didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 162**
Data wydania: kwiecień 2021
DOI: 10.34762/2p2b-z108
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/przeciw-wielkim-misjom-cywilizacyjnym

/ EKOLOGIE TEATRU

Przeciw wielkim misjom cywilizacyjnym

O pracy nad spektaklem „Jak ocalić świat na małej scenie”?

Paweł Sztarbowski | Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Against Great Civilizing Missions: On Working on the Performance *How to Save the World on the Small Stage*

From a practice-as-research perspective, the author analyses his dramaturgical work on the performance *How to Save the World on the Small Stage?* directed by Paweł Łysak (Teatr Powszechny in Warszawa, 2018). This particular case is the starting point for complex research of methods and tools for ecological theatre. Una Chaudhuri’s idea of “Fifth Wall Dramaturgy” becomes the inspiration to exceed only human perspective and involve inhuman actors to the theatrical structure.

Keywords: ecology; globalisation; climate change; ecological theatre; Teatr Powszechny

Piąta ściana teatru

Na początku była historia doktora Jana Łysaka, który przez lata pracował w Centralnym Laboratorium Technologii Przetwórstwa i Przechowalnictwa Zbóż w Warszawie nad utopijną metodą zbioru zbóż w fazie dojrzewającego,

zielonego jeszcze ziarna. Jego idea została zignorowana, wręcz wyśmiana przez innych naukowców. Fascynowała mnie, odkąd o niej usłyszałem od jego syna, Pawła Łysaka, reżysera teatralnego, z którym współpracuję od 2008 roku, kiedy adaptowałem dla niego *Dziady* w Teatrze Polskiego Radia. Obecnie pracujemy razem w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Wydawało mi się, że ta szalona opowieść o jego ojcu, próbującym zawrócić kilka tysięcy lat praktyki rolniczej polegającej na zbieraniu suchego ziarna, a następnie przerabianiu go na mąkę, jest tak malownicza, że powinien z niej kiedyś powstać monodram. Marzenie o takim spektaklu powracało w naszych rozmowach co jakiś czas. Jednocześnie ważnym kontekstem dla tej idei był kilkuletni pobyt Jana Łysaka w północnej Nigerii, gdzie w latach osiemdziesiątych XX wieku wykładał rolnictwo na Uniwersytecie Ahmadu Bello w Zarii. Zdaniem jego syna to wtedy właśnie, w reakcji na problem głodu w Afryce, po raz pierwszy zaczęła pojawiać się idea zbioru zboża „we wczesnych stadiach dojrzałości ziarniaka" (Łysak, 1996). To zderzenie perspektywy osobistej i globalnej wydawało się znakomitym punktem wyjścia do myślenia o ewentualnym projekcie.

Inspiracją do takich poszukiwań były dla nas filmy chilijskiego dokumentalisty, Patricio Guzmána – *Tęsknota za światłem* (2010) i *Perłowy guzik* (2015). W obu opowiada historię swojego kraju z perspektywy nie tylko globalnej, ale wręcz międzyplanetarnej. Głównym tematem pierwszego filmu jest światło, drugiego zaś – woda. W *Perłowym guziku* obraz kostki kwarcu sprzed trzech tysięcy lat znalezionej na pustyni Atakama w Chile staje się punktem wyjścia do opowieści o podboju i eksterminacji rdzennych mieszkańców tych terenów żyjących w harmonii z wodą do tego stopnia, że stworzyli nawet jej język. Ten temat płynnie przechodzi w historię terroru za czasów rządów generała Augusto Pinocheta, kiedy to opozycjonistów topiono w czeluściach Oceanu Spokojnego. Woda jako źródło życia staje się miejscem

eksterminacji i śmierci. W *Tęsknocie za światłem* natomiast kobiety szukają szczątków swoich bliskich, przesiewając piasek pustyni Atakama, jednego z najsuchszych miejsc świata. Sam Guzmán jest narratorem obu filmów, do planetarnych opowieści zanurzonych w historii Chile wplata swoje wspomnienia z dzieciństwa i osobiste komentarze. Światło i woda to pojęcia filozoficzne, pozwalające spojrzeć na historię naszej planety i całego Układu Słonecznego jako obliczony na miliony lat harmonijny proces rozwoju natury, w którym pojawił się wyłom w postaci „epoki człowieka" i wytwarzanej przez niego kultury nakierowanej na zdobycz i dominację. Można więc oba filmy traktować jako obraz antropocenu – epoki, w której obserwujemy „aktywne ingerowanie człowieka w procesy kierujące geologiczną ewolucją planety" (Bińczyk, 2018, s. 12), a jednocześnie jako bolesne rozliczenia z historią Chile. Jak podkreśla Ewa Bińczyk: „Pojęcie antropocenu nie odnosi się do wpływu człowieka na poszczególne ekosystemy, ale do całościowego oddziaływania na planetę" (s. 152). A zatem nie chodzi jedynie o to, że działalność człowieka odciska piętno na krajobrazie, ale przede wszystkim – że poważnie zakłóca procesy określające całość dynamiki planetarnej.

Opowieści teatralne zwykle funkcjonują w psychologicznych, socjologicznych i politycznych ramach konstruowania scenicznego świata, ograniczone do prezentowania historii ludzkich. Często mówimy wręcz o „dramatach narodowych", które podejmują tematy związane z historią i doświadczeniami danego narodu, osadzone w konkretnym kontekście kulturowym, językowym i politycznym. Mówimy też o „dramatach uniwersalnych", skupionych na relacjach międzyludzkich i psychologii. Jednak wyzwania związane z globalizacją, a szczególnie temat zmian klimatycznych, sprawiają, że te perspektywy przestają być wystarczające. Wyspy plastiku na oceanach powstają ze śmieci wytwarzanych ponadnarodowo. Dwutlenek węgla czy materiały radioaktywne dość dowolnie przekraczają granice, nie dając się

kontrolować. Podobnie zresztą jak wirusy, bakterie czy toksyny trafiające do naszego pożywienia. Timothy Morton tego typu przedmioty poza zasięgiem ludzkiej skali czasu i przestrzeni, które aktywizują się w sposób nieprzewidywalny, określa mianem „hiperobiektów" (Morton, 2018). Przez to, że często są niewidoczne gołym okiem, łatwo zaprzeczyć ich istnieniu. Bywają one wręcz porównywane do materiałów radioaktywnych: „Ich siła rażenia, niemożność ich usunięcia czy utylizacji, niewyobrażalna skala niebezpieczeństwa i zniszczenia jest porażająca, zarówno poznawczo, jak i estetycznie" (Barcz, 2018). Dlatego teatr podejmujący zagadnienia ekologiczne nie może ograniczać się do przedstawiania jedynie ludzkich losów, ale powinien brać pod uwagę również hiperobiekty. Konieczne jest wyjście poza historie społeczne na rzecz budowania szerokiej, globalnej perspektywy, biorącej pod uwagę byty ludzkie i pozaludzkie. Jednocześnie zaś należy pamiętać, że tego, co naturalne i tego, co społeczne nie należy ustawiać w opozycji, gdyż tworzą one często nierozróżnialny splot powiązań podlegających nieustannym negocjacjom. Ten relacyjny i zmienny świat rozmaitych oddziaływań to wyzwanie, ale też niezwykła szansa dla teatru – medium, w którym relacje są podstawowym tworzywem.

Una Chaudhuri, badaczka od wielu lat zajmująca się tematem ekologii w sztukach performatywnych, stworzyła postulat „dramaturgii piątej ściany". Pisze ona:

> Musimy na nowo narysować granice i rozszerzyć ramę, w której tworzone jest ludzkie znaczenie. Musimy zrozumieć człowieka w jego złożonej relacji z tym, co nieludzkie, relacji, która jest zarówno zdeterminowana, jak i determinująca, częściowo pod naszą kontrolą, ale głównie poza nią (Chaudhuri, 2016).

Tytułową „piątą ścianą teatru” jest dla niej patrzenie w górę, w niebo, w atmosferę i szukanie „widoku poza światem społecznym”. Zmiany klimatyczne są bowiem dla Chaudhuri siłami równie potężnymi i przerażającymi jak gniew bogów i bogiń w dramatach antycznych. Klasyczna definicja ram społecznych ograniczonych do ludzi już nie wystarcza w sytuacji kryzysu klimatycznego. Do jego zrozumienia konieczne jest wzięcie pod uwagę bytów potężniejszych od człowieka – hiperobiektów, które konfrontują go ze słabością myślenia zorientowanego antropocentrycznie. Obecna sytuacja epidemii związanej z koronawirusem pokazuje to aż nadto wyraziście, na co wskazuje choćby Bruno Latour, od lat postulujący w swojej koncepcji ekologii politycznej konieczność brania pod uwagę aktorów pozaludzkich do opisu relacji społecznych w celu tworzenia „pluriwersum” – nowego rodzaju wspólnoty opartej na uwzględnieniu różnorodnych powiązań pomiędzy bytami. Nie da się bowiem odnaleźć wyizolowanych zjawisk społecznych czy naturalnych – zawsze istnieją one w odniesieniu do hiperobiektów, takich jak choćby efekt cieplarniany, wydobycie węgla, wycinka lasów, modyfikowana żywność czy namnażanie się wirusów i bakterii. Kształt naszego życia zależy od wszystkich tych czynników. Dlatego Chaudhuri słusznie zauważa, że musimy szukać ich odzwierciedlenia również w teatrze. „Oprócz rozszerzenia ramy dramaturgicznej poza świat społeczny, dramaturgia piątej ściany rozszerza ją także czasowo, przesuwając przeszłość historii kultury, aby umiejscowić ludzką historię głęboko w czasie na Ziemi” (tamże). Sprawia to, że przeszłość, teraźniejszość i przyszłość przenikają się, wskazując, że konieczna była praca wielu pokoleń naszych przodków, by antropocen stał się w ogóle możliwy. Prowadzi to zresztą do wielu sporów o ramy czasowe „epoki człowieka”. Najczęściej jednak szuka się jej początków w rewolucji przemysłowej końca XVIII wieku, opierając tę tezę na markerach poziomu wzrostu dwutlenku węgla w atmosferze lub w

czasie tzw. Wielkiego Przyspieszenia po 1950 roku, kiedy to zaobserwowano intensyfikację wpływu człowieka na systemy planetarne. „Świadczą one o nieznanej wcześniej, niewystępującej dotąd w żadnej epoce geologicznej presji ekologicznej jednego gatunku” (Bińczyk, s. 91).

Przekroczenie „piątej ściany teatru” i odnalezienie głosu z góry, głosu Ziemi, ale nie w sensie metafizycznych czy magicznych poszukiwań, ale po prostu przełamania antropocentrycznego spojrzenia, stało się kluczowym elementem, dzięki któremu z osobistej historii Jana Łysaka wyłoniła się idea spektaklu *Jak ocalić świat na małej scenie?*, nad którym pracowałem wraz z Pawłem Łysakiem i grupą aktorów w Teatrze Powszechnym w Warszawie (2018). Postać ojca reżysera była kluczowa na początku naszych poszukiwań, ale szybko równie istotnym bohaterem stał się przedmiot jego laboratoryjnych badań – zboże, a szczególne wczesne stadia dojrzałości ziarniaka jako element utopii ocalania świata od głodu. Wspólnie poszukiwaliśmy kontekstu, który poszerzyłby tę opowieść, i materiału, który nie byłby jedynie prezentacją danych, ale miałby siłę i autentyczność opowieści indywidualnej, by oddziaływać afektywnie na widza. Dlatego postanowiliśmy dołączyć do projektu życiorysy kolejnych ojców i zaprosiliśmy do niego współpracującego z Fundacją Strefa WolnoSłowa i Teatrem Powszechnym senegalskiego performera Mamadou Góo Bâ, który opowiadał o swoim ojcu Demba Bâ, oraz ukraińskiego aktora Artema Manuilova, opowiadającego losy swojego ojca Aleksandra Woronowa. W ich przypadku również bohaterami stali się zarówno ojcowie, jak elementy ich pracy, sprawy, którym oddali życie – kolonialny statek handlowy będący symbolem machiny kapitalizmu i węgiel symbolizujący eksploatację i zatruwanie planety.

Jak ocalić świat?

Przez kilka miesięcy nasza praca polegała na cotygodniowych spotkaniach z Pawłem Łysakiem, Mamadou Góo Bâ i Artemem Manuilovem. Dzieliliśmy się wspomnieniami rodzinnymi, anegdotami, programami telewizyjnymi oglądanymi w dzieciństwie, zainteresowaniami muzycznymi – wszystkim, co mogłoby pomóc ułożyć wspólną opowieść. Paweł Łysak przyniósł na próby maszynopis zatytułowany *Dziadowie i ojce. Wspomnienia subiektywne* – notatki swojego ojca z 2004 roku, spisującego dzieje rodzinne. Mamadou Góo Bâ prowadził pamiętnik, w którym znalazły się jego rysunki i pisane po francusku, a czasem w wolof wspomnienia, ale też przemyślenia dotyczące zwyczajów ludu Fulbe czy historii niewolnictwa. Niektóre z tych prac znalazły się potem na wystawie artystów zagranicznych mieszkających w Polsce, organizowanej przez Biennale Warszawa (2019). W Donbasie, gdzie mieścił się dawny dom Artema Manuilova, od 2014 roku trwa wojna, wiele pamiątek rodzinnych zaginęło. Artem poprosił jednak dawnego kolegę z podwórka, by zrealizował dla niego nagranie krajobrazu z dzieciństwa – domu i zbiornika przemysłowego, w którym kąpał się z innymi dziećmi. To wszystko budowało trzy barwne historie i ich kontekst. Interesowały nas zwyczaje i uwarunkowania kulturowe, od początku uznaliśmy jednak, że chcemy unikać ich egzotyzacji, a interesuje nas osadzenie w konkretnym kontekście politycznym.

Dość wcześnie do grupy dołączyli Edwin Bendyk – publicysta zajmujący się zmianami cywilizacyjnymi i projektowaniem wizji przyszłości, i Janek Simon – artysta wizualny zajmujący się tematem globalizacji, który był scenografem planowanego spektaklu. Podsunięte przez nich lektury i spostrzeżenia stały się ważnym punktem odniesienia dla pracy nad scenariuszem, który na tym etapie był jedynie pęczniejącym zbiorem luźnych notatek i kolejnymi plikami

nagrań. To wtedy pojawiły się w naszej pracy książki Marcina Popkiewicza *Świat na rozdrożu* oraz świeżo wówczas wydana *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu* Ewy Bińczyk. Oprócz ogólnej inspiracji wybrane fragmenty tych książek poddane dramaturgicznej obróbce stały się elementem scenariusza, szczególnie inspirująca była teoria wzrostu wykładniczego zaproponowana przez Popkiewicza, pokazująca, że nie da się w nieskończoność zwiększać PKB, produktywności i ekspansji (por. Popkiewicz, 2013, s. 50-66). Ważnym punktem odniesienia były dla nas od początku książki Naomi Klein – najpierw *To zmienia wszystko* (por. Klein, 2016), a potem, już w czasie prób, wydana wtedy po polsku *Nie to za mało* (por. Klein, 2018) – do tego stopnia, że postać grana przez Annę Ilczuk w jednej z wersji scenariusza nazywała się Naomi Klein. Na perspektywę tworzenia narracji jako spojrzenia z przyszłości na „świat po katastrofie" duży wpływ miała lektura eseju *science fiction* obrazującego apokaliptyczną wizję upadku cywilizacji zachodniej, spowodowanego zmianami klimatycznymi – *Upadek cywilizacji zachodniej. Spojrzenie z przyszłości* Naomi Oreskes i Erika M. Conwaya (2017). Fragment rozdziału o „Wieku Półcienia", datowanym przez autorów na lata 1988-2093, został nawet wykorzystany w jednym z monologów, a ich dramatyczne pytania dotyczące przyczyn marazmu XXI wieku okazały się ważną inspiracją dla całej pracy.

Górnik z Donbasu, mechanik pokładowy z Senegalu pracujący dla francuskiego przewoźnika i naukowiec z Polski zajmujący się zbożem – światy tak różne, że na pozór trudno znaleźć jakiekolwiek punkty styczne. Szybko odkryliśmy, że łączą się ze sobą na poziomie geograficznym poprzez losy Jana Łysaka, urodzonego w powiecie stryjskim, na terenie dzisiejszej Ukrainy, a więc na terenach, na których obecnie mieszkała część rodziny Artema Manuilova. Natomiast podczas pobytu w Afryce Łysak mieszkał i wykładał w północnej Nigerii, na ziemiach zamieszkiwanych głównie przez

plemię Fulbe, z którego pochodzi Mamadou Góo Bâ, który co prawda jest Senegalczykiem, ale sam często podkreśla, że w Afryce tożsamość narodowa jest czymś sztucznym, narzuconym przez Europejczyków, a dużo ważniejsza jest tożsamość plemienna, bo to ona jest punktem odniesienia do kultywowania tradycji. Te koincydencje geograficzne były oczywiście bardzo cenne, ale szybko uznaliśmy, że są zbyt słabe, by stanowiły oś dramaturgiczną. Pod wpływem książek Bińczyk i Popkiewicza pojawił się motyw ocalania świata poprzez pracę przekazywaną z pokolenia na pokolenie, co podszyte jest chęcią podboju i dominacji. A zatem to, co wedle górnolotnej idei ma być ocalaniem planety, nieustannym rozwojem podbudowanym teorią wzrostu gospodarczego, podszyte jest chęcią jej eksploatacji i dewastowaniem kolejnych ekosystemów. Męska fantazja o zdobywaniu świata, tworzenie wielkich planów na przyszłość w zamyśle mają służyć przyszłym pokoleniom, a w gruncie rzeczy zubażają je, pozostawiając w spadku zanieczyszczone powietrze, zatrutą wodę i tony śmieci. Paweł Łysak opowiadał o tym w przedpremierowym wywiadzie:

> Ojcowie to osoby, które troszczą się o to, jak będzie wyglądać przyszłość. Budują po męsku świat dla swoich dzieci; no i zbudowali go tak, jak zbudowali… Miejsca, o których mówimy, pokazują, jak świat jest wyniszczany – przez wykładniczy wzrost, przez wydobywanie kopalin; jak gonimy w przepaść. No a nasi ojcowie bardzo napracowali się nad tym, żeby ten świat był właśnie taki. Byli przekonani, że taki będzie wspaniały (Łysak, 2018).

Jak już wspomniałem – zrozumieliśmy szybko, że tematy niesione przez aktorów ludzkich nie zbudują tej opowieści i konieczne jest wprowadzenie aktorów nie ludzkich – elementów geofizycznych, takich jak zmiany

klimatyczne, pożary lasów zwiastujące katastrofę, obrazy zdewastowanej planety, oceany z górami śmieci. Spoiwem naszych poszukiwań stał się kryzys ekologiczny – stan, na który pracowało wiele pokoleń, całe miliardy jednostek zafascynowanych kapitalistyczną perspektywą ciągłego rozwoju. Połączenie perspektywy trzech ojców i szerokiego planetarnego spojrzenia dawało szansę wykroczenia poza ramy społeczne i zajęcia się tematem zmian klimatycznych, który w Polsce ma niewielkie tradycje teatralne. Czuliśmy, że poruszamy się na niezbadanym gruncie, dlatego tak istotnym kontekstem były filmy dokumentalne Patricio Guzmána czy Wernera Herzoga. Polski teatr krytyczny zbudował narzędzia dla reprezentacji historycznych rozliczeń, wykluczeń społecznych i tożsamościowych, zagadnień feministycznych, natomiast ekologią i kryzysem klimatycznym zajmowano się bardzo rzadko, nie traktując ich jako tematu wprost politycznego.

Ojcowie w spektaklu stali się reprezentantami tematów historycznych i społecznych związanych z dominacją i podbojem. Historia Demby Bâ obrazowała podbój Afryki przez białych kolonizatorów. Jego przodkowie przez całe wieki wypasali bydło na Sahelu – regionie geograficznym na południe od Sahary, niegdyś żyznym, a dziś półpustynnym do tego stopnia, że jego mieszkańcy żyją co roku na krawędzi głodu. Senegal był francuską kolonią i to Francuzi wprowadzili na tym terenie rabunkową uprawę orzeszków arachidowych, nie stosując dla nich żadnego płodozmianu, co spowodowało szybkie wyjałowienie ziemi. Demba od młodości pracował na statku handlowym świetnie prosperującej francuskiej firmy Maurel et Prom, założonej w 1831 roku na wyspie niewolników Gorée (od holenderskiego „Dobry Port”) i przewożącej orzeszki arachidowe i inne towary z zachodniej Afryki do Bordeaux. W momencie gdy handel orzeszkami okazał się mało dochodowy, a afrykańska ziemia zbyt wyjałowiona do ich uprawy, firma, już jako Maurel & Prom, zajęła się wydobyciem ropy naftowej. „Zaczęli na

maleńkiej wyspie niewolników Gorée, a skończyli na zanieczyszczaniu środowiska w Gabonie, Tanzanii i Nigerii, Ameryce Południowej i Indonezji" – mówi w swoim monologu Mamadou. Historia afrykańskiego rodu Bâ, który wedle legendy pochodzi od starożytnych Egipcjan, to historia przymusowego skoku cywilizacyjnego przyniesionego przez kolonializm, załamującego wielowiekowe tradycje, bazującego na eksploatacji zasobów i wyzysku ludności na podbitych terenach.

Ojciec Artema Manuilova jako siedemnastolatek zaczął pracować w Kopalni im. Barakowa w Suchodolsku w Ukrainie. Kontekstem dla tego życiorysu była tak zwana donbaska gorączka węglowa, która rozpoczęła się w latach osiemdziesiątych XIX wieku i przyciągnęła na te tereny specjalistów z całej Europy, głównie Brytyjczyków nadzorujących budowę kopalń. Ludność z całej Rosji ciągnęła w te strony w poszukiwaniu lepszego bytu. W ten sposób trafili na te tereny dziadkowie Artema, pracujący w skrajnie ciężkich warunkach przy elektryfikacji. Po rewolucji 1917 roku Donieckie Zagłębie Węglowe stało się jednym z filarów gospodarki Związku Radzieckiego, a górnicy otoczeni byli powszechnym szacunkiem. „Mówiło się, że węgiel z Donbasu daje energię na cały świat. Do dziś stoi tam wiele pomników górników wyrabiających pięćset procent normy dla socjalistycznej ojczyzny. Górnik z kilofem, górnik z latarenką. Górnik, który niesie ludziom bryłę węgla jak Prometeusz ogień. Wygląda jak jakiś święty, który błogosławi tym węglem" – opowiada w spektaklu Artem. Eksploatacja planety i narażanie zdrowia górników były przykrywane propagandowym przekazem: „Ojciec był bardzo dumny, że jest częścią potężnej maszyny socjalistycznej. Wydobywano tam sześćset tysięcy ton węgla rocznie. W czasie istnienia przedsiębiorstwa wydobyto trzydzieści dwa i pół miliona ton węgla i wykopano ponad dwieście dwadzieścia kilometrów wyrobisk górniczych. Niezła podróż do wnętrza ziemi!". Po upadku komunizmu kopalnie zaczęto

zamykać i okazało się, że niedawni bohaterowie nie są już nikomu potrzebni. Przez wiele miesięcy nie wypłacano im pensji, wciąż zmniejszano normy dotyczące bezpieczeństwa. Aleksander Woronow zmarł na atak serca w wieku trzydziestu sześciu lat po tym, jak kilka miesięcy wcześniej bryła węgla spadła mu na plecy. Pół roku po jego śmierci w Kopalni im. Barakowa eksplozja metanu i pyłu węglowego zabiła osiemdziesięciu jeden górników. „Na cmentarzu w Suchodolsku jest aleja górników. Ojciec leży blisko swoich kolegów".

W przypadku ojca Pawła Łysaka tematem od początku było rolnictwo – element rodzinnej tradycji, za którą stała ideologia pracy organicznej i niesienie ludowi oświaty na temat higieny czy sposobów mechanizacji pracy na roli. We wspomnieniach Łysaka często powracają obrazy rodziców pracujących w szkole rolniczej w Bereźnicy, a także związanych z rolnictwem kolejnych wujków i ciotek. Szkołę tę założył pod koniec XIX wieku hrabia Julian Brunicki, widząc w rozwoju rolnictwa i jego mechanizacji wielki projekt odnowy gospodarki dla całej okolicy. Marzenie Jana Łysaka o wykorzystaniu żywego, zielonego ziarna, zanim obumrze było więc mocno zakorzenione w tradycji i sposobie wychowania. Rozwijał je w czasie ciężkiej choroby, mimo narażania się na śmieszność i złośliwości: „Uszczypliwe uwagi recenzenta, że wydałem wojnę pieczywu i makaronom są co najmniej nie na miejscu. Tu chodzi o zredukowanie głodu na świecie! Zredukowanie głodu poprzez wprowadzenie skutecznej technologii wykorzystania zielonego kłosa i źdźbła". Jego chałupnicza misja cywilizacyjna miała być odpowiedzią na globalny kryzys głodu: „I tak ze starej maszynki do mięsa, przykręconej do blatu zaczęła wyciekać zielona maź. Ziarniak we wczesnym stadium dojrzałości. I to jest ta maź, która może kiedyś ocalić świat?" – kończy swój monolog Andrzej Kłak, opowiadający w spektaklu dzieje Jana Łysaka. Naomi Klein określa tego typu reakcje na kryzys „erupcjami utopijnej wyobraźni"

(Klein, 2018, s. 240).

Postawione obok siebie trzy życiorysy wpisane w wielkie misje cywilizacyjne pokazywały krach różnych odmian oświecenia, które Edwin Bendyk nazywał klasycznie męskim projektem. W tekście napisanym do programu spektaklu przywoływał badania nad rozwojem kapitalizmu i jego relacji z ekologią prowadzone przez Jasona W. Moore'a. Zauważa on, że kluczowy aspekt kapitalistycznego projektu „polegał na utowarowieniu pracy i przyrody. Praca ludzka, zboże, las stały się towarami – konkretnymi abstrakcjami, których wartość określał rynek i wyrażał je w pieniądzu" (Bendyk, 2018, s. 8). Oczywiście kolonialna wersja nowoczesności różni się od jej sowieckiej odmiany, ale w oba te projekty wpisane jest marzenie o budowie lepszego świata, podszyte opresją i przemocą.

Uosobieniem maczystowskiego projektu podboju w kulturze europejskiej jest Faust. Marshall Berman analizując zapisane w utworze Goethego pokrewieństwo między kulturowym ideałem samorozwoju a społecznym dążeniem do rozwoju ekonomicznego, nazywa ten utwór „tragedią rozwoju" (Berman, 2006, s. 51). Jest to szczególnie widoczne w drugiej części, kiedy Faust „sprzęga własne dążenia z dążeniami ekonomicznymi, politycznymi i społecznymi, które kierują światem; uczy się budować i niszczyć" (s. 78). Tworzy wielki projekt zaprzęgnięcia morza w służbę człowieka, zgodny z teoriami nowoczesnej organizacji przemysłowej.

> Marzą mu się przystanie i kanały, którymi mogłyby się poruszać statki pełne towarów i ludzi; zapory, które umożliwiłyby nawadnianie gruntu na wielką skalę; zielone pola i lasy, pastwiska i ogrody; intensywna i wszechstronna uprawa ziemi; energia wodna, przyciągająca i zasilająca powstający przemysł; kwitnące osady,

> miasta i miasteczka – a wszystko to miałoby się narodzić na ziemi jałowej, gdzie ludzie nigdy dotąd nie odważyli się osiedlić. […] Faust chce bowiem ruszyć z posad cały świat (s. 80).

Wzrost gospodarczy staje się jego najwyższym ideałem, dlatego Berman nazywa Fausta prototypem dewelopera.

Życiorysy trzech ojców, bohaterów spektaklu *Jak ocalić świat na małej scenie?*, mimo że oni sami nigdy się nie spotkali, mają ze sobą wiele wspólnego i układają się w strukturę niczym maleńkie trybiki w wielkiej oświeceniowej maszynie rozwoju. W zderzeniu ich indywidualnych historii z wielkimi mechanizmami rozwoju wyłania się paradoks antropocenu, polegający na tym, „że choć gatunek ludzki okrzyknięto wyjątkową siłą sprawczą tej epoki, to jednak większość ludzi ustawiona jest na pozycji ofiar kryzysu klimatycznego, a nie sprawczych podmiotów zmian" (Bińczyk, s. 111). Okres największego rozwoju zawodowego opisywanych ojców przypadł na drugą połowę XX wieku (przywoływany już okres Wielkiego Przyspieszenia), natomiast zderzenie ich losów z dziejami Fausta pozwala poszerzyć perspektywę antropocenu do czasów rewolucji przemysłowej. To właśnie jej początki uchwycił w swoim utworze, a szczególnie w jego końcowych partiach, Goethe. Dlatego zdecydowaliśmy się włączyć fragmenty *Fausta* w przekładzie Adama Pomorskiego do scenariusza: „Chcę posiadania, chcę władania! Niczym jest sława, wszystkim czyny" (Goethe, s. 430) – mówi Faust grany przez Kazimierza Wysotę w pierwszej scenie – po to, by w końcówce schorowany, przebrany w szpitalną piżamę nadal bronić swojego nieposkromionego pragnienia. Nic się nie zmieniło w jego świadomości, nadal pozostaje wierny ideałom podboju i poskramiania natury:

Tak w oblężeniu, w walce z grozą świata,

Dzieciom, mężczyznom, starcom – schodzą lata.

Chcę widzieć mrowie, że się trudzi:

Na ziemi wolnej stać wśród wolnych ludzi (s. 487).

Kontrapunktem do męskich postaci była Anna Ilczuk. Początkowo jej monologi miały być oparte na tekstach teoretycznych odnoszących się do zmian klimatycznych. Miały być rodzajem ekologicznej przestrogi. Wyobrażaliśmy sobie, że jako jedyna jest żywą postacią, rodzajem narratorki lub przewodniczki prezentującej planetę po katastrofie. Jako jedyna reaguje na kryzys, próbuje ocalić świat po kataklizmie i wyposażona jest w etyczną wyobraźnię. Jej postać miała być uosobieniem myśli Naomi Klein, że „jeśli ze społeczeństwa opartego na wyzysku i eksploatacji chcemy się stać społeczeństwem opartym na opiece i odnowie, wszystkie relacje między ludźmi muszą być zakorzenione we wzajemności i trosce – ponieważ właśnie takie relacje są naszym najcenniejszym bogactwem. A to odwrotność sytuacji, w której jedni przymuszają drugich do uległości” (Klein, 2018, s. 272). Punktem odniesienia mogą być tutaj również lektury z nurtu ekofeminizmu, poszukujące związków pomiędzy eksploatacją natury a podporządkowaniem kobiet. Bardzo długo szukaliśmy formy dla takiego kontrapunktu. Teksty teoretyczne, nawet poddane dramaturgicznej obróbce, budowały odpowiedni przekaz i tematycznie spajały opowiadane historie, ale wydawały się nam niewystarczające. Brakowało im mocy afektywnego oddziaływania, ich dydaktyzm irytował aktorkę. W jednej z improwizacji zaczęła opowiadać o własnym zagubieniu i lęku o przyszłość córki:

„Nazywam się Anna Ilczuk. Mam trzydzieści siedem lat. Moja córka ma cztery. Za dwadzieścia lat będę miała pięćdziesiąt siedem lat. Nigdy nie zakładałam, że będę długo żyła. Przeraża mnie, że jeśli te wszystkie raporty [dotyczące zmian klimatycznych] są prawdziwe, to moja córka nie będzie miała nie tylko zdrowego jedzenia czy wody, ale nawet powietrza". Do osobistych historii synów opowiadających o przeszłości właściwym kontrapunktem okazała się osobista perspektywa matki patrzącej z troską w przyszłość.

Ku ekologii teatru

Idea „piątej ściany teatru" i przełamanie antropocentrycznej wizji teatru kojarzyć się mogą z klasycznym motywem *theatrum mundi*, który wywodzi się przecież z dziedziny geografii. Ironia tytułu spektaklu o ocalaniu świata „na małej scenie" odnosi się do tej idei. Jak ocalić świat na scenie, nie eksploatując go jeszcze bardziej? Lub przynajmniej jak zminimalizować tę eksploatację? Czy tytułowa mała scena może stać się wielkim teatrem świata? Dlatego Janek Simon od początku myślał o scenografii, która powstałaby z utylizacji już istniejących elementów. Wykorzystał kostki sprasowanego papieru z odpadów, które w prosty sposób zbudowały apokaliptyczny pejzaż zaśmieconej planety. Przywoływana już Una Chaudhuri, postulując dramaturgię epoki zmian klimatycznych przełamującą „piątą ścianę teatru", stwierdza, że zamiast mimetycznego trybu powinna ona posługiwać się trybem diegetycznym (por. Chaudhuri), a zatem zamiast pokazywania lub odgrywania sytuacji jej nośnikiem powinno być raczej proste opowiadanie. W ekologicznym modelu wszystkie cząsteczki są równie ważne i tworzą całość. Dlatego też praca nad spektaklem zakładała wspólnotowość, dzielenie się opowieściami, wspólne ich opracowanie, tak by żadna z nich nie stała się dominująca. Początkowe pragnienie scalania tych

opowieści okazało się niemożliwe, bo najciekawsze było to, jak symultanicznie prowadzone historie wzajemnie na siebie oddziałują.

Ważnym elementem pracy było wspólne tworzenie muzyki. Odpowiedzialny za jej opracowanie był Andrzej Kłak, ale powstawała w dużej mierze dzięki wspólnemu muzykowaniu wszystkich członków zespołu, którzy dzielili się utworami ze swoich kręgów kulturowych. Mamadou Góo Bâ przyniósł na próby skomponowany przez siebie utwór, w którym senegalska pieśń o suszy przechodziła w ludową pieśń białoruską o deszczu. To w czasie wspólnego muzykowania zrodził się pomysł, by w finale śpiewać opublikowany w czasie naszych prób raport klimatyczny opracowany przez Międzynarodowy Panel ds. Zmian Klimatu (IPCC) przy ONZ, oparty na analizie ponad sześciu tysięcy badań naukowych dotyczących globalnego ocieplenia. Przewidywał on, że jeśli globalne ocieplenie przekroczy próg 1,5°C w stosunku do temperatury z początków epoki przemysłowej, czyli czasu, gdy zaczęliśmy emitować dwutlenek węgla na masową skalę, w ciągu dwunastu lat czeka nas katastrofa ekologiczna. Wspólna pieśń, która stawała się lamentem nad umierającą Ziemią, oddawała głos nauce i podpisanym pod raportem specjalistom. Projekt artystyczny zderzał się z badaniem naukowym, nie tracąc jednak mocy afektywnego oddziaływania.

Pracując nad spektaklem *Jak ocalić świat na małej scenie?* na wiele sposobów przybliżaliśmy się więc do tworzenia „teatru ekologicznego". Pozostaje pytanie, czy udało się nam przekroczyć struktury pracy teatralnej oparte na eksploatacji. Baz Kershaw, pisząc, że to oświecenie oddzieliło od siebie człowieka i środowisko, wpychając ludzkość w tryby „katastrofalnej opozycji" oskarża performans, że jako kategoria stał się „synonimem postępu, czyniąc teatr powszechnym modelem oddzielenia kultury od natury" (Kershaw, 2007, s. 15). Dlatego też, żeby teatr nadal miał znaczenie

w zmieniającym się świecie, należy zacząć przekształcać go w medium ekologiczne. Kershaw w interesujący sposób próbuje przenieść na grunt teatralny pojęcie „ekotonu", czyli strefy przejściowej pomiędzy ekosystemami, np. między rzeką i strefą nadbrzeżną, kiedy pas lądu w niezauważalny czasem sposób przeradza się w strefę wodną. „Ekotony często wytwarzają nowe, hybrydowe formy życiowe jako rezultat efektów krawędziowych charakterystycznych dla stykania się ekosystemów" (s. 19). Teatr jako medium ekologiczne jest jednocześnie stabilny i efemeryczny, realny i nierzeczywisty, cząstkowy i całościowy. Dzięki tym cechom pozwala podważać i przekraczać konwencjonalne sposoby myślenia i odczuwania, stanowiąc zestaw krytycznych narzędzi, które dają szansę, by „ocalanie świata na małej scenie" przenieść w przestrzeń *theatrum mundi*.

Jeśli uznamy, że teatr jest ekosystemem, to ekologia teatru powinna oznaczać nie tylko zajmowanie się tematami związanymi ze zmianami klimatycznymi. Pozostawanie na tym poziomie byłoby jedynie deklaratywnym gestem. Prawdziwa ekologia teatru powinna nie tylko mimetycznie przedstawiać, ale też w rzeczywisty sposób kształtować relacje wewnątrz teatralnego ekosystemu, zmieniać sposoby produkcji i wciąż na nowo podejmować wysiłek ich przemyślenia, pamiętając, że wszystkie jego cząsteczki są równie ważne. Ekologia z definicji dotyczy bowiem sieci współzależności i odnosi się do relacji pomiędzy wszystkimi organicznymi i nieorganicznymi częściami ekosystemów, poczynając od najprostszych, a na najbardziej złożonych skończywszy. Dlatego też staje się teoretycznym modelem myślenia o nowych relacjach w teatrze opartych na solidarności i trosce, a odrzucających dominację i eksploatację. Pojedynczy spektakl nie jest zdolny doprowadzić do takiej zmiany. Konieczna jest zmiana myślenia o całym ekosystemie.

Autor/ka

Paweł Sztarbowski

Paweł Sztarbowski (pawel.sztarbowski@e-at.edu.pl) – dramaturg, teatrolog, wykładowca akademicki. Doktor nauk humanistycznych. Ukończył filozofię na Uniwersytecie Warszawskim, studiował wiedzę o teatrze w Akademii Teatralnej w Warszawie, w Instytucie Sztuki PAN obronił dysertację doktorską *Teatr i Solidarność. O teatrze wspólnoty*. W latach 2006-2011 pracował w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego na stanowisku kierownika działu promocji teatru, a w latach 2011-2014 w Teatrze Polskim w Bydgoszczy na stanowisku zastępcy dyrektora ds. programowych i dyrektora programowego Festiwalu Prapremier. Od września 2014 pracuje w Teatrze Powszechnym w Warszawie na stanowisku zastępcy dyrektora ds. programowych. Wykłada w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza. Jest członkiem Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych i Team Europe. Jako dramaturg współpracował m.in. z Pawłem Łysakiem, Wojciechem Farugą i Marcinem Liberem. Numer ORCID: 0000-0003-4787-9959.

Bibliografia

Barcz, Anna, *Przedmioty ekozagłady. Spekulatywna teoria hiperobiektów Timothy'ego Mortona i jej (możliwe) ślady w literaturze*, „Teksty Drugie" 2018 nr 2.

Bendyk, Edwin, *Ekonomia polityczna apokalipsy*, [w:] program do spektaklu *Jak ocalić świat na małej scenie?*, red. K. Kapralska, Teatr Powszechny w Warszawie, 2018.

Berman, Marshall, *Wszystko, co stałe, rozpływa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, Universitas, Kraków 2006.

Bińczyk, Ewa, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018.

Chaudhuri, Una, *The Fifth Wall. Climate Change Dramaturgy*, 17 kwietnia 2016, https://howlround.com/fifth-wall [dostęp: 27 III 2020].

Goethe, Johann Wolfgang, *Faust. Tragedia*, przeł. A. Pomorski, Świat Książki, Warszawa 1999.

Kershaw, Baz, *Theatre Ecology: Environment and Performance Events*, Cambridge University Press 2007.

Klein, Naomi, *To zmienia wszystko. Kapitalizm kontra klimat*, przeł. H. Jankowska, K. Makaruk, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2016.

Klein, Naomi, *Nie to za mało. Jak stawić opór polityce szoku i stworzyć świat, jakiego nam trzeba*, przeł. M. Jedliński, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2018.

Łysak, Jan, *Wstępne badania jakości i przydatności użytkowej pszenicy we wczesnych stadiach dojrzałości ziarniaka*, „Polish Journal of Food and Nutrition Sciences" 1996, t. 5/46, nr 4.

Łysak, Paweł, *Świat ojców się kończy. Zaczyna się świat matek*, rozmawiał Witold Mrozek, „Co Jest Grane 24", 9 XI 2018, http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,24143077,0,Pawel-Lysak--Swiat-ojcow-sie-koncz y--Zaczyna-sie-s.html [dostęp: 22 III 2020].

Morton, Timothy, *Lepkość*, przeł. A. Barcz, „Teksty Drugie" 2018 nr 2.

Oreskes, Naomi, Conway, Eric M., *Upadek cywilizacji zachodniej. Spojrzenie z przyszłości*, przeł. E. Bińczyk, J. Gużyński, K. Tarkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017.

Popkiewicz, Marcin, *Świat na rozdrożu*, Wydawnictwo Sonia Draga, Katowice 2013.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/przeciw-wielkim-misjom-cywilizacyjnym*