didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/ciepla-zupa-i-pedagogika-antyczulosci

/ REPERTUAR

Ciepła zupa i pedagogika antyczułości

Monika Świerkosz

Teatr Narodowy w Warszawie

Olga Tokarczuk

Prowadź swój pług przez kości umarłych

reżyseria: Ewa Platt, adaptacja: Miłosz Markiewicz, Ewa Platt, dramaturgia: Miłosz Markiewicz, scenografia, kostiumy: Anna Rogóż, muzyka: Dominik Ossowski, światło: Antoni Grałek

premiera: 25 kwietnia 2026

Dla osób znających wnętrze Teatru Narodowego uderzający będzie fakt, że spektakl *Prowadź swój pług przez kości umarłych* w reżyserii Ewy Platt rozgrywa się w przestrzeni symbolicznego odwrócenia. Widzowie wchodzą na scenę, mijają zbudowaną na niej siedmiometrową ambonę myśliwską i wysypany mokrą ziemią „teren", a następnie zasiadają w rzędach ustawionej na scenie widowni. Ta zmiana perspektywy powoduje, że właściwa widownia – teraz opustoszała i schowana w półcieniu – staje się częścią tła, scenicznej głębi. Puste rzędy niepokoją, nasuwają skojarzenia z lustrzanym odbiciem, w

którym coś się jednak nie zgadza, coś zostało od-swojone. Dla mnie to rodzaj zapowiedzi, sygnalizującej inny porządek patrzenia, czucia, myślenia. Trochę jak w filmie *Midsommar. W biały dzień*, gdy przez moment kamera, śledząca bohaterów zmierzających samochodem do szwedzkiej wioski na tajemnicze obchody przesilenia wiosennego, odwraca się i pokazuje nam świat do góry nogami. W spektaklu ten perspektywiczny przewrót również się dokonuje, dotyczy on jednak nie tyle rzeczywistości, ile sposobu, w jaki etycznie ją interpretujemy.

Doskonale wydobywa to scena otwierająca. To pełen emocjonalnego napięcia monolog głównej bohaterki, Janiny Duszejko (Dominika Kluźniak), usiłującej zgłosić na komisariacie zabójstwo młodego dzika dokonane przez myśliwych. Jej afektywna nadmiarowość (pobudzenie cielesne, drżący głos, szybkość wypowiadanych słów) kontrastuje z na przemian beznamiętnym i pogardliwie zdystansowanym tonem Komendanta (Piotr Grabowski; „Dlaczego kobiety w pani wieku tak się zajmują zwierzętami? Czy nie ma jakichś ludzi, którymi mogłyby się zaopiekować?") oraz prokurator Czarnej (Wiktoria Gorodecka; „Pani bardziej jest żal ludzi niż zwierząt"). Wydaje się, że wiemy, kto w tej scenie przesadza, a kto „ma rację" i raczej nie ta rozhisteryzowana kobieta, która rzuca im przed oczy zakrwawione resztki zabitego zwierzęcia… A jednak Tokarczuk w swojej powieści wykorzystała tylko stereotyp „starej wariatki", by za pomocą gniewnych, ale całkowicie logicznych słów Janiny Duszejko obnażyć brak etycznej logiki w świecie neutralizującym i naturalizującym przemoc wobec zwierząt.

> Cała ludzka skomplikowana psychika powstała po to, żeby nie pozwolić Człowiekowi zrozumieć, co tak naprawdę widzi. Żeby prawda do niego nie dotarła, poowijana w iluzje, pustą gadaninę. Świat jest pełnym cierpienia więzieniem, skonstruowanym tak, że

> aby przeżyć, trzeba zadawać ból innym. Słyszeliście? […] Co to za świat? Czyjeś ciało przerobione na buty, na pulpety, na parówki, na dywan przed łóżkiem, wywar z czyichś kości do picia… Buty, kanapy, torba na ramię z czyjegoś brzucha, grzanie się cudzym futrem, zjadanie czyjegoś ciała, krojenie go na kawałki i smażenie w oleju… Czy to możliwe, że naprawdę dzieje się ta makabra, to wielkie zabijanie, okrutne, beznamiętne, mechaniczne, bez żadnych wyrzutów sumienia, bez najmniejszej refleksji, którą za to hojnie obdziela się wymyślne filozofie i teologie? Jaki to świat, gdzie normą jest zabijanie i ból? Czy coś z nami nie tak? (Tokarczuk, 2009, s. 131-132).

To, że Duszejko ponosi w tej scenie spektakularną komunikacyjną porażkę (symbolizuje to gest jedzenia mięsnej kanapki przez Komendanta), jest kwintesencją moralnego thrillera Tokarczuk, zaś fakt, że twórcy spektaklu rozpoczynają właśnie od niej, jest dla mnie tym ciekawszym wyborem dramaturgicznym, że ryzykownym. Ciekawym, bo wskazującym, że również Ewie Platt i Miłoszowi Markiewiczowi (adaptacja) będzie chodziło o coś więcej niż przeniesioną na scenę teatru ekologiczną agitację przeciwko myśliwym i polowaniu (do której często sprowadza się *Prowadź swój pług…*, zwłaszcza po filmowej wersji Agnieszki Holland). Ryzykownym, bo ustawiającym w centrum bohaterkę „niedającą się lubić", waleczną wegetariankę w apogeum żarliwego uniesienia – przepełnioną afektami (rozpaczą, smutkiem, gniewem), przesadną, patetyczną, monologującą. W tej scenie Duszejko jest osamotniona, przeraźliwie i zawstydzająco, co Dominika Kluźniak gra znakomicie. Wrażenie to potęguje surowa scenografia Anny Rogóż – czerń ziemi, zamieniającej się z każdym krokiem w błoto, złowrogi monumentalizm ambony, gra świateł (Antoni Grałek), która przynosi więcej

mroku niż jasności.

Co ciekawe, ani śmierć kolejnych ofiar (myśliwych ginących w niewyjaśnionych okolicznościach w małej miejscowości gdzieś na pograniczu polsko-czeskim), ani tożsamość sprawcy, ani też nieudolne dochodzenie prowadzone przez policję z pościgiem za morderczynią włącznie, nie będą stanowić w spektaklu paliwa teatralnego. Jego twórców – bardziej niż intryga kryminalna – ciekawi psychologiczne podłoże moralnej zemsty, której dokonuje Duszejko, a zwłaszcza niepokojąca etyczna logika, stawiająca w centrum pytanie o fundamentalne „znieprawienie" świata i naszą współodpowiedzialność za nie.

Interesuje ich również fizyczna kruchość i jej paradoksalny związek z siłą, wolą sprawczości, imperatywem działania w obronie czegoś/kogoś, kto sam nie może tego zrobić. Szybko (w porównaniu do powieściowej narracji) dowiadujemy się więc o śmiertelnej chorobie bohaterki i towarzyszącym jej nieustannym bólu. Wyczuwamy, że jest on czymś więcej niż tylko fizyczną dolegliwością – to raczej głęboko egzystencjalny psychosomatyczny stan, jaki permanentnie odczuwa Duszejko, widząc rozmiary ludzkiego i pozaludzkiego cierpienia. Wątek maladyczny wydaje mi się szczególnie ciekawy. Pozwala wydobyć kruchość głównej bohaterki, ale i znacząco przekształcić postać lekarza Alego (Paweł Paprocki), który w powieści jest raczej duchem pokrewnym Duszejko przez swoje pochodzenie (jest ciemnoskórym migrantem z Bliskiego Wschodu pracującym w Polsce jako dermatolog), alergiczne skłonności i pewną prostoduszność, która przejawia się zabawnymi pomyłkami słownymi. Przez połączenie jego postaci z innym drugoplanowym bohaterem – leśniczym Wilcze Oko z Lasów Państwowych – na scenie zobaczymy raczej mało sympatyczną figurę kogoś, kto jest jednym z możliwych wcieleń „rozumu instrumentalnego", a więc rozumu, który –

zdaniem autorów słynnej *Dialektyki oświecenia* – dążył od początku do podporządkowania sobie Natury, przekształcenia jej w zasób i narzędzie wraz z wszystkimi, których skategoryzował jako Innych.

To w imię tej racjonalności lekarz udziela zdroworozsądkowych rad, stawia trzeźwe diagnozy („Pani umiera, pani Duszejko"), rekomenduje środki przeciwbólowe i jeszcze mocniejsze środki przeciwbólowe. Znieczulenie rzeczywiście może wydawać się rozsądnym, a nawet przyjacielskim rozwiązaniem problemu „nadwrażliwości" i Duszejko początkowo tego właśnie sobie życzy. Problem w tym, że nie ufa ona rozsądkowi, bo to on właśnie został skorumpowany przez antropocentryczne interesy ludzkiego „ego", wyłączył nam empatię (i tę emocjonalną, i tę poznawczą), by usprawiedliwić przemoc wobec świata Natury i Innych.

Jest coś głęboko ironicznego, że właśnie z ust lekarza/Wilczego Oka padają słowa, będące cytatem znanego już chyba wszystkim fragmentu z mowy noblowskiej Tokarczuk o potrzebie czułości. Podoba mi się ta dwupoziomowa gra sprzeczności. Jego „pochwała czułości" nie tylko kontrastuje z mechanicznym, instrumentalnym sposobem dotykania ciała Duszejko-pacjentki, jakby sam kontakt fizyczny go brzydził i tylko lateks błękitnych rękawiczek czynił go znośnym. Ale również scena ta zwraca uwagę na cynizm zdrowego rozsądku, który często ubiera się w szaty troski (o siebie samych i innych), humanistycznego umiaru czy pochwały bierności. Myślę, że wszyscy widzimy też, jak późny kapitalizm przechwytuje „czułego narratora", jak rozmienia go na drobne, przekształca po swojemu w motywacyjne, puste hasła. To, że z przebiegu akcji scenicznej widzimy, jak ostatecznie Duszejko odrzuca lekcję czułości płynącą z ust lekarza/Wilczego Oka (wraz z medyczną formą znieczulenia), bo nie chce przestać widzieć mroku, jaki człowiek (*antropos*) roztacza wokół siebie, oraz bólu i cierpienia

Innych (nie-*antropos*), jest moim zdaniem doskonałym wyczuciem filozoficznej stawki powieści. Powieści, którą postrzegam jako literacki manifest ekognozy, stanowiącej – jak przekonywał Timothy Morton – jedną z istotnych tradycji kształtujących myślenie „mrocznej ekologii" (zob. Morton, 2023)[1].

Wybierając empatię, nie znieczulenie, Duszejko opowiada się za niekrzywdzeniem, mimo że ma świadomość, jak brutalnie skonstruowany jest świat i jak przekształcił on nieprawność w prawo. Paradoksem – tragicznym paradoksem – pozostanie więc fakt, że w imię tej zasady ona sama zaczyna zabijać. Choć może jednak robi to w gruncie rzeczy z innych powodów?

Zarówno w powieści, jak i w spektaklu pada wielokrotnie słowo sprawiedliwość (i niesprawiedliwość). W feministycznej etyce troski Carol Gilligan wyraźnie odróżnia się męskie poczucie sprawiedliwości od kobiecego współczucia jako fundamentów dwóch odmiennych porządków etycznych. Wydaje się, że z tej perspektywy zemsta jest męską strategią radzenia sobie z doświadczeniem krzywdy (własnej lub czyjejś). Czy to nie dlatego figury kobiecych mścicielek w literaturze i kulturze łączone były z genderową transgresją, wyjściem poza płeć (kobiecość), w niektórych przypadkach wręcz z potwornością? Czy to nie dlatego w większości schematów fabularnych mścicielki muszą zapłacić własnym życiem za akt zemsty?

Może to oczywiste, ale podkreślę ważną kwestię, rzadko podejmowaną w recepcji powieści – z punktu widzenia feministycznej etyki troski *Prowadź swój pług przez kości umarłych* Tokarczuk jest książką niejednoznaczną, a wręcz kłopotliwą, bo niedającą się wpisać w dualny schemat dobra i zła. To raczej manifest czułości i antyczułości zarazem lub też rodzaj „mrocznej pedagogiki", w której największym grzechem człowieka jest nie tyle brak

emocjonalnej (kobiecej?) wrażliwości, ile grzech zaniechania i obojętności na krzywdę („kto czuje gniew, a nie działa, szerzy zarazę. Tak uczy Blake", s. 70). W powieści męskość Duszejko jest akcentowana wielokrotnie (była lekkoatletką, budowniczą mostów, jeździ samochodem Samurajem; jest bałaganiarą, niespecjalnie lubi gotować czy uprawiać ogród). Może dlatego na balu grzybiarzy symbolicznie przywdziewa strój wilka, wpychając swojego partnera, Matogę, w rolę Kapturka. Choć Platt i Markiewicz nie idą konsekwentnie tym tropem (Kluźniak nie usiłuje być w żaden sposób „męska", wręcz przeciwnie), to w spektaklu napięcia genderowe (kobiecy świat troski o życie *versus* męski świat zabijania) są osłabiane przez wydobycie z cienia postaci Matogi (Oskar Hamerski). Wydaje się on w spektaklu jedyną postacią, która towarzyszy Duszejko na drodze zemsty (niestety, bardzo ciekawa figura zaangażowanego w ratowanie chrząszczy entomologa Barosa, granego w spektaklu przez Karola Pochecia, została ledwie zarysowana). Matoga jest mężczyzną naznaczonym transpokoleniową traumą, nie tyle historyczną (jak w powieści), ile psychologiczną. Bezlitosny trening posłuszeństwa i „męskości", jakiemu został poddany w dzieciństwie przez własnego ojca, zmuszającego go do udziału w polowaniu, pokazany został w niezwykle poruszającym monologu. Widzimy w nim mężczyznę-chłopca złamanego i uczonego pogardy dla życia. Co ciekawe, następnie tę pogardę przenosi i kieruje w stronę Matogi jego własna córka, prokurator Czarna (w powieści to syn Czarny Płaszcz), która musztruje gapiowatego ojca, wytykając mu błędy, brak rozsądku i zimnej krwi.

Matoga wśród mężczyzn wydaje się tak samo osamotniony, jak Duszejko wśród ludzi. Polowanie jako rytuał i homospołeczna, chłopacka gra, pokazane zostało w kilku scenach, w których słyszymy ostre odgłosy strzałów (dźwięk Marek Szymański, Hubert Majewski, Mariusz Maszewski), ale widzimy dobrze bawiących się facetów ubranych w krzykliwe,

przypominające moro „mundurki”, jedynie imitujących (gest składania palców „jak do strzału”) prawdziwe zabijanie. Myśliwi tylko udają, że zabijają, a społeczeństwo udaje, że polowanie to tylko udawanie; wszak w istocie – jak usłyszymy pod koniec spektaklu w monologu księdza wygłoszonym z ambony kościelnej/myśliwskiej – ich działanie kierowane jest troską o przyrodę i miłością do niej. Taki kolejny manifest ludzkiej „czułości” – można by się złośliwie zaśmiać, gdyby Tokarczuk nie cytowała tu fragmentów rzeczywistych kazań łowieckich kapelanów

Warszawski spektakl wprowadza do tekstu Tokarczuk nowe wątki przy zachowaniu ogólnego – jakbym to ujęła – przesłania powieści. Czegoś mi w nim jednak zabrakło i czegoś wydało mi się za dużo. Po pierwsze , najwyraźniej twórcy przedstawienia zupełnie nie mieli pomysłu, co zrobić z najważniejszym patronem *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, a więc Williamem Blakiem, powracającym nieustannie na kartach tej powieści w intertekstualnych nawiązaniach. Tymczasem to właśnie jego postać oraz tradycja brytyjskiego radykalnego romantyzmu – jak nurt ów nazywa Carol J. Adams w książce *Polityka seksualna mięsa* (zob. 2022, s. 201-218) – tłumaczyłyby najlepiej żarliwość Duszejko, źródła jej buntu i „mrocznej pedagogiki” czynu (przypomnę: „kto czuje gniew, a nie działa, szerzy zarazę. Tak uczy Blake”; Tokarczuk, 2009, s. 70). W tekstach pisarzy takich jak Percy Bysshe Shelley, Mary Wollstonecraft, Henry Salt czy Joseph Ritson wołanie o prawa kobiet, klas uciskanych i niewolników łączy się z wezwaniem do porzucenia mięsożerstwa i wojennych podbojów. Z ducha romantycznego demokratyzmu, przefiltrowanego już jednak przez świadomość tego, co historia Rewolucji Francuskiej mówi nam o krwawych momentach walki uciśnionych, wyrósł *Frankenstein* Mary Wollstonecraft Shelley, do którego w powieści Tokarczuk również znajdziemy nawiązania. Szkoda tych wszystkich kontekstów, które mogłyby na różnych poziomach

pogłębić sensy zawarte w pozornie tylko oczywistej, popowej formie powieści kryminalnej. Tymczasem zasygnalizowany na początku spektaklu filozoficzno-egzystencjalny punkt wyjścia (tragiczne uwikłanie człowieka w cierpienie zwierząt i ciągłe sabotowanie przez agrologistyczny patriarchat pokojowej formy relacji człowieka z Naturą/Innym) zostaje ostatecznie przekształcony w „głos w sprawie myśliwych" (oczywiście ważny społecznie i politycznie temat, zwłaszcza dziś, gdy znowu jako wspólnota zaczynamy pokładać nadzieję w tym, że mundur i karabin zagwarantują nam ład i bezpieczeństwo granic). Widać to dobrze w programie, który niemal wyłącznie skupia się na myśliwskich kontekstach.

Po drugie jednak – zupełnie nie przekonał mnie pomysł dramaturgiczno-reżyserski, by przeobrazić dwójkę ważnych bohaterów powieści – Dyzia (Adam Szczyszczaj) i Dobrą Nowinę (Justyna Kowalska) – w „duże dzieci". Karykaturalna wręcz infantylność, z jaką grają oni swoje role, być może śmieszy i dowodzi aktorskiej sprawności, ale wydaje się nie mieć żadnego głębszego sensu i uniemożliwia też emocjonalne i intelektualne zaangażowanie w ich opowieść o przemocy. Co gorsza, ta ich nadmiarowa dziecięcość czyni z Duszejko kogoś w rodzaju opiekunki, „dobrej pani", zatroskanej niesfornymi dzieciakami, które wdrapują się na ambonę i nieświadomie reprodukują przemoc. Widać to zwłaszcza w scenie teatrzyku na cześć św. Huberta. Aktorzy zakładają w nim symboliczne maski – Dyzio (w białej kominiarce w stylu Pussy Riot lub chłopców z filmu *Ministranci*) staje się Hubertem, Dobra Nowina (w porożu na głowie) ściganym jeleniem. Jednak powieść o „złym myśliwym", który pod wpływem Jezusa (ucząca siła krzyża, ukazującego się między rogami jelenia) zamienia się w „dobrego myśliwego", wkrótce się przekształca w inny spektakl. Spektakl, w którym winny sam domaga się kary, czemu towarzyszy gest genderowego odwrócenia roli. Dobra Nowina staje się teraz karcącym oprawcą (przyjmuje

„męską” pozę i ton). Czy przez co Dyzio ma nam się wydawać „kobiecy”? Czy „mężczyzna” karze tu „kobietę”, która „sama tego chciała”?

To niby przewrotnie, ironicznie odtworzony „victim blaming”, ale w moim odbiorze te genderowe tropy idą zbyt powierzchownie i jednocześnie są zbyt piętrowe, a przez to nieprzekonujące i etycznie dwuznaczne. Drugi raz ten sam zabieg zidentyfikowania kobiecości z ofiarą pojawia się w scenie monologu Matogi, gdy jego córka (Czarna) ściąga ubrania i naga imituje bieg tropionego zwierzęcia. Ta sceniczna metamorfoza łączy się z ciekawym, ale nie do końca zrozumiałym dla mnie gestem regresji. W kolejnej scenie – przesłuchania Duszejko na komisariacie – prokurator Czarna nie mówi w pełni zrozumiałą ludzką mową, jakby wejście w rolę ściganego zwierzęcia odebrało jej jakąś część człowieczeństwa. Inna postać, lekarz/Wilcze Oko, w pewnym momencie również czołga się po ziemi, nie mogąc złapać spionizowanej, ludzkiej postawy. Czy chodzi tu o motyw zemsty Natury na człowieku, którego karze się za pychę (szowinizm gatunkowy?), odbierając mu dystynktywne, kulturowe oznaki człowieczeństwa (głos, postawa, pozycja)?

Kilka innych postaci również ulega tu fuzji i jednocześnie rozproszeniu przez decyzję o obsadzeniu jednego aktora w dwóch rolach: Wnętrzniak i Prezes grany przez Mirosława Konarowskiego, a Wielka Stopa i Ksiądz przez Jacka Mikołajczaka. Przede wszystkim jednak to wspomniany brak (Blake’a) i nadmiar (karykaturalnej infantylizacji) powoduje, że finał spektaklu pozbawiony jest napięcia dramatycznego i znaczeniowego. Widzimy bohaterów – Matogę, Dobrą Nowinę i Dyzia skupionych wokół Duszejko. W tle płonie plebania, policyjny pościg za morderczynią zaraz wyruszy, bo wszyscy – włącznie ze zgromadzonymi – już wiedzą, kto kryje się za śmiercią myśliwych. Ciepła zupa, którą jedzą, daje im pewność, że wszystko będzie

dobrze, choć w sumie widzowie nie bardzo wiedzą, dlaczego. Gubi się w tym fałszywie utopijnym zakończeniu nie tylko przekorny gest pisarki, żeby złamać konwencję gatunkową kryminału i prowokacyjnie odstąpić od wymierzenia kary mścicielce (choćby symbolicznej, jaką zwykle było samobójstwo lub śmierć w pościgu). Gubi się też faktyczny i często niedoczytywany finał samej powieści: w zakończeniu widzimy przecież Duszejko w stacji entomologów w Puszczy Białowieskiej – sparaliżowaną, tracącą pamięć i świadomość siebie. Niczego nie żałuje, ale nie może przestać mierzyć się z porażką własnego czynu (nic się przecież w świecie nie zmieniło, jej odwet niczego nie naprawił), a przede wszystkim z falą obezwładniającego smutku, która zajęła miejsce gniewu. Bo miał rację William Blake, gdy przekonywał, że performatyka gniewu jest twórcza, ale smutku niestety nie da się transformować w czyn, który przyniósłby ulgę. Tylko co z tego, że miał rację? No właśnie, na tym polega również dramat Duszejko i nas wszystkich. Mimo kilku naprawdę trafnych decyzji dramaturgiczno-reżyserskich i bardzo dobrej gry aktorskiej, twórcom spektaklu nie do końca udało się tę gorzką prawdę uchwycić.

Wzór cytowania:

Świerkosz, Monika, *Ciepła zupa i pedagogika antyczułości*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 193/194, https://didaskalia.pl/pl/artykul/ciepla-zupa-i-pedagogika-antyczulosci.

Autor/ka

Monika Świerkosz

Monika Świerkosz – profesorka uczelni, pracuje na Wydziale Polonistyki UJ w Katedrze Teorii Literatury. Interesuje się filozofią feministyczną, zwłaszcza w zakresie problematyki ciała i materialności, oraz krytycznymi studiami o niepełnosprawności, a także historią kobiecego pisarstwa. Współtworzy Pracownię Pytań Krytycznych na Wydziale Polonistyki UJ,

jest redaktorką naczelną czasopisma „Wielogłos”. Autorka monografii: *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm* (2014) oraz *Arachne i Atena. Literatura, polityka i kobiecy klasycyzm* (2017), współredaktorka m.in. *Rozczytywania Dąbrowskiej* (2018) i *Konstelacji krytycznych* (2020). Jako konsultantka naukowa pracowała przy powstaniu dwóch spektakli: *Snu nocy letnie*j (Teatr Współczesny w Szczecinie, reż. Jakub Skrzywanek i Justyna Sobczyk) oraz *Lekcji anatomii. Rekonfiguracja* (Cricoteka, reż. Agata Skwarczyńska).

Przypisy

1. Dla porządku dodam tylko, że książka Mortona ukazała się w oryginale jako *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistance* w 2016 roku, a więc siedem lat później niż *Prowadź swój pług…*, co jest dla mnie dowodem krytycznej siły fikcji spekulatywnych i sztuki.

Bibliografia

Adams, Carol J., *Polityka seksualna mięsa. Feministyczno-wegetariańska teoria krytyczna*, przeł. M. Stefański, Oficyna 21, Warszawa 2022.

Morton, Timothy, *Mroczna ekologia. Ku logice przyszłego współistnienia*, przeł. A. Barcz, Oficyna Związek Otwarty, Warszawa 2023.

Tokarczuk, Olga, *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/ciepla-zupa-i-pedagogika-antyczulosci*