uczenia się siebie i dostrajania na wielu różnych poziomach – od molekularnego po psychiczny, ale także chęć wzięcia odpowiedzialności za nadużycia w relacjach ludzi z ich nie-ludzkimi towarzyszami, by tworzyć pełniejszą, mocniej zanurzoną we wzajemności przyszłość. W *Psie* Boczek jest emocjonalną protezą. Właśnie dzięki pełnej obecności, zakorzenieniu w świecie, mógł wziąć na siebie zadanie zakorzeniania swych ludzi w zmysłowości świata. Nawet jeśli wszystko inne kulało, to na moment, dotykając jego sierści, drapiąc za uchem, czując na kolanach ciepłą głowę, mogli mieć wrażenie własnego bycia tu i teraz; wszystko inne, splątane i trudne, schodziło na dalszy plan. Teraz, gdy pies zniknął, tę resztkę obecności wchłania próżnia, wszystko się rozpada.

Co ciekawe, do rozwiązania tego węzła konfliktów, niedopowiedzeń i braków zaproszono medium (Olga Wojtkowiak). Często zdarza się, że o pomoc w odnalezieniu zaginionych prosi się osoby dysponujące szczególnymi zdolnościami widzenia (jak jasnowidz czy wróżka). W spektaklu medium ma za zadanie odnaleźć psa poprzez przerzucenie międzygatunkowych mostów, pośredniczyć między światem psim i ludzkim, ma być swoistym tłumaczem

umożliwiającym porozumienie między stronami posługującymi się radykalnie różnymi językami, budującym dla nich wspólny mianownik. Ostatecznie medium, koleżanka kuzynki, już po odnalezieniu psa dołącza do przeciągania liny nad głową zdezorientowanego zwierzęcia. Paradoksalnie, budowanie ludzko-psiej wspólnoty zdaje się tu służyć wyłącznie człowiekowi – temu, by pies wpisał się w jego emocjonalny porządek, wypełnił emocjonalną pustkę człowieka i spełnił jego oczekiwania. Może to zrobić, wybierając jego spośród innych ludzi, czyniąc tego konkretnego człowieka swoim, a zatem uprawomocniając jego wyjątkową pozycję w psim świecie. Tak naprawdę, pokazuje Bendyk, człowiek chce być panem (panią), chce zachować swoją szczególną i uprzywilejowaną pozycję w psim świecie. Pytanie: kogo wybierzesz? – skierowane do psa zawisa bez odpowiedzi, światło gaśnie, przedstawienie się kończy. To zawieszenie odpowiedzi pokazuje – w moim odczytaniu – że sprawczość jest, mimo wszystko, także po stronie psa, a my nie wiemy, co on ostatecznie postanowi.

Z przerzucaniem psa ze świata w świat mamy też do czynienia w *Żydowskim psie* wystawionym w warszawskim Teatrze Żydowskim w reżyserii Ewy Galicy. Przyglądamy się losom psa wrzucanego w różne rodzinne, społeczne, polityczne i etyczne konfiguracje. Tym razem życie psa kształtowane jest nie tylko przez praktyki emocjonalnego przeciągania zwierzęcia na swoją stronę, przechwytywania jego zakorzenienia w świecie, by – w formie emocjonalnej protezy – wypełnić własne oderwanie. Tu pies (Jerzy Walczak) wpisywany jest w projekt produkowania tego, co prawdziwie ludzkie, w opozycji do nie-ludzkiego, wprzęgany w machinę dehumanizowania ludzi w służbie rasowej czystości. Czyni się z niego wspólnika w przemocy, prześladowaniu i mordowaniu. Strategia to nie nowa. Psy tresowano do agresji wobec niewolników w Stanach Zjednoczonych, uczono ich szczególnego okrucieństwa, by dyscyplinować i zastraszać zniewolonych Afroamerykanów.

Praktyka ta nie odeszła do lamusa i dziś obserwuje się większą agresję policji i policyjnych psów wobec czarnych obywateli. Niekiedy, gdy okoliczności nie uzasadniają użycia środków bezpośredniego przymusu przez policjanta, ten wyręcza się psem, by potraktować zatrzymaną osobę ze szczególną zaciekłością i wrogością (zob. Stewart, 2020, s. 183-207; Lorenzutti, 2021, s. 36-39). Perfidia tego gestu polega na tym, że naszą własną agresję przerzucamy na psa, odtwarzając tym samym wygodną opozycję: pies, nawet jeśli starannie i profesjonalnie szkolony, to tak naprawdę dzika i nieujarzmiona istota (na naturę nie poradzisz) kontra cywilizowany człowiek niehańbiący się przemocą. Strach przed psem może mieć zatem rasowy wymiar[7]. W *Żydowskim psie* dyscyplinowanie przybyłych do obozów koncentracyjnych Żydów jest dla psiego bohatera zabawą. Można odnieść wrażenie, że pies – niezależnie od okoliczności – czyni z każdego miejsca swój dom. Niczym refren powtarzane są z offu słowa, które możemy przypisać przerzucanemu z rodziny do rodziny psu: „to jest teraz mój świat". Niezależnie od tego, czy trafia do rodziny żydowskiej, czy nazistowskiej, za każdym razem potrafi się umościć w nowych warunkach. Różnicę wyczuwa nosem, nie ma ona dla niego moralnego ciężaru, jeśli już, to psychologiczny – żydowska rodzina pachnie strachem[8]. Przy każdych przenosinach chwilę mu zajmuje dostrojenie się do nowego świata, wywąchanie kątów, przebieżka przez dostępną do eksploracji przestrzeń, nauczenie się zapachów, tonów głosów, ruchów nowych opiekunów, a później także nauczenie się panujących w nowym świecie zasad. Po tym krótkim czasie zwija się w kłębek i spokojnie śpi, angażuje w proponowane przez opiekunów aktywności, tka wraz z nimi sieć przywiązania i porozumienia.

Oczywiście pies nie jest w stanie dokonać moralnej oceny eksterminacji Żydów, nie wie, dlaczego jego żydowscy ludzie znikli, nie umie też zrozumieć, czemu służy „zabawa" w pilnowanie osób, które wychodzą poza

linię na rampie kolejowej. Pies robi swoje, zupełnie jak ci ludzie, którzy stali za powodzeniem Holokaustu, wykonując tylko swoje zadania, obowiązki, pracę i nie zastanawiając się, czemu one służą. Istotną różnicą było to, że owi ludzie mieli poznawcze możliwości, by zobaczyć ów szerszy moralny obraz, lecz się na to nie zdobyli[9]. Pies w *Żydowskim psie* w inny sposób wsadził kij w szprychy machiny eksterminacji, okazując się ostatecznie słabym sprzymierzeńcem nazistowskich fanatyków czystości rasy. Przypomnijmy, że to pies, Argos, rozpoznał swojego człowieka – Odyseusza, mimo że ten przebrany był za żebraka. To także pies, Bobby, rozpoznał w żydowskich więźniach ludzi, choć ten status był im odebrany i przez mieszkańców okolic obozu, i przez jego nadzorców, dla których Żydzi byli podludźmi. Nos Bobby'ego jednak nie kłamał, on jeden nie miał wątpliwości. Dlatego francuski filozof Emmanuel Levinas, dzieląc się tą opowieścią, nazwie Bobby'ego „ostatnim kantystą nazistowskich Niemiec" (Levinas, 1997, s. 153). W *Żydowskim psie* tytułowy bohater rozpoznaje w obozie swą pierwszą opiekunkę, cieszy się na jej zapach – „Co za spotkanie po latach!" – zdaje się mówić podekscytowany. Cieszy się i obecnością swojego nazistowskiego opiekuna, i swojej żydowskiej pani. Nic sobie nie robi z rasowych klasyfikacji – merda ogonem po obu stronach pilnie strzeżonych opozycji, czym, w oczach nazisty, przekreśla swój los, unieważnia cyrograf, dowodzi swojej bezużyteczności, ale i krnąbrnego sprawstwa.

O niepewności i kruchości ludzko-nie-ludzkich światów

Powtarzany przez „żydowskiego psa" niczym refren zwrot: „To jest teraz mój świat" stawia nie tylko pytanie o to, jaki świat (bądź, jak chciał Uexküll, „świat-wokół", rodzaj bańki mydlanej wyznaczającej granice naszej

percepcji) budują dla nas, żywych istot, nasze zmysły i ciała, lecz także o to, jak wchodzimy w ów świat, jak się w nim zadomawiamy i odnajdujemy, co też przekłada się na to, kim się stajemy i jak rozumiemy samych siebie. W *Żydowskim psie* psi świat i psi bohater budowani są z każdą zmianą na nowo: każdy nowy dom, każdy nowy opiekun to poznawanie świata i siebie od nowa. W tym sensie zatem świat to nie jest coś, co zastajemy i w co wchodzimy. Czyjś (i ludzi, i nie-ludzi) świat trzeba sobie skonstruować: każde żyjące ciało powstaje wraz-ze światem, który powstaje wraz-z ciałem, w zapętleniu. Stając się wraz-ze światem, wyznaczamy własne punkty orientacyjne w procesie współkonstytuowania się naszych ciał i „światów-wokół". W *Psie* i *Żydowskim psie* śledzimy ten proces poprzez dzieje psich bohaterów. Stawanie się wraz-ze światem odbywa się, na przykład, przez zapachy, uczucie sytości bądź głodu, ciepła i chłodu, samotności, strachu i ukojenia, a także przez bycie razem czy obserwację zachowania innych istot (zwłaszcza ludzi). Omawiane realizacje teatralne koncentrują się na postaci psa, ale samo budowanie świata, jego wyłanianie się wraz-z istotami żywymi, współkonstytuowanie się świata i bytów dotyczy tak ludzkich, jak i nie-ludzkich zwierząt, i także szerzej – istot żyjących, choć zdarza się nam o tym zapomnieć, także w odniesieniu do świata ludzkiego, który wydaje się bardziej ustabilizowany.

Dziś o prekarności, niepewności bytu i destabilizacji warunków życia mówi się dużo właśnie dlatego, że zachodnie społeczeństwa dobrobytu i komfortu zapomniały (lub schowały za kulisy) ów światotwórczy (kreujący jednocześnie świat i tożsamość) trud. W duchu sprawczego realizmu Barad świat (ani żadna inna potencjalnie wyizolowana jednostka) nie jest bytem ustabilizowanym, to znaczy, że nie istnieje jako autonomiczny byt o konkretnym zestawie właściwości; nie funkcjonuje także jako neutralny „pojemnik", w którym mieszczą się rozmaite byty, ich relacje i losy. Każdy

taki byt wyłania się ze splątań (relacji), które znajdują się w nieustannym procesie (re)konfigurowania się (Barad, 2024). Owa ustawiczna performatywność świata umożliwia zarówno zmianę (rekonfigurację) – pęknięcie, które otwiera nowe możliwości, jak i utrzymanie *status quo* (konfigurację). To ostatnie utrzymywane jest w mocy przez ciągłą aktywność podtrzymujących go relacji (por. Rogowska-Stangret, 2025). Instytucje, prawo, tradycja, architektura, kultura, obyczajowość funkcjonują niczym stabilizatory (*de facto* będąc wciąż wytwarzane) i w ten sposób dają człowiekowi Zachodu złudne poczucie wchodzenia w ustabilizowany świat, zwodnicze poczucie bezpieczeństwa, porządku i pewności. Pozwalają zapomnieć o ciągłym ruchu zmiany, mruczeniu niebytu w tle, podziemnym nieokreślonym, nieuładzonym, ciągłym pulsowaniu. Poczucie, że się żyje w stabilnym świecie, to przywilej. Sytuacje graniczne, skrajne lub zmiany, które osiągają próg dostrzegalności dla człowieka, zaburzają ten poukładany świat, sprawiają, że wydaje się mu, że „coś jest ze światem nie tak" (Tokarczuk, 2018, s. 14), coś się jakby przesunęło, a on wypadł z rytmu i nie może go na powrót złapać, jakby nie mógł złapać tchu. Doświadcza on wówczas wyrwy – braku, zmiany, dysfunkcji. Taką wyrwą dla ludzkiego świata była pandemia COVID-19, która jest kanwą opowieści spektaklu *Wyrwa* w reżyserii Barbary Bendyk. Co ciekawe, osią ludzkiego dramatu jest doświadczenie lockdownu, wokół którego rozgrywane są ludzkie strategie przetrwania, ale „w tle" dzieje się znacznie więcej. Znów bowiem, jak w *Psie* tej samej reżyserki, mamy podwójny plan: miejsce rozgrywania się zwykłych ludzkich perypetii (mieszkanie) i to, co poza, co *de facto* kształtuje świat przedstawiony oraz nadaje mu szerszy kontekst. W *Psie* „pierwszy plan" otoczony jest taśmą klejącą funkcjonującą jako granica między wnętrzem (mieszkaniem) a światem zewnętrznym (to gdzieś tam zgubił się Boczek, to świat pracy, innych ludzi), w *Wyrwie* mieszkanie ludzkie pojawia się *ad hoc*

na scenie, jest meblowane i przemeblowywane w zależności od doraźnych potrzeb i akcji spektaklu, w tle natomiast, od czasu do czasu, widzowie śledzą pokaz slajdów z fotografiami ptasich gniazd, towarzyszą mu odczytywane fragmenty *Atlasu dziur i szczelin* Michała Książka. Wyraźne oddzielenie dwóch światów funkcjonuje niczym baradiańskie cięcie sprawcze: powołuje do życia dwie różne rzeczywistości (rodziny i świata społecznego w *Psie* oraz ludzkich i ptasich perypetii w *Wyrwie*), pozwala dostrzec ich powiązania i odczytywać je przez siebie, co jest szczególnie istotne w *Wyrwie*. Ludzkie sposoby radzenia sobie z przymusowym zamknięciem (przykładowo: rearanżacja przestrzeni mieszkalnej, zabawy w Cat Woman i Batmana, snucie fantazji o przyszłej karierze muzycznej, karaoke, wyobrażanie sobie, co to będzie, jak już będzie po, albo że cały ludzki świat zarosną chwasty, albo że jest się jerzykiem szybującym w powietrzu, albo że…) ukazane są w ten sposób przez pryzmat ptasich praktyk przetrwania w świecie naturokultury, w miejskich pejzażach, o których trudno powiedzieć, że są gościnnymi przestrzeniami dla zwierzęcego czy roślinnego życia. A tymczasem ptaki, co dokumentuje w *Atlasie dziur i szczelin* Michał Książek, wiją gniazda z papierosów, siatek, porzuconych przedmiotów, zagnieżdżają się w murach i latarniach, czynią sobie dziuple z dziur, w których niegdyś tkwiły gwoździe itp.[10] Wcześniej Diana Lelonek w projekcie *Centrum Żywych Rzeczy* pokazała nam sposoby, w jakie rośliny przechwytują śmieci, resztki, pozostałości ludzkiej nadmiernej konsumpcji, zadomowiając się w wyrzuconych na śmietnik butach, plastikowych pojemnikach po margarynie, fragmentach układów scalonych. Nie chodzi tu o rozgrzeszenie człowieka z praktyk wrogich innemu życiu, o wzruszenie ramionami („natura i tak sobie poradzi”), lecz raczej o docenienie ptaków, ssaków, drzew, krzewów, rozmaitych mniejszych i większych żyjątek, które z całych sił próbują umościć się w tym wrogim świecie, znaleźć wyłom

bezpieczeństwa i tymczasowej stabilizacji, zesquatować miejską przestrzeń. *Wyrwa*, zderzając ze sobą perypetie ludzkich bohaterów próbujących radzić sobie z pandemicznym lockdownem oraz ptaków zmagających się z wrogim środowiskiem współczesnych miast, pokazuje, że wszyscy jesteśmy squatersami, każdy i każda z nas, niezależnie od gatunkowej przynależności, próbuje się w tym zmieniającym się świecie odnaleźć, zagnieździć, umościć. Nie zawsze z sukcesem. Gwarancji brak. Nie wszystkie ptaki doczekują potomstwa w foliowych gniazdach. Niektóre wynoszą się z miast już wcześniej z powodu hałasu, który uniemożliwia im skuteczną komunikację. Inne próbują się adaptować – śpiewają głośniej (Tryjanowski, Murawiec, 2021, s. 35), „zmieniają amplitudę śpiewu, jego częstotliwość lub odzywają się w chwilach ciszy pomiędzy przejeżdżającymi pojazdami" (tamże, s. 164). Próbują, testują różne strategie przetrwania, czasem im-nam się udaje, czasem nie.

Świat *Wyrwy*, czyli przedstawiony świat poszukiwania (przez ludzi i nie-ludzi) strategii przetrwania w naturokulturach, naznaczony jest przemocą. Niektórzy odczuli ją dopiero w czasach pandemii – przymusowo zamknięci w dusznym mieszkaniu. Inni odczuwają ją od dawna i częściej, jak tysiące ptaków rokrocznie zamurowywanych podczas prac remontowych, jak drzewa, które padają podczas burz i wichur w miastach, ponieważ ich korzenie podcinane są pod krawężniki, jak rozmaite istoty, których ustabilizowane życiowe cykle deregulują się z powodu miejskiego hałasu i zanieczyszczenia światłem, jak ludzkie istnienia, które zachodnia cywilizacja uznaje za niewarte wsparcia, życia, opłakania. W tym kontekście humanistyka i sztuka powoli otwierają się na zmianę wrażliwości moralnej, niegdyś skupionej wyłącznie na krzywdzie ludzkiej, wycinającej sylwetkę pokrzywdzonego człowieka ze „świata-wokół" (by raz jeszcze użyć sformułowania von Uexkülla); dziś – w tych dyskursach – patrzącej nieco

szerzej[11]. Coraz częściej konfrontacja z przemocą wynikłą ze sposobu organizacji pracy i życia w późnym kapitalizmie, także tą dotykającą nie-ludzkich zwierząt, bytów ożywionych i nieożywionych, skutkuje rozpoznaniem całego spektrum emocji, które oczywiście po części wynikają ze zdania sobie sprawy, co straty ekologiczne i środowiskowe oznaczają dla ludzkiego życia. Zdaniem Glenna A. Albrechta, australijskiego filozofa, wkroczyliśmy w epokę solastalgii – bólu i cierpienia spowodowanego utratą oparcia, które dotąd płynęło z poczucia zakorzenienia w – obecnie pustoszonych – domu i środowisku (2019). W dobie kryzysu klimatycznego owa utrata nie jest równomiernie dystrybuowana, społeczności najbardziej przyczyniające się do destabilizacji klimatu póki co w mniejszym stopniu odczuwają jej konsekwencje (por. np. Costello i in., 2009). Niemniej jednak – w kontekście psychologii katastrofy klimatycznej – mówi się zarówno o stresie urazowym będącym wynikiem jakiegoś zdarzenia (traumy), czyli o klasycznym zespole stresu pourazowego (PTSD), jak i o stresie urazowym poprzedzającym takie traumatyzujące zdarzenie, które jest wyłącznie antycypowane i do którego (jeszcze) nie doszło (zespół stresu przedurazowego, przedtraumatycznego). Strata środowiska życia zostaje powoli rozpoznawana jako strata właśnie, a jej opłakiwanie doczekało się własnej nazwy – w tym kontekście mówi się o żałobie środowiskowej (Mytych, 2022). Nic dziwnego, że świat wyrwy jest poznaczony traumą.

Kierunek: utopia

> *Skoro możliwe są wegańskie żelki, to wszystko jest możliwe* (*Wyspa Jadłonomia*).

W spektaklu *Wyspa Jadłonomia* w reżyserii Macieja Podstawnego brniemy w głąb tego traumatycznego krajobrazu. Do wspomnianego już wątku destabilizacji cyklu życia i śmierci w naturze dochodzą tu cierpienie chorego człowieka (ojca M, głównej bohaterki, granej przez Maję Pankiewicz) i jego rodziny oraz cierpienie zwierząt w hodowlach przemysłowych. Los ludzkich i nie-ludzkich zwierząt splata tu niesłużąca nikomu żywność. Z jednej strony jest ona jednym z czynników odpowiedzialnych za ludzkie choroby nowotworowe, z drugiej powoduje męczarnie nie-ludzkich zwierząt. W obu sytuacjach efektem jest nie(-)ludzka śmierć. Cień pada na tatę, na M, na całą planetę. *Wyspa Jadłonomia* to spektakl o walorach edukacyjnych, przeznaczony także dla dzieci i młodzieży, w którym trauma antropocienia (Marzec, 2021), konfrontacja z przemocą i żałobą torują drogę ku przemianie; są pierwszym, niezbędnym krokiem na ścieżce terapii, której horyzontem jest utopia współbycia, jakiś „wariant lepszego świata" (*Wyspa Jadłonomia*). Wbrew pozorom jednak utopia nie wyznacza tu świata zlepionego z ideałów i wydumanych scenariuszy, utopię, jak postulują twórcy i twórczynie spektaklu, tworzy działanie, które widzę jako rodzaj mikropraktyk nadziei. To podejście niczym z hopepunku, który nie mówi, że szklanka jest do połowy pełna czy pusta, lecz raczej: jest trochę wody w tej szklance, co z tym zrobimy? (Pascoe, 2025, s. 2). W dusznej, oklejającej niemocą jak smołą, apatycznej i depresyjnej atmosferze końca świata przerywanej drgawkami lęku i paniki, bierzemy głęboki oddech i koncentrujemy się na tym, co się da: przyglądamy naszym nawykom, w szczególności żywieniowym, weryfikujemy relacje z naturą, ale przede wszystkim patrzymy na rzucany przez nas cień i zamiast go wstydliwie spychać do nieświadomości, zaprzeczać jego istnieniu przez wymyślne taktyki wyparcia, bierzemy go za rękę (cień jest tu upostaciowiony, wciela się weń Marcin Pempuś, M, bohaterka spektaklu, dosłownie patrzy na swój

cień twarzą w twarz i bierze go za rękę). Oto ja i mój cień, zdaje się mówić M, co mogę zrobić, żeby nie oddalać się od wyznaczonego azymutu? Od utopii? Pyta siebie i widzów spektaklu jednocześnie.

Historie okrutne i pełne nadziei

Jednym z pilnych zadań na drodze ku utopii jest przyjrzenie się samemu podziałowi na ludzkie i nie-ludzkie. Od dawna wiemy, że nie ma on neutralnego, czysto deskryptywnego charakteru i że skrywa hierarchiczne wartościowanie, które wyznacza etyczną wrażliwość i polityczne interesy bądź cele. Począwszy od krytyki feministycznej w drugiej połowie XX wieku, przez teorie queer i postkolonialne, po krytyczne studia o niepełnosprawności, rasie, zwierzętach, roślinach i humanistykę środowiskową czy studia nad nauką i technologią, odsłaniane są kolejne warstwy krzywdzącej klasyfikacji na to, co należy do kategorii „człowiek” i na „resztę”. Klasyfikacja ta ma wiele różnych odmian w logice dualistycznego myślenia dzielącego świat na dwie opozycyjne względem siebie i wykluczające się wzajemnie sfery: kobieta i mężczyzna, natura i kultura, czarne i białe, pełnosprawne i niepełnosprawne, noc i dzień, uczucie i rozum, śmierć i byty nieożywione oraz życie i byty ożywione. Poręcznie opisał te podziały francuski filozof Bruno Latour jako nowoczesną konstytucję postulującą istnienie dwóch odrębnych sfer: natury i kultury. Pierwsza to świat rzeczy, przedmiotów i organizmów żywych pozbawionych głosu, świat nienegocjowalnych faktów, determinizmu i konieczności, do którego uprzywilejowany dostęp mają naukowcy przemawiający w imieniu faktów i rzeczy, i w ten sposób rzekomo odkrywający wieczne prawa przyrody. Opozycją do tego jest kultura: świat obdarzonych mową ludzi-podmiotów, którzy dochodzą do konsensusu w drodze negocjacji, świat

wartości, sprawiedliwości i wolności, świat wytwarzany, uhistoryczniony, zmienny (Latour, 2011). Nowoczesna konstytucja wyróżniała człowieka: jeden jedyny gatunek zwierzęcia kontra wszystkie inne tak różne jak pantofelek, mrówka, bonobo, zimorodek, karp, salamandra, żmija zygzakowata czy ośmiornica. Jednocześnie ów wyróżniony człowiek miał bardzo konkretne ludzkie oblicze – człowieka witruwiańskiego Leonarda da Vinci – białego, pełnosprawnego mężczyzny. Jak zauważa Sunaura Taylor „historia dehumanizacji nieodmiennie obnaża zachodnie przekonania, założenia i dogmaty jako uwikłane w rasizm, ableizm i uprzedzenia wobec zwierząt" (2021, s. 47-48). Niebiałym, niepełnosprawnym, kobietom odbierano podmiotowość, głos i status osoby ludzkiej. W spektaklu *Siedem historii okrutnych* w reżyserii Justyny Wielgus i dramaturgii Justyny Lipko-Koniecznej mamy okazję przyjrzeć się z jednej strony praktykom rugowania z tego, co ludzkie – tego, co uznano za nie-ludzkie i przesuwania się granicy między tymi sferami w zależności od interesów człowieka; z drugiej strony widzimy próbę tworzenia nie-ludzkiej wspólnoty, do której przynależności nie wyznaczają dyscyplinujące i antropocentryczne normy: wyprostowana postawa, używanie języka (migowemu przez lata odbierano ten status, widząc w nim „małpie miny", o czym szerzej pisze Taylor) i rozumu, zabieranie głosu. Pułapka – jak w każdej dyskryminującej strategii – polega na tym, że zasady i normy ustalane są przez grupę dominującą, która w zależności od własnych interesów może je dowolnie i bez ograniczeń zmieniać. Co *de facto* przypomina hochsztaplerską grę w trzy kubki – nie da się wygrać. Uznajemy, że ludzkie i nie-ludzkie zwierzęta dzieli przepaść, ale nie wtedy, gdy potrzebujemy przetestować lekarstwo lub kosmetyk, gdy uczymy się, jak przeszczepiać serca, gdy wykorzystujemy zwierzęcą pracę w celach militarnych czy policyjnych, gdy w imię własnych wyobrażeń i zachcianek zamieniamy zwierzę w maskotkę – żywego słodkiego pluszaka

(omawiany spektakl skonstruowany jest wokół takich właśnie przykładów nadużyć nie-ludzkich istot przez człowieka). Wtedy uznajemy ludzko-nie-ludzkie pokrewieństwo, a jednocześnie dopuszczamy się okrucieństwa: wszystkie chwyty dozwolone w imię „wyższych" wartości. Jak stwierdził James Weinrich: „Kiedy zwierzęta robią coś, co się nam podoba, określamy to jako naturalne. Kiedy robią coś, co się nam nie podoba, określamy to jako zwierzęce" (Weinrich, 1982, s. 203, cyt. za: Hird, 2012, s. 261); wykorzystujemy ludzkie wyobrażenia o naturze, by wesprzeć nasze przekonania o tym, co naturalne, a co nienaturalne (za takie przez wieki uznawano homoseksualność – to w tym kontekście padają słowa Weinricha), a jednocześnie odmawiamy pojemnej sferze natury głosu, sprawczości, woli i interesów. *Siedem historii okrutnych* opowiada i odgrywa wiele takich historii przemocy, wykluczeń i nieczystych ludzkich zagrań. Opowieści te pokazują, jak dehumanizacja osób z niepełnosprawnością współgra z uprzedmiotowianiem zwierząt i traktowaniem natury jako zasobu. Jednocześnie spektakl udowadnia, że, jak mówi Arundhati Roy, „[t]ak naprawdę nie ma czegoś takiego jak «ci, co nie mają głosu». Są tylko tacy, których celowo się ucisza lub woli nie słyszeć" (za: Taylor, 2021, s. 115). Jedną z takich historii odzyskiwania głosu jest otwierający *Lament rzeki* – opowieść o bezprecedensowej w Europie Środkowo-Wschodniej katastrofie ekologicznej na Odrze w 2022 roku. W rzekę wciela się Głuchy aktor – Daniel Kotowski, który jednocześnie odzyskuje głos rzeki i Głuchych (im także odmawiano głosu, co m.in. widać w krzywdzącym określeniu „głuchoniemy"). Inna, ostatnia z tytułowych siedmiu opowieści, to historia Francisca José de Goya y Lucientes i Pigcassa, hiszpańskiego malarza, autora m.in. cyklu *Okropności wojny*, i świni (jej imię łączy angielskie słowo „świnia" oraz nazwisko innego hiszpańskiego artysty – Pabla Ruiza Picassa) – zagranej przez Teresę Foks, która na oczach publiczności tworzy pierwszy świński

manifest antywojenny. Kotowski i Foks, wraz z twórcami i twórczyniami spektaklu, odtwarzając, odgrywając i opowiadając „historie okrutne", zwracają uwagę na praktyki odbierania głosu, wynikające z ugruntowanych i znaturalizowanych przekonań co do tego, kto ma głos, czyj głos jest ważny, kto wyraża siebie, a kto jedynie mechanicznie reaguje, kto może mieć rozpoznane i uznane prawnie interesy, kto może być artyst(k)ą, kogo można użyć i uprzedmiotowić, czyje życie jest godne opłakiwania, a czyje uznane za wartościowe i pełne, z kim należy się liczyć, a co/kto się nie liczy. Jednocześnie aktorzy i aktorki wskazują na pokrewieństwo czy współzależność bytów praktykom tym poddanych, poza gatunkowymi podziałami: ludzcy aktorzy (z niepełnosprawnościami lub bez) odgrywają zwierzęta, co samo w sobie stanowi próbę wczucia i „wmyślenia" się w innego. Dzięki temu jednak, że to wciąż ludzcy aktorzy odgrywający nie-ludzkie istoty, natrafiamy na granicę możliwości wczuwania się, „potykamy się" o ową ludzką postać. Twórcy zdają się w ten sposób mówić o niemożliwości przechwycenia, przeniknięcia czy pochłonięcia innego jako innego, poznania go jako innego; to, co znajduje się w ludzkiej gestii to poznawanie siebie samych wraz z innymi bytami, wraz z którymi współkonstytuuje się nasz wspólny, ludzko-nie-ludzki, świat.

Osoby z niepełnosprawnościami często porównywane są ze zwierzętami (bądź roślinami, co w pięknym i przejmującym spektaklu *Nie jestem rośliną. Strumień świadomości* wyzyskuje Aleksandra Skotarek, por. Godlewska-Byliniak, 2024; Rogowska-Stangret, 2026). Zamierzeniem takich zestawień – pisze o tym wspomniana już Taylor – jest obelga, która płynie z tego, że nie-ludzkie byty uznajemy za pozbawione głosu i podmiotowości, za takie, którymi możemy dowolnie i bez zobowiązań dysponować. Twórczynie spektaklu podążają śladem pytań postawionych przez Taylor: „Co by się stało, gdyby zamiast nas poniżać, odzyskana zwierzęcość posłużyła jako

narzędzie sprzeciwu wobec przemocy animalizacji i gatunkizmu – gdyby pozwoliła nam dostrzec, że wyzwolenie zwierząt jest sprzężone z naszym własnym losem?" (2021, s. 193); „jak możemy bronić zarówno swego człowieczeństwa, jak i swojej zwierzęcości. Jak ci z nas, których porównuje się do zwierząt pozaludzkich, mają potwierdzać swoją ludzką wartość, nie sugerując wyższości ludzi i nie zaprzeczając własnej zwierzęcości?" (2021, s. 194). Aktorzy i aktorki grający w przedstawieniu pokazują, jak to robić; odgrywają przed nami człowieka na nowo – człowieka z niepełnosprawnością lub bez niej (przynajmniej tej widocznej) odnajdującego w sobie zwierzę nie-ludzkie (np. świnię, szczura, szympansa) lub rzekę, dającego im głos i jednocześnie udzielającego go samym sobie. Odgrywają w ten sposób nasze wspólne człowieczeństwo, naszą wspólną zwierzęcość, osadzenie w cyklu życia i śmierci, oraz zależność od tego, co ożywione i nieożywione. W ten sposób powołują do życia wspólnotę liczenia się z tym, co nie/żyje. Jest w niej miejsce na konfrontację z opowieściami ludzkiego okrucieństwa, ale jest też przestrzeń na odzyskiwanie nie-ludzkiej sprawczości, czy raczej dostrzeżenie, że sprawczość, zdolność do buntu, sprzeciwu czy twórczości to nie wyłącznie atrybuty człowieka. W zachowaniach wszystkich tych, których często sytuowano poza kategorią tego, co ludzkie często, wciąż jeszcze, widzi się raczej mechaniczne reakcje niż odpowiedzi, przymus i instynkt, a nie eksperymentowanie i próbowanie, konieczność, nie wybór i decyzję. Wydaje się, że to relikt tzw. Kanonu Conwy'ego Lloyda Morgana, który we *Wprowadzeniu do psychologii porównawczej* z 1894 roku wprost zakazywał badaczom wyjaśniać zachowania zwierząt przez pryzmat wyższych procesów psychologicznych, jeśli tylko możliwe jest objaśnienie ich za pomocą terminologii odnoszącej się do procesów umieszczonych niżej na skali ewolucji psychologicznej czy rozwojowej. Jeśli tak ustawimy ramy interpretacji, to nigdy w ucieczce krowy z rzeźni nie dostrzeżemy buntu i

sprzeciwu (o zwierzęcym buncie pisze m.in. Hribal, 2010), nigdy nie dojrzymy w aktach wandalizmu ośmiornic w laboratoriach nudy i sprzeciwu wobec głupich – z ośmiorniczego punktu widzenia – eksperymentów (Godfrey-Smith, 2018), w aktach niesubordynacji nie zobaczymy odpowiedzi na nasze źle postawione pytania (Despret, 2016), chybione wyobrażenia o tym, jak kto powinien się zachowywać, umknie nam krnąbrność świata jako odpowiedź na antropocentryczne odklejenie się od rzeczywistości i zaczadzenie własnymi słusznymi poglądami na wszystko. Co się stanie, jeśli przyznamy – spotykając się z innym – że wiemy niewiele? Że spotkanie zawsze jest nieokreślone i że aby rzeczywiście się z kimś spotkać, musimy pozostawić przestrzeń, by ta druga strona mogła nam odpowiedzieć i jednocześnie dopuścić, że ta odpowiedź nas zmieni, podważy hołubione przez nas przekonania, zawory bezpieczeństwa, utarte sposoby funkcjonowania[12]. Czy jesteśmy gotowi na taką otwartość? Na poluźnienie przywiązania do samych siebie? Czy jesteśmy gotowe na to, by nie przyklepywać spotkań i doświadczeń z góry założonymi schematami myślowymi? Możemy próbować, przyglądać się i tym próbom, i nam samym w ich trakcie.

Mikropraktyki tego, co ludzkie

Jedną z takich prób może być spektakl taneczny *Call me Jay* zrealizowany przez Agatę Maszkiewicz i wystawiony w Teatrze Komuna Warszawa. Ramy i warunki spektaklu wyznaczyły twórczynie (są one efektem ich artystycznych decyzji), ale z czasem dochodzi do ich subtelnych przekroczeń (można mieć wrażenie, że to, co dzieje się na scenie, nie jest już kontrolowane przez ludzkich sprawców, ale że pozaludzkie elementy sceniczne także są sprawcze, np. poprzez kształtowanie ludzkiej choreografii). Na scenie mamy dwie ludzkie tancerki (Agatę Maszkiewicz i Emmę Tricard) i reflektor, z

czasem także pojawiają się inne technologiczne elementy sceniczne. Performerki szukają ruchu ciała; raz jest to ruch mechaniczny, przypominający robota, wystudiowany, nużący, powtarzalny, ciężki i dyszący, innym razem lekki, zwiewny, spontaniczny. Przyglądają się ruchom reflektora, próbują je powtarzać, odtwarzać, ale za chwilę sam ten ruch prowadzi ciało w inne rejony ruchowe, a tancerki zdają się nie móc zatrzymać ani powstrzymać ciała, które – wydaje się – samoistnie poszukiwać swoich odpowiedzi, innych rejestrów – już nie koniecznie cyborgicznych czy korporalnych, a raczej pozwalających ciału przechwycić maszynowość ruchu reflektora i ułożyć w odpowiedzi nań własną wariację. W tym sensie przekraczających spotkanie maszyny i człowieka, technologii i biologii, obiektu i żywego ciała. Ciało tancerki „zaraża się" mechanicznością, a jednocześnie ją przekracza (interpretując i odgrywając cieleśnie ową mechaniczność), ostatecznie także tancerka swoim ruchem wybija sprzęt oświetleniowy z mechaniczności ruchu w finałowym wirze ruchu i światła, który sprawia wrażenie żywego, ucieleśnionego i płynnego, a nie odtwarzanego, maszynowego czy automatycznego; i w którym ludzkie i nie-ludzkie wzajemnie się stwarzają

Inną formułę proponują Weronika Szczawińska i Piotr Wawer Jr, reżyserzy spektaklu *Grzyby* w warszawskim Teatrze Powszechnym. Widzowie zaproszeni są do śledzenia sesji terapeutycznej, terapii grzybami – mykoterapii, po której sami w niej uczestniczący nie wiedzą, czego się spodziewać. Czy to leczenie grzybicy, czy kolejna oferta dla przeterapeutyzowanych jednostek, czy nowa moda na życie zgodne z naturą w newage'owskim duchu, czy okazja do grzybowego tripu, czy też szansa na otrzymanie pokwitowania odbycia terapii dla osób agresywnych? Perypetie te obserwuję z komicznym dystansem, zaśmiewając się z trafnych diagnoz twórców i twórczyń spektaklu dotyczących współczesnego człowieka i jego

fiksacji. Jednak w ostatnich scenach ów dystans jest, w moim odbiorze, przełamany. Nieco bezradny dotąd terapeuta (Grzegorz Falkowski), który nie do końca panuje nad swoimi krnąbrnymi pacjent(k)ami, powtarza jak refren lub magiczne zaklęcie: „Nasz wspólny czas dobiega końca". Kończy się spektakl i jednocześnie inscenizowana terapia, ale także – być może – kończy się czas współistnienia grzybów i ludzi. Z mojej perspektywy, na ułamek sekundy ze scenicznego teraz spoglądamy w przyszłość, widzimy migawkę z ćwiczenia się w umieraniu i wymieraniu, dekomponowaniu ciała, kompostowaniu ludzkiej tożsamości i formy, zagrzybianiu i zgrzybieniu, wyczerpaniu się pewnej formuły bycia człowiekiem.

Oba spektakle – *Call me Jay* i *Grzyby*, są, w moim odczytaniu, zaproszeniem do przyjrzenia się temu, co ludzkie i temu, co nie-ludzkie, do ćwiczenia się, wraz z twórczyniami i twórcami spektakli, w oduczaniu się ustabilizowanych podziałów, wymiataniu ich z naszych ciał i emocji, i do podejmowania prób stworzenia przestrzeni dla innych formuł tego, co ludzkie. W tych realizacjach ma to miejsce w momentach, gdy osoby tworzące spektakle podążają za tym, co nie-ludzkie (technologią bądź wiedzą na temat funkcjonowania grzybów), odgrywają maszynowy ruch lub wicie się ciał sprawiających wrażenie niezindywidualizowanych, mieszających się niczym strzępki grzybni. Z tej pozycji – ponownie – przyglądają się sobie, ludzkiemu ciału, a przez nie także ulotności ludzkiej biologicznej formy, jej transformacyjnym możliwościom, w szczególności potencji praktykowania bycia człowiekiem inaczej: podążając za tym, co nie-ludzkie i uznając jego rolę w kształtowaniu tego, co ludzkie. Jak pisali Gilles Deleuze i Félix Guattari: „W istocie istnieje wyłącznie to, co nieludzkie, człowiek w całości ulepiony jest z nieludzkości, nader jednak zróżnicowanych, o całkiem innych naturach i prędkościach" (2015, s. 230).

W życiu codziennym, w prawach i instytucjach, w nauce i sztuce, wciąż praktykujemy bycie człowiekiem, odtwarzamy przekonania o tym, kim jest człowiek i jaki powinien być, performujemy własną gatunkową przynależność, pozycję względem świata oznaczanego jako inny, rozumienie własnych moralnych powinności i politycznych interesów. W te performanse dnia powszedniego teatr może się wgryźć, proponując mikropraktyki próbowania bycia człowiekiem inaczej, wypracowywania nieantropocentrycznych ujęć tego, co ludzkie, może stać się polem eksperymentowania i zaproszeniem do podążania za owymi nieludzkościami o rozmaitych naturach i prędkościach.

Ludzko-nie-ludzkie spotkania i de/synchronizacje

W omawianych realizacjach twórcy oświetlają ludzko-nie-ludzkie spotkania, splątania i de/synchronizacje: to, gdzie i jak ustanawiana jest granica między ludzkim a nie-ludzkim i jak przesuwana, czemu ludziom służą rozmaite nie-ludzkie byty, do jakich celów je zaprzęgają, a także to, co umieszczenie ludzkiej historii w nie-ludzkim kontekście mówi nam o człowieku. W spektaklach takich jak *Pies*, *Żydowski pies* czy *Wyrwa* wyraźna granica między ludzkim a nie-ludzkim (np. inny sposób posługiwania się językiem, inny sposób opowiadania o świecie nie-ludzkim np. poprzez odczytywanie fragmentów książki i pokaz fotografii) ujawnia jednocześnie dystans (wykorzystywanie czy wręcz nadużywanie zwierząt, tu psa, dla celów emocjonalnych bądź ideologicznych) i pokrewieństwo obu światów (brak stabilności życia, jego kruchość, podatność na zranienie). Jednocześnie koncentracja na krzywdzie czy przemocy ludzi wobec nie-ludzkich zwierząt nie przesłania ich sprawczości (wyrażanej np. w wyborze swojego człowieka,

czasem ponad ideologicznymi podziałami czy w moszczeniu się we wrogim miejskim krajobrazie, na przekór wszystkiemu, co jest i przejawem walki o przetrwanie, i kreatywnego podejścia do wyzwań, które stawia przed żyjącymi istotami naturokulturowy świat). Samo uznanie tej sprawczości destabilizuje antropocentryzm, który sprawczość czy intencjonalność widział wyłącznie po stronie człowieka. Ludzko-nie-ludzkie historie pozwalają nam przyjrzeć się kondycji ludzkiej dziś – naznaczonej traumą, krzywdą i okrucieństwem (o czym opowiadają i *Wyspa Jadłonomia*, i *Siedem historii okrutnych*), ale równocześnie podejmującej próby i wysiłek myślenia o sobie inaczej. Takie próby są w ogóle możliwe poprzez odnajdywanie wspólnych mianowników: tego, dla przykładu, że często to, co krzywdzi nie-ludzkie byty (uprzedmiotowienie, dyskryminacja, stereotypy), krzywdzi także człowieka (powoduje chorobę, destabilizuje warunki życia, odmawia prawa do samostanowienia, odbiera głos). Odnajdywanie i odgrywanie owych wspólnych mianowników i pokrewieństw nie ma służyć rozrzedzeniu różnicy, rozmyciu inności potrzeb, interesów, głosów czy ciał. Nie chodzi tu, w mojej ocenie, o jakościowe zrównanie różnych istot, które pod pozorem dobrych intencji może skrywać sprowadzenie wszystkich z powrotem do ludzkiego mianownika. Chodzi o to, by różnice nie były pretekstem do upodmiotowienia jednych kosztem uprzedmiotowienia drugich, do tworzenia komfortu dla jednych kosztem dyskomfortu drugich, do kreowania stabilnych warunków życia dla jednych i stanu permanentnej destabilizacji dla drugich, do wsłuchiwania się w głos jednych przy jednoczesnym ignorowaniu, uciszaniu czy pomijaniu głosu drugich. Chodzi zatem o podjęcie próby wspólnego wypracowania sposobów organizacji życia, które będą sprzyjać współbyciu, odpowiedzialności i uważności (także uważności na różnice). W przytoczonych tu spektaklach to zawsze człowiek, ludzki/a aktor(ka) wcielał(a) się w role psów, rzek, krów, świń, szczurów. W tekście odchodzę

od odczytywania tego gestu jako wyrazu antropomorfizmu, proponuję go zobaczyć jako próbę przyjrzenia się konstytuowaniu opozycji ludzkie/nie-ludzkie w człowieku, eksperymentowania z jej ustanawianiem i przeobrażaniem. Twierdzę, że właśnie dzięki temu, że role bytów nie-ludzkich grają ludzkie osoby aktorskie i że omawiane tu realizacje artystyczne nie stanowią zaproszenia dla nie-ludzkich performerów, nie powielają one (spektakle) wizji jakiegoś doskonałego świata, w którym ludzie i nie-ludzie będą żyli w harmonii i przyjaźni po wsze czasy, że wystarczy „po prostu" zaprosić nie-ludzkich wykonawców na scenę i działać razem z nimi. Pytanie o to, jak i czy tworzyć teatr razem z nie-ludzkimi wykonawcami (i dla nich), pozostaje otwarte. Póki co kierujemy reflektor na kategorię tego, co ludzkie, by rozpoznać zanurzenie ludzkiego w tym, co nie-ludzkie, ale także, co ważniejsze, spojrzeć wprost na rzucany przez człowieka Zachodu cień, na jego spuściznę, w której niejednokrotnie niesprawiedliwość, przemoc, chęć dominacji (nawet tak, wydawałoby się, mało znacząca, jak chęć bycia panem dla swojego pupila) i wykorzystywania wszystkiego, co nie-ludzkie dla własnych celów wysuwa się na pierwszy plan. Jednocześnie jednak ów gest mierzenia się z własnym cieniem nie ma na celu pogrążenia człowieka w odmętach niedających wytchnienia wyrzutów sumienia, skazania na odtwarzaną w nieskończoność scenę obwiniania tego, co ludzkie o całe zło świata. W akcie patrzenia własnemu cieniowi w twarz widzę wysiłek transformacyjny i naprawczy, w którym chodzi o skupienie się na szukaniu wyłomów w odbierających sprawczość (i ludziom, i nie-ludziom) narracjach, uprawianie mikropraktyk nadziei, budowanie sojuszy i wspólnot działających na rzecz wspólnego świata.

Analizowane w artykule spektakle, zwłaszcza *Siedem historii okrutnych*, *Grzyby* i *Call me Jay* podejmują próby wypracowania nieantropocentrycznych ujęć kategorii tego, co ludzkie. Są to właśnie próby, a nie gotowe propozycje

nieantropocentrycznego rozumienia człowieka. Nie czynię z tego zarzutu, wprost przeciwnie – dzięki takiej otwartej formule praktykowanie bycia człowiekiem inaczej staje się zadaniem. Zadaniem, które twórcy i twórczynie stawiają także przed nami – publicznością, zapraszając nas do wspólnej pracy, wspólnego myślenia i wspólnych poszukiwań. Dlatego tekst ten kończę serią pytań, które do takich wysiłków chcą zachęcić i zainspirować: Kim jest człowiek dziś, a kim może się stać, jeśli będzie brał na poważnie i uważnie wsłuchiwał się w opowieści, które dotąd uznawał za niebyłe? Do czego może nas doprowadzić współistnienie, które otwarcie stawia czoła nadużyciom i bierze za nie odpowiedzialność? Być może następnym razem tancerka nie zatrzyma się na krawędzi sceny, być może przekroczy granicę wyobraźni i poprowadzi nas ze sobą. Co wtedy zobaczymy? Kim się staniemy?

Za impuls do napisania niniejszego artykułu, pomoc przy doborze materiału i słowa zachęty podziękowania niech zechce przyjąć Katarzyna Tokarska-Stangret.

Wzór cytowania:

Rogowska-Stangret, Monika, *Praktykowanie bycia człowiekiem O odgrywaniu różnicy i ludzko-nie-ludzkiej wspólnoty*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 191, DOI: 10.34762/ws44-j178.

Autor/ka

Monika Rogowska-Stangret

Monika Rogowska-Stangret (m.rogowska-stangret@uwb.edu.pl) – filozofka prowadząca

badania na styku filozofii feministycznej, humanistyki środowiskowej i posthumanizmu, tłumaczka, adiunktka na Wydziale Filozofii i Kognitywistyki, Uniwersytetu w Białymstoku. Obecnie kierowniczka projektu badawczego OPUS 23 finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki *Etyka antropocenu. Redefiniowanie koncepcji człowieka w filozofii posthumanistycznej* (nr 2022/45/B/HS1/00849). Autorka książek *Ciało – poza innością i tożsamością. Trzy figury ciała w filozofii współczesnej* (2016, 2019) oraz *Być* ze *świata. Cztery eseje o etyce posthumanistycznej* (2021); redaktorka naczelna „Matter: Journal of New Materialist Research". ORCID: 0000-0002-8317-8562.

Przypisy

1. Szczegółowe informacje dotyczące spektakli podaję w bibliografii.
2. *Call me Jay* to także jedyny spektakl omawiany w artykule o charakterze tanecznym. Określa się go mianem „osobliwego «baletu»", „spektaklu tanecznego" lub „*pas de trois* dla dwóch [ludzkich] tancerek i zdalnie sterowanego reflektora" (*Call me Jay*, 2025).
3. Antropomorfizm, formułowany jako zarzut ujmowania zwierząt w ludzkich kategoriach, może funkcjonować jako swoista ochrona nie-ludzkich zwierząt przed ujmowaniem ich w obce dla nich kategorie, ale może także służyć utrwalaniu i utrzymywaniu w mocy jakościowej przepaści między ludzkimi a nie-ludzkimi zwierzętami. Piszę o tym w: Rogowska-Stangret, 2021.
4. O byciu człowiekiem jako praktyce pisze Sylvia Wynter. Por. Wynter, McKittrick, 2015.
5. Dyfrakcja jako metoda badawcza została zaproponowana przez Donnę Haraway (2008) i rozwinięta przez Karen Barad (2014, 2024).
6. To ważny kontekst i w spektaklu, i dla proponowanych tu interpretacji. Debaty w ramach zmian środowiskowych czy posthumanistyki również poruszają kwestie odtwarzania rasistowskiej logiki kolonializmu w antropocenie (por. np. Colebrook, 2023; Haraway i Tsing, 2019).
7. W sensie ścisłym pies, oczywiście, nie mógłby mieć moralnej oceny sytuacji tak, jak rozumie to człowiek. Warto jednak podkreślić, że – mimo że moralność często funkcjonuje jako cecha odróżniająca człowieka od zwierzęcia – to w naturalistycznych ujęciach moralności rozumiana jest jako wynik ewolucji i uspołecznionego charakteru niektórych zwierząt (w tym ludzi). Już Karol Darwin pisał o możliwości wykształcenia „pewne[go] poczuci[a] dobra i zła, czyli sumieni[a]" (Darwin, 1959, s. 55) u zwierząt społecznych, choć nie oznacza to, że owo poczucie dobra i zła byłoby takie samo jak u człowieka, tzn. że sankcjonowałoby te same normy zachowania. O moralności jako owocu ewolucji zwierząt społecznych pisali m.in. prymatolog Frans de Waal (np. 2014) i neurofilozofka Patricia S. Churchland (2013).
8. Nawiązuję tu do jednej z interpretacji skuteczności Holokaustu, która opiera się na przekonaniu, że tkwiło ono nie w fanatycznych i charyzmatycznych zwolennikach nazizmu, lecz w tych uczestnikach tamtych wydarzeń, którzy mieli poczucie, że wykonują rozkazy (jak opisywany przez Hannah Arendt Adolf Eichmann i jej koncepcja „banalności zła") lub w osobach z osłabioną (z różnych powodów) wrażliwością moralną rozumianą jako odraza wobec cierpienia i empatia. Zygmunt Bauman (2009) pisze, dla przykładu, o europejskiej cywilizacji, która poprzez Zagładę uwidoczniła tkwiące w niej mechanizmy czynienia ludzi moralnie niewrażliwymi, takie jak: autoryzacja i rutynizacja przemocy oraz odczłowieczenie

jej ofiar. Ludzie ci nie byli pozbawieni kompetencji oceny moralnej na poziomie rozumu, ale zostali ukształtowani w taki sposób, że nie reagowali, wyciszono ich empatię, odruch sprzeciwienia się ludzkiej krzywdzie, ale też poczucie odpowiedzialności za – nawet niewielki – udział w przemocy.
9. Podczas spektaklu wyświetlane są zdjęcia ilustrujące owe ptasie praktyki przetrwania oraz odczytywane fragmenty z wzmiankowanej książki.
10. Można spekulować, na ile zmiana wrażliwości moralnej dostrzegalna w dyskursach humanistycznych i praktykach artystycznych przekłada się na zmiany społeczne. Niektórzy badacze wskazują na pewien „postęp" bądź ewolucję społeczeństw np. w kwestii podejścia do zwierzęcej krzywdy, co nie zmienia faktu, że pozostaje w tej dziedzinie jeszcze wiele do zrobienia. W tym duchu pisze m.in. Oskar Horta (2024). Sama zmiana wrażliwości moralnej, odczuwanie empatii wobec nie-ludzkiej krzywdy, jej rozpoznanie jako krzywdy bądź straty nie skutkuje automatycznie zmianą społecznych nawyków, organizacji życia czy współdziałaniem na rzecz poprawy jego jakości dla istot ludzkich i nie-ludzkich. Potencjalnie mogą być one zaczynem zmian, ale sama empatia bądź wrażliwość na cierpienie mogą wręcz prowokować nieetyczne zachowania czy problematyczne rozstrzygnięcia polityczne, o czym szerzej w kontekście empatii wobec ludzi pisze Paul Bloom (2020).
11. Nawiązuję tutaj do pojęcia odpowiedzialności jako możliwości odpowiedzi (ang. *response-ability*). Por. Rogowska-Stangret, 2021.

Bibliografia

Albrecht, Glenn A., *Earth Emotions. New Words for a New World*, Cornell University Press, Ithaca 2019.

Barad, Karen, *Spotkanie z wszechświatem w pół drogi. Fizyka kwantowa a splątanie materii ze znaczeniem*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań 2024.

Barad, Karen, *Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart* „Parallax" 2014, t. 20, nr 3, s. 168-187, https://doi.org/10.1080/13534645.2014.927623.

Bauman, Zygmunt, *Nowoczesność i Zagłada*, tłum. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.

Bloom, Paul, *Przeciw empatii. Argumenty za racjonalnym współczuciem*, tłum. N. Chojnacki, Wydawnictwo Teofrast, Kielce 2020.

Call me Jay, https://komuna.warszawa.pl/wydarzenia/call-me-jay/ [dostęp: 14.01.2026].

Churchland, Patricia S., *Moralność mózgu: co neuronauka mówi o moralności*, tłum. M. Hohol, N. Marek, Copernicus Center Press, Kraków 2013.

Costello, Anthony i in., *Managing the health effects of climate change* „Lancet" 2009, nr 373, s. 1693-1733.

Coetzee, John M., *Wiek żelaza*, tłum. A. Mysłowska, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004.

Colebrook, Claire, *Who Would You Kill to Save the World?*, University of Nebraska Press, Lincoln 2023.

Darwin, Karol, *O pochodzeniu człowieka*, [w:] Karol Darwin, *Dzieła wybrane*, t. IV, tłum. S. Panka, Państwowe Wydawnictwo Rolnicze i Leśne, Warszawa 1959.

Deleuze, Gilles; Guattari Félix, *Tysiąc plateau*, tłum. zbiorowe, red. merytoryczna J. Bednarek, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

De Waal, Frans, *Bonobo i ateista. W poszukiwaniu humanizmu wśród naczelnych*, tłum. K. Kornas, Copernicus Center Press, Kraków 2014.

Despret, Vinciane, *What Would Animals Say If We Asked the Right Questions?*, tłum. B. Buchanan, University of Minnesota Press, Minneapolis 2016.

Godfrey-Smith, Peter, *Inne umysły. Ośmiornice i prapoczątki świadomości*, tłum. M. Siemiątkowski-Adamiec, Copernicus Center Press, Kraków 2018.

Godlewska-Byliniak, Ewelina, *Od rośliny-diagnozy do rośl-inności. Wokół performansu „Nie jestem rośliną”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, https://doi.org/10.34762/j5n4-c711.

Haraway, Donna, Tsing, Anna, *Reflections on the Plantationocene: a conversation with Donna Haraway & Anna Tsing moderated by Gregg Mitman*, Edge Effects Magazine with support from the Center for Culture, History, and Environment in the Nelson Institute at the University of Wisconsin-Madison, Madison 2019.

Haraway, Donna, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, tłum. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Grajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.

Haraway, Donna, *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008.

Haushofer, Marlen, *Ściana*, tłum. M. Gralińska, Wydawnictwo ArtRage, Warszawa 2023.

Horowitz, Alexandra, *Oczami psa. Co psy wiedzą, myślą i czują*, tłum. M. Bugajska, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2010.

Horta, Oscar, *Po stronie zwierząt*, tłum. J. Wiśniewska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2024.

Hribal, Jason, *Fear of the Animal Planet: The Hidden History of Animal Resistance*, CounterPunch and AK Press, Petrolia-Oakland 2010.

Książek, Michał, *Atlas dziur i szczelin*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2023.

Latour, Bruno, *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, tłum. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.

Levinas, Emmanuel, *The Name of a Dog, or Natural Rights*, w: *idem*, *Difficult Freedom. Essays on Judaism*, tłum. S. Hand, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1997.

Lorenzutti, Stefan, *Bite Suit*, [w:] Marta Bogdańska, *Shifters*, Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków 2021, s. 36-39.

Marzec, Andrzej, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2021.

Mytych, Jagoda, *Żałoba klimatyczna*, [w:] *Za pięć dwunasta koniec świata. Kryzys klimatyczno-ekologiczny głosem wielu nauk*, red. K. Jasikowska, M. Pałasz, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Biblioteka Jagiellońska, Kraków 2022, s. 153-180, https://za512.uj.edu.pl/ [dostęp: 14.01.2026].

Rogowska-Stangret, Monika, *Ku roślinnym ekologiom niepełnosprawności. Nie jestem rośliną, jestem z rośliny, jestem z rośliną: o ludzko-rośl-innych wspólnotach na marginesie solo performatywnego Aleksandry Skotarek „Nie jestem rośliną. Strumień świadomości”*, „Wielogłos”, publikacja w druku.

Rogowska-Stangret, Monika, *Laboratorium myślenia inaczej*, „Czas Kultury” 2025, t. 41, nr 4, s. 163-171, https://doi.org/10.61269/r25n4cca/ZCMA6372.

Rogowska-Stangret, Monika, *Być* ze *świata. Cztery eseje o etyce posthumanistycznej*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2021.

Stewart, Shontel, *Man’s Best Friend? How Dogs Have Been Used to Oppress African Americans*, „Michigan Journal of Race & Law” 2020, t. 25, nr 2, s. 183-207.

Taylor, Sunaura, *Bydlęce brzemię. Wyzwolenie ludzi z niepełnosprawnością i zwierząt*, tłum. K. Makaruk, Wydawnictwo Filtry, Warszawa 2021.

Tokarczuk, Olga, *Czuły narrator. Przemowa noblowska Olgi Tokarczuk*, s. 14, https://www.nobelprize.org/uploads/2019/12/tokarczuk-lecture-polish.pdf [dostęp: 16.12.2025].

Tryjanowski, Piotr; Murawiec, Sławomir, *Ornitologia terapeutyczna. Ptaki – zdrowie – psychika*, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2021.

Uexküll, Jacob von; Kriszat, Georg, *Pasaże ku światom zwierząt i ludzi. Książka z obrazkami niewidzialnych światów*, tłum. K. Bobrowicz, Warszawa 2016.

Weinrich, James D., *Is Homosexuality Biologically Natural?*, [w:] *Homosexuality: Social, Psychological, And Biological Issues*, red. W. Paul, J.D. Weinrich, J.C. Gonsiorek, M.E. Hotveldt, SAGE Publications, Beverly Hills 1982, cyt. za: Myra J. Hird, *Zwierzęcy transseksualizm*, tłum. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Grajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.

Wynter Sylvia; McKittrick, Katherine, *Sylvia Wynter: On Being Human as Praxis*, Duke University Press, Durham 2015.

Spektakle:

Call me Jay, chor. Agata Maszkiewicz, Teatr Komuna Warszawa, premiera: 7 marca 2025.

Grzyby, reż. i scen. Weronika Szczawińska i Piotr Wawer Jr, Teatr Powszechny, Warszawa, premiera: 19 listopada 2022.

Pies, reż. Barbara Bendyk, scen. Barbara Bendyk i Szymon Król, spektakl zrealizowany na Wydziale Reżyserii i Dramaturgii Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie, premiera: 2023.

Siedem historii okrutnych, reż. Justyna Wielgus, dramaturgia Justyna Lipko-Konieczna, Teatr 21, Warszawa, premiera: 22 marca 2024.

Wyrwa, reż. Barbara Bendyk, dramaturgia Maciej Bogdański, Teatr Łaźnia Nowa, Kraków, premiera: 20 września 2024.

Wyspa Jadłonomia, reż. Maciej Podstawny, scen. Jan Czapliński, Teatr Studio, Warszawa, premiera: 18 listopada 2022, spektakl inspirowany *Jadłonomią* – cyklem książek kucharskich Marty Dymek.

Żydowski pies, reż. Ewa Galica, scen. Ewa Galica, Andrzej Michalski, Teatr Żydowski, Warszawa, premiera: 27 października 2023, na podstawie powieści *Żydowski pies* Asher Kravitz.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/praktykowanie-bycia-czlowiekiem*