didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 162**
Data wydania: kwiecień 2021
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/ekoetyka-w-teatrze

/ EKOLOGIE TEATRU

Ekoetyka w teatrze

Rozmawiają: Dorota Kowalkowska, Romuald Krężel, Hanna Maciąg, Zofia Smolarska, Weronika Szczawińska

Zofia Smolarska: Ekologia dzisiaj głównie kojarzy się z tematem kryzysu klimatycznego, a ten potrafi być obezwładniający, bo wydaje się problemem bardzo złożonym i wymagającym pilnych działań. Tymczasem coraz więcej osób cierpi na ekolęk czy depresję klimatyczną i nie trzeba było pandemii, żeby wielu z nas czuło bezsilność albo gniew z powodu kolejnych alarmujących wieści. Dlatego Jagoda Masłowska, kuratorka tego panelu, miała pragnienie, żebyśmy postarali się w trakcie tej rozmowy być konstruktywni. Żebyśmy nie tylko porozmawiali o tym, jakich działań i rozwiązań brakuje, ale także o, nawet jeśli nielicznych, zmianach na lepsze, o zmianach, które sami wprowadzacie albo jakich doświadczacie, pracując w teatrze lub w przestrzeni działań społecznych. Ja na przykład obserwuję pozytywną zmianę w przestrzeni publicznej, która polega na tym, że zaczynają w niej coraz silniej wybrzmiewać głosy przekonujące, że – aby nie dopuścić do katastrofy klimatycznej lub (jeśli ona już się dzieje) zminimalizować cierpienie, jakie ona powoduje – musimy przebudować cały

nasz system. Czyli nie da się tego zrobić, jedynie korygując tor jazdy, wprowadzając (jak sugeruje Bill Gates) technologiczne ulepszenia albo zmieniając przyzwyczajenia konsumenckie. To może pomóc, ale nie możemy dać sobie wmówić, że zaradzi kryzysowi. Musimy zejść do fundamentów naszej cywilizacji, żeby zmienić i system gospodarczy, i porządek polityczno-społeczny, tak aby odpowiadały one zupełnie innej niż dotychczasowa relacji pomiędzy człowiekiem a planetą. Podam dwa przykłady pokazujące, w jaki sposób ta cywilizacyjno-kulturowa przemiana już się realizuje.

Na gruncie aktywizmu – Extinction Rebellion, ruch zajmujący się obywatelskim nieposłuszeństwem, który rozwija tak zwaną kulturę regeneracyjną. Oznacza ona budowanie wspólnoty politycznej w oparciu o kulturę współbycia, charakteryzującą się wzajemną troską, komunikacją NVC (komunikacją bez przemocy), budowaniem niehierarchicznych struktur (takie jak panele obywatelskie czy *affinity group*), w której każdy ma równoprawny głos i gdzie zwraca się uwagę na równowagę pomiędzy działaniem a niedziałaniem, co ma zapobiegać wypaleniu aktywistycznemu. Kultura regeneracyjna łączy w sobie troskę o klimat, co można nazwać ekologią środowiskową, troskę o jakość więzi (ekologię społeczną) i o dobrostan psychofizyczny (ekologia mentalna). Dzięki temu proklimatyczne działania XR mają szansę się realizować na poziomie jednostkowym, społecznym i globalnym.

Na gruncie instytucji kultury w Polsce przejawem podobnego myślenia jest działalność kolektywu „Muzea dla klimatu” i grupy pracowniczek instytucji kultury, której ten kolektyw jest częścią – „Kultura dla klimatu”. Jest to grupa, która nie tylko działa na rzecz zazielenienia miejsc produkcji i ekspozycji dzieł kultury (czyli muzeów, teatrów, domów kultury i tak dalej), ale mówi o potrzebie radykalnej zmiany w sferze kultury, ponieważ uznaje,

że kultura jest uwikłana w system tworzenia nierówności i w system eksploatacji. Ich proklimatyczną *Deklarację* podpisało dotąd trzydzieści dziewięć instytucji kultury (w tym niestety tylko trzy teatry), zobowiązując się między innymi do budowania świadomości kryzysu klimatycznego i ekologicznego u swoich odbiorców i odbiorczyń, ale też w obrębie własnych zespołów, promowania nowych sposobów pracy i funkcjonowania w świecie, troski o lokalny ekosystem społeczny, gospodarczy i przyrodniczy, odejścia od nadprodukcji i do promocji ekonomii współdzielenia.

Spektrum możliwych działań proekologicznych w kulturze jest bardzo szerokie: budowanie świadomości relacji człowieka z przyrodą, wytwarzanie nowych sposobów reprezentacji aktorów nie ludzkich na scenie, praca poza narzuconym reżimem produkcji, wprowadzanie ekologicznych standardów produkcji scenografii czy praca nad ekologią zespołu teatralnego. Gdzie widzicie własne pole działania?

Weronika Szczawińska: Wskazałabym dwa pola. Zacznę od języka sztuki, czyli reprezentacji teatralnej, podnoszenia tematów związanych z ekologią, naturą, katastrofą klimatyczną w teatrze. Wiem, że taka postawa może być trochę uwikłana – teatr coś reprezentuje, a być może sam nie jest tym zmieniającym się biotopem. Ale dla mnie samo wprowadzenie tego tematu było bardzo ważne, bo też myślę, że teatr jest szczególnie uprzywilejowanym miejscem refleksji nad mechanizmami postrzegania, doświadczenia, percepcji (też zbiorowej, grupowej) – jest chyba dobrym miejscem, żeby, paradoksalnie, uwrażliwić się na przyrodę. Używam teatru trochę jak w bajce o Kreciku, którą bardzo lubiłam w dzieciństwie. Chodzi mi o odcinek *Krecik w mieście*: Krecikowi i jego przyjaciołom zabrano las, zawieziono ich do miasta i oni tam ten las dostali w formie makiety w studiu filmowym.

Czuję, że budujemy w sali teatralnej taki las Krecika w mieście i zapraszamy widzów, żeby poddawali się z nami prostym doświadczeniom. Na przykład: co to znaczy słuchać drzew albo co to znaczy patrzeć na drzewa? Odnoszę się tu do spektaklu *Rozmowa o drzewach* w Komunie Warszawa. Albo: w mieście jest przyroda. Nie trzeba wyjeżdżać do puszczy, lasu, boru, dżungli, żeby doświadczyć siebie jako cząstki złożonego i fascynującego ekosystemu. Tym się trochę zajmowaliśmy w *Miejskim ptasiarzu* we Wrocławskim Teatrze Współczesnym. Poprzez szereg nie do końca mądrych etiud przypominaliśmy sobie, że jest coś takiego jak ptaki w mieście i że te ptaki mają fascynująco różne zachowania, fascynujący charakter ruchu i tak dalej. Celowo eksponuję banał, bo bardzo ważne jest dla mnie, żeby uświadomić sobie, że chyba musimy zacząć od zera, przypomnieć sobie, że jesteśmy częścią świata i musimy na nowo się w nim poczuć, na nowo uruchomić percepcję. Zazwyczaj z tymi problemami reprezentacji, o których tutaj mówię, łączy się taki przewrotny punkt widzenia – nie wprowadzamy do tych spektakli sielanki ekologicznej czy przyrodniczej idylli, raczej eksponujemy rodzaj ironicznego paradoksu. Opowiadamy w teatrze o drzewach w strojach z PCV albo aktorzy i aktorki proponują namysł nad ruchem ptasim, sami odgrywając ten ruch. Zawsze też interesuje mnie badanie, gdzie jesteśmy, jak bardzo musimy sobie pewne rzeczy przypomnieć albo raczej budować na nowo. Bo pewnie jest to jasne, że nie będziemy dyskutować o prostym powrocie do natury, zanurzeniu się w niej. Nieprzypadkowo przywołałam *Krecika w mieście* i jego sztuczny świat zrobiony z pieńków i nadmuchiwanych sosenek z gumy.

Drugi obszar, który już łączy się z rozumieniem teatru jako biotopu i ekosystemu, to praca, którą wykonujemy z kolektywem Instytut Sztuk Performatywnych, obejmująca namysł nad ekologią relacji międzyludzkich. Punktem wyjścia był namysł nad pracą: jak pracujemy, czym są modele pracy

artysty, dlaczego czujemy się z nimi tak źle, skoro sztuka ma być radosnym wyzwoleniem. Kolektyw Instytut Sztuk Performatywnych tworzy sześć osób: dramaturg i reżyser Michał Buszewicz, duet kuratorsko-dramaturgiczny ResKeil, czyli Marta Keil i Grzegorz Reske, reżyserka Anna Smolar oraz aktor i dramaturg Piotr Wawer jr. Zaczęliśmy działać około 2018 roku. Kiedy jesienią 2018 roku usiłowaliśmy napisać tekst programowy, zorientowaliśmy się, że po latach pracy w instytucjach teatralnych tym, co nas najbardziej interesuje, jest *zero waste* i próba znalezienia niszy, w której trochę inaczej rozmawialibyśmy o pracy, relacjach. Stawialibyśmy raczej na współbycie i troskę niż na konkurencję i współzawodnictwo. W działaniach InSzPeru ekopraktyką jest, między innymi, kultywowanie feedbacku. Kiedy ktoś z nas coś robi, to cała reszta stara się to zobaczyć, wspiera, rozmawia. Staramy się sieciować swoje działania artystyczne poza logiką konkurencji. Dosyć charakterystyczna jest nasza działalność w pandemii, którą określiłabym jako dryfowanie: spotykamy się, rozmawiamy, robimy „feedbacki". W pierwszym lockdownie powiedzieliśmy sobie, że InSzPer zrobi nic (a mogliśmy tak zrobić przez pewien czas, ponieważ mamy przywilej pracować w instytucjach kultury – i nie ma co tego ukrywać). Będziemy się spotykać online, rozmawiać o tym, jak się czujemy i jak rozumiemy tę sytuację. Na koniec dodam, że pole ekologiczne czy ekokrytyczne, w którym bym się sytuowała, to jest coś, co jest związane z moją praktyką reżyserską i próbą przemyślenia relacji w grupie i w instytucji. W grupie, za którą jestem odpowiedzialna jako liderka procesu. Co jest bardziej skomplikowane niż działanie w takim małym kolektywie jak InSzPer.

Romuald Krężel: Postanowiłem (z zastrzeżeniem, że mogę to postanowienie złamać) poświęcić swoją praktykę artystyczną tematowi zmian klimatu. Zaczęło się to od spektaklu *Ostatni*, który zrealizowaliśmy w Nowym Teatrze

razem z Agnieszką Jakimiak, Moniką Duncan, Jankiem Sobolewskim, Eweliną Pankowską, Bartkiem Bielenią i całą ekipą realizatorską. Wtedy po raz pierwszy zrobiłem poważny research w kwestii zmian klimatu. Spektakl realizowałem w ramach projektu złożonego z czterech spektakli, które miały odpowiedzieć na pytanie: „Jak wyobrażasz sobie teatr za sto lat?". Pomyśleliśmy, że zanim zaczniemy mówić o teatrze, zastanowimy się, co to jest „za sto lat". Jak mamy umiejscowić nasz teatr w tej czasoprzestrzeni? Zdaliśmy sobie sprawę, że nie ma „za sto lat" i nie ma gdzie umiejscawiać teatru, więc i nie ma teatru. Może więc, zamiast mówić o teatrze, zaczniemy się zastanawiać, dlaczego tego „za sto lat" nie ma. Od tego momentu zacząłem pracować na różnych polach, również w polu researchu artystycznego, który nie do końca jest nastawiony na produkowanie spektaklu, ale na produkowanie wiedzy performatywnej. Od ponad roku spotykamy się (teraz jesteśmy na rezydencji w Poznaniu, w CK Zamek) i badamy aspekty widzialności zmian klimatu w ramach sztuk performatywnych. Zastanawiamy się, jakich strategii performatywnych używamy i w jaki sposób nasze podejście jest naznaczone poprzez zmiany klimatu. Jaka jest relacja teatru z naturą? Jaki mam kontakt z naturą, co tak naprawdę o niej wiem? Zdaliśmy sobie sprawę z tego, że najbliżej natury to mamy paprotkę na parapecie, więc zaczęliśmy pracować z roślinami domowymi, które można przenieść do teatru. Ostatnio podjąłem próbę rozmowy z roślinami doniczkowymi na temat ich historii, która jest powiązana z kolonialną historią Europy Zachodniej.

Drugim aspektem są warunki pracy, jakie sobie sami wytwarzamy. Widzę tu szerokie pole do działania: na przykład refleksja nad tym, w jaki sposób współpracujemy, w jaki sposób zapadają decyzje w ramach naszej grupy artystycznej, czy to jest realizacja klasycznej produkcji teatralnej w ramach instytucjonalnego teatru, czy też praca w ramach kolektywu. Kto podejmuje

decyzje, w jaki sposób, jak negocjujemy, czy jesteśmy na siebie otwarci? Czy naszej pracy przyświecają współpraca i troska, czy raczej współzawodnictwo, a jeżeli współzawodnictwo, to może nie trzeba tego od razu krytykować, tylko zobaczyć, jakie są jego korzenie albo czego się obawiamy? Dlaczego się obawiamy zrobić zły spektakl albo dlaczego się obawiamy, że spektakl powstanie? To z kolei się wiąże z nadprodukcją, o której bardzo dużo w tej chwili się rozmawia.

Zofia Smolarska: Haniu, mówiłaś kiedyś, że słowo „ekologia" źle ci się kojarzy – z pseudozielonym podejściem do życia, przelotnym trendem. Może ekologia jest jednak dla ciebie ważna? Chodzi mi o twoje doświadczenie kostiumografki. Czy to, że kostiumografowie częściej niż kiedyś szukają kostiumów w magazynach teatralnych i second handach, postrzegasz jako działanie proekologiczne, czy wynika to z kwestii estetycznych, a może z oszczędności? Tworzysz również wideo do spektakli. Te dwie sfery – kostiumy i wideo – postrzegane są chyba antagonistycznie. Jedno przynależy do sfery materialnej, drugie wirtualnej, stąd to, jaki ślad środowiskowy zostawia wideo, może być znacznie słabiej widoczne. Jak na to patrzysz? Jak to wygląda ze strony instytucji?

Hanna Maciąg: Dobry proces generuje coś, co nazwałabym ekologicznym teatrem w rzeczach. Miałam szczęście współpracować ze świadomymi twórcami i z procesu w sposób naturalny wynikało korzystanie z magazynu i z historii teatru, z rzeczy, które wytworzyli inni, przerabianie ich czy też korzystanie z tego, co jest w pracowni krawieckiej, uruchamianie magazynierów do współtworzenia kostiumów i wyszukiwania rzeczy.

Naturalne jest dla mnie też odkupywanie od aktorów ich prywatnych rzeczy. Nie pracowałam w teatrze, który tak szasta pieniędzmi, żeby za każdym razem kupować nowe ekrany i nowy sprzęt, więc siłą rzeczy robienie wideo to jest wtórny użytek. Nie wytwarza się obiektów realnych, ale nie wiem, jaki jest ślad węglowy związany z tworzeniem ścieżki wideo, nie wiem nawet, jak to ugryźć. Zaczęłam też myśleć w kontekście tej rozmowy o czymś, co pewnie jest przyszłością teatru, czyli digitalizowaniu magazynów. Nowy Teatr miał (ale się z tego wycofał) pomysł digitalizacji kostiumów, są też twórcy, którzy korzystają z takiego świata. Wyobrażam sobie, że Krzysiek Garbaczewski mógłby używać zdigitalizowanych kostiumów.

Zofia Smolarska: Doroto, jak ty, pedagożka teatru, postrzegasz swoją rolę na polu ekologii?

Dorota Kowalkowska: Interesuje mnie upowszechnianie wiedzy, budowanie świadomości aktywistycznej wśród młodych ludzi. To, jak myślę, robiłam przez kilka lat pracy w Wałbrzychu: komunikowałam się z młodymi widzami stawiałam pewne zadania w procesie kształtowania światopoglądu i postaw. Byłam też łącznikiem między teatrem a miastem, szkołami, nauczycielami, instruktorami społecznymi. Jeżeli chodzi o podejmowanie tematu ekologii czy aktywizmu, to on najmocniej i najkonkretniej zrealizował się przy pracy nad spektaklem *Greta i ostatni wieloryb* (2019), wyreżyserowanym przez Maćka Podstawnego w oparciu o wspólny scenariusz, nad którym pracował też Karol Kalinowski – rysownik, autor komiksów. Co ważne, na scenariusz duży wpływ miały spotkania z dziećmi i młodzieżą. Spektakl był pomyślany jako komunikat, który nie tyle jest

przedstawiany młodym widzom, ile z nimi współtworzony. To był czwarty spektakl dla młodzieży w Wałbrzychu, więc mieliśmy już doświadczenie włączania widza i wiedzieliśmy, jak ten proces może wyglądać. Zanim rozpoczęliśmy próby i zanim napisaliśmy scenariusz, zorganizowaliśmy warsztaty z udziałem ośmiuset przyszłych widzów, które razem z nami prowadziły pedagożki z Uniwersytetu Wrocławskiego. Wyruszyliśmy do szkół i zapytaliśmy dzieci, co myślą o planecie, co do niej czują, co wiedzą o tych zmianach. Wiedząc, że nasza opowieść będzie się działa w szkole i będzie miała z nią silny związek (też dlatego, że dzieci i młodzież spędzają w niej najwięcej czasu; tu się uczą, relaksują, jest to przestrzeń relacji i emocji, ale też przestrzeń estetyczna), postanowiliśmy zbadać to środowisko. Powstało dwadzieścia kilka map. Dowiedzieliśmy się, jak dzieci odbierają swoją szkołę: co to jest za miejsce, jak na nie patrzą, jak postrzegają architekturę, gdzie się relaksują, czy ona daje im wytchnienie. W siedmiu dzielnicach Wałbrzycha spektakl ten został zagrany przeszło dwadzieścia pięć razy. Te mapy miały wpływ na scenariusz, bo dowiedzieliśmy się, jakie emocje towarzyszą dzieciom, kiedy myślą o zmianach klimatycznych. Dowiedzieliśmy się też (i to było duże zaskoczenie), że o tym, co można zrobić w kwestii ochrony środowiska, segregacji, recyklingu mają ogromną, bardzo szczegółową wiedzę. W szkołach są prowadzone programy, skorelowane z akcją miejską, którą prowadził prezydent miasta, co sprzyjało naszym działaniom i pokazywało, że wiedza na temat konkretnych działań jest duża. Natomiast jest też trudny do udźwignięcia i wyartykułowania konglomerat emocji: smutku, żalu, poczucia samotności, pojawiających się przy hasłach „planeta” i „klimat”, a też często przy haśle „szkoła”. To wszystko posłużyło nam do stworzenia scenariusza, tak jak i skojarzenia z katastrofą klimatyczną: co jest emblematem katastrofy klimatycznej? Jakie gatunki zwierząt, jakie rośliny? Scenariusz był konsultowany przez psychologa,

pedagogów i nauczycieli, bo bardzo nam zależało na wyjściu ze swojej bańki. Żeby nie był to objazdowy spektakl dydaktyczny, tylko żeby wszedł w to środowisko. Graliśmy w szkołach, spektakl opierał się na wędrówce po szkole i poszukiwaniu ostatniego wieloryba, boga oceanów; poszukiwaniom przewodniczyła Greta, inspirowana oczywiście Gretą Thunberg. Ważny był dla nas temat aktywizmu młodzieżowego i dziewczyńskiego. W poszukiwaniu wieloryba wędrowaliśmy po bardzo różnych szkołach i wspólnie z dziećmi budowaliśmy bardzo różne ścieżki, Wchodziliśmy do miejsc, których dzieci nie znały – na przykład na strych, który przez osiem lat był zamknięty. Zmierzam do tego, że zależało nam na tym, żeby doszło do realnej, a nie deklaratywnej współpracy. Mogę powiedzieć z pełnym przekonaniem, że to się udało. Udało się podłączyć bardzo różne środowiska, również dlatego, że zrezygnowaliśmy z instytucjonalnej wygody, weszliśmy w inne środowisko, ale z otwartością, chęcią jego poznania. Udało się wyjść poza spektakl, poza obszar przekazu artystycznego i nawiązać nowe relacje, poznać nowych ludzi, włączyć też ludzi spoza środowiska teatralnego.

Zofia Smolarska: Zastanawiam się, jak tego rodzaju strategia ma się do myślenia ekologicznego. Z jednej strony myślenie ekologiczne wymaga myślenia systemowego, szerokiego spojrzenia, nabywania wielu nowych umiejętności, przecierania nowych ścieżek, a z drugiej zakłada świadomość skończoności naszych zasobów, w tym naszych sił i środków. Na tegorocznym Forum Przyszłości Kultury odbył się panel *Ratuj planetę, nie pracuj tyle! Ideologia nieustannego wzrostu wydajności pracy jako przyczyna katastrofy klimatycznej*. Jadwiga Klata, aktywistka XR, powiedziała wtedy, że trochę ją ten temat rozśmieszył, bo od kiedy stała się „pełnoetatową" aktywistką, czyli od kiedy rzuciła studia i poświęciła się walce o klimat, pracuje więcej niż kiedykolwiek. Zrozumiałam z jej wypowiedzi, że praca nad

przekształcaniem rzeczywistości społecznej, walka z ideologią nieustannego wzrostu, z wartościami neoliberalnymi wymaga od nas nie mniej pracy, tylko więcej, chociaż inaczej ukierunkowanej. Chciałabym zapytać, jak radzicie sobie z tym konfliktem – jak dbać o swój dobrobyt i opierać się ideologii nieustannego wzrostu, a jednocześnie osiągać konkretne cele?

Weronika Szczawińska: Sześć lat temu robiłam spektakl inspirowany ideami sytuacjonistów, którzy mieli bardzo radykalne podejście do kapitalizmu i do pracy. Zorientowałam się, że czytam ich przemyślenia o wpół do pierwszej w nocy, po dwóch próbach, starając się wycisnąć inspiracje na próbę poranną. To było groteskowe. Dużo później przyjęłam taką strategię, by odpowiedzieć sobie na pytanie: co umiem robić, do czego mam narzędzia? I starać się pracować na jakąś, nawet mikroskopijną, zmianę w tym zakresie w swoim środowisku. Podziwiam aktywistów, ale nie jestem aktywistką. Staram się skupiać na swoim środowisku pracy i trochę bardziej świadomie robić to, co robiłam intuicyjnie. Podjąć takie kroki: jak mogę zmienić moje środowisko pracy pod kątem szeroko rozumianej ekologii? Robić to coraz bardziej świadomie, brać udział w rozmowach, podtrzymywać tę dyskusję. To oczywiście nie jest łatwe, mam poczucie, że w kręgach artystycznych jesteśmy wyszkoleni w byciu dobrymi uczniami neoliberalizmu. Można mieć zupełnie inne poglądy, jednak na poziomie ciała mamy po prostu wpisane. Mówię: ciała, bo rozpoznaję u siebie taki charakterystyczny ścisk karku, kiedy tłumaczę zespołom albo dyrektorom, dlaczego postanowiliśmy na przykład ograniczyć godzinowo próby. Za każdym razem, kiedy mówię: „będziemy pracować od 11:00 do 16:00 albo od 11:00 do 17:00 z przerwą na lunch i nie będzie prób wieczornych”, to czuję się, jakbym była w podstawówce i tłumaczyła się z nieodrobienia lekcji. Nie

chcę być osobą, która mówi: nie mam czasu na nic, jestem taka zarobiona, robię, robię, robię. Oduczenie się tego jest trudne, więc staram się rozpoznawać w sobie te ograniczenia, nie zarażać grupy, z którą pracuję, swoim stresem, przymusem wydajności. Więc kolejny banał – zacząć od siebie, od najbliższego otoczenia, od mikroterenu.

Romuald Krężel: Myślę, że jednak jesteś aktywistką. Rebecca Solnit pisze, że to mikrozmiany, a nie wielkie gesty sprawią, że nasz cel zostanie osiągnięty, tylko inaczej. To jest jedyna droga, bo nie zmienimy systemu teatralnego, nie przestaniemy produkować spektakli. System kapitalistyczny tak ewoluował, że nie ma miejsca poza nim. Można jedynie w jego ramach zacząć coś zmieniać. Nie próbować go negować, stawać poza przymusem nadprodukcji. Nie unikniemy tego. Ja też się staram. Na przykład udało nam się po wielotygodniowych staraniach wyrwać dziesięć dni w ramach projektu, który realizujemy w Poznaniu. Ja, moja współpracowniczka i współpracownik mieszkamy każde gdzie indziej, bardzo trudno nam znaleźć wspólne miejsce i czas. Usiedliśmy na Zoomie, żeby przygotować plan pracy. Pomyślałem, że skoro mamy te dziesięć dni, to musimy pracować. Ale udało nam się znaleźć kompromis i ja też odetchnąłem z ulgą, bo pomyślałem: to, że będziemy pracować kilka godzin mniej, nie oznacza, że nasz projekt będzie zły, gorszy albo że coś się zmieni. Mikrozmiany są więc podstawą.

Zofia Smolarska: Proponuję, abyście teraz odnieśli się do pytań, które w trakcie naszej rozmowy nadesłali widzowie.

„Mam pytanie o kwestię tego, co po działaniach twórczych zostaje na

potrzeby archiwalne, o dokumentację teatralną, która w swojej istocie jest jedną z najbardziej antyekologicznych praktyk w sztuce (to moja opinia dokumentalistki teatralnej), jak to wygląda z perspektywy twórczyń i twórców? Dokumentacja powstaje po to, by działania twórcze można było badać, aby o nich nie zapomniano, ale to antyekologiczny proces gromadzenia przedmiotów, obiektów (digitalizacja wszystkiego nie rozwiązuje). Czy twórcy poddają tę sprawę refleksji? Czy byliby gotowi do tego, by tworząc, już myśleć o tym, jak ekologicznie zachowywać pamięć o działaniach twórczych?".

Drugie pytanie: „Czy (z ducha ekologiczna) rezygnacja z nadprodukcji artystycznej nie łączy się z niebezpieczeństwem pozbawienia państwa pracy, możliwości realizacji celów, środków do życia? Czy publiczność będzie upominać się o waszą twórczość?".

Trzecie pytanie: „Mnie zastanawia, czy jesteśmy w stanie zdążyć z tymi drobnymi zmianami, w obliczu coraz bardziej napędzającego się kapitalizmu, by tę machinę wyhamować na czas".

Weronika Szczawińska: Odniosę się najpierw do pytania, czy będziemy mieli za co żyć, jeśli zrezygnujemy z produkcji. W dyskusjach o ekologii brakuje mi osób odpowiedzialnych za prowadzenie instytucji. Dopóki istnieje cały ten system i mamy te instytucje – ktoś nimi zarządza. Jako twórcy naprawdę robimy sporo, ale mam jednak potrzebę (myślę, że ona nie jest szczególnie roszczeniowa), że tak jak ja się opiekuję (albo staram się to robić) ludźmi, których zaprosiłam do projektu, chciałabym, żeby instytucja opiekowała się mną. I żebym to nie ja musiała odpowiadać na pytanie, co zrobić z nadprodukcją. Trzeba by inaczej pomyśleć o repertuarze, inaczej rozłożyć procesy twórcze, zapytać, czego ktoś potrzebuje: czy chce mieć

proces ciągły, czy prowadzony etapami. To wymaga myślenia innego niż: „Bach! Zaczynamy, za dwa miesiące ma być produkt”. Dyskusję o przeprogramowaniu instytucji musimy toczyć w szerszym gronie. A propos dokumentacji: czuję się zaskoczona tym pytaniem. Nigdy nie myślałam o dokumentacji jako czymś antyekologicznym. Nie mam poczucia, żeby po moich przedstawieniach zostawiało bardzo wiele, a wręcz czasami się martwię, że po nich nic nie zostaje. Gdyby mnie ktoś zapytał, czy scenografię i kostiumy po zdjęciu spektaklu można recyklingować, to jestem przekonana, że zarówno ja, jak i inni bardzo byśmy się ucieszyli i powiedzieli, że tak, puśćmy to dalej w obieg. Zresztą scenografowie, z którymi współpracowałam, na przykład Daniel Malone czy Karol Radziszewski, bardzo często korzystają z tego, co już w teatrze jest – z mebli, kostiumów, obiektów. Dokumentacja kojarzy mi się z tym, że po spektaklu zostaje nagranie i cienka broszurka programu.

Romuald Krężel: Zastanawiałem się nad tą nieekologiczną dokumentacją – dlaczego nieekologiczną? Może to kwestia kosztów digitalizacji czy nagrań? Po moich pracach zostają głównie nagrania na moim dysku czy w sieci (jeśli mamy szczęście i nikt tego nie skasuje z publicznego YouTube). Chociaż nie wiem, czy to szczęście, bo czasem nie jest fajnie zobaczyć swoją starą pracę. Zastanawiałem się też nad archiwum; archiwum wcale nie musi być nagraniem filmowym albo zakurzonym pomieszczeniem z jakimiś dziwnymi teczkami i kostiumami. Archiwum może też być na przykład ciało performera czy aktora. W niezdigitalizowany sposób są w nim zarchiwizowane spektakle i może to jest właśnie ekologiczne.

Zofia Smolarska: To wydaje mi się właśnie bardzo ciekawy, nieoczywisty sposób podejścia do kwestii dyskryminacji, mobbingu i molestowania w szkołach artystycznych. Co by było, gdybyśmy właśnie „zatrudnili" ekologię do rozmowy o tym, co odciska się w ciałach adeptów i adeptek na pierwszych lekcjach aktorstwa? Choć podejrzewam, że gdybym zadała to pytanie na korytarzu Akademii Teatralnej, to wydałoby się ono niektórym pokrętne i przeteoretyzowane. Że niby argumentem czy sposobem przeciw mobbingowi czy przemocy ma być „ekologia cielesnego archiwum"?

Romuald Krężel: Nieprawda! To nie jest teoretyzowanie. Mogliśmy obserwować, jak przemocowe doświadczenia są zarchiwizowane, odłożone w ciele, w pamięci. Sam przechodziłem ponownie całą swoją edukację, tak jak chyba wszyscy, którzy czytali kolejne doniesienia o przemocy. Tutaj wyraźnie dotykamy spraw ekologii, edukacji i systemu, w jakim jesteśmy wychowywani. Nie chodzi o jednostkowe doświadczenie (o to oczywiście też), tylko o to, że jesteśmy doświadczeni przez to systemowo. To się naprawdę odbija w ciele. Samo to, że pamięć zadziałała tak wyraźnie, że wydarzenia sprzed lat na pstryknięcie zostały przypomniane, wypowiedziane, nazwane po imieniu i opisane ze szczegółami sprawia, że to jest archiwum.

Weronika Szczawińska: Podwaliny teoretyczne już są, bo mamy teorie Rebekki Schneider, które rozwija twórczo Dorota Sajewska, łącząc je w nieoczywistym geście innej ekologii teatru, wyciągając tę kategorię ciała-pamięci Jerzego Grotowskiego i proponując kategorię ciała-archiwum. Pewnie jeszcze dodałabym bardzo ważny dla mnie postulat braku ortodoksji. To znaczy zdanie sobie sprawy z tego, jak to, o czym mówimy, jest złożone.

Kiedyś napisaliśmy w dwa kolektywy, to znaczy Komuna Warszawa i InSzPer, tekst o bioróżnorodności w teatrze i chciałabym wrócić do tego pojęcia. Zakładam, że ludzie mają różne praktyki. Każdy teatr jest trochę innym środowiskiem i teraz zastanowiłabym się, jak w obrębie tych różnych praktyk i różnych środowisk wytwarzać praktyki ekologiczne. Wszędzie ta odpowiedź będzie trochę inna. Jeżeli chodzi o pracę z rzemieślnikami teatralnymi, mogłabym się odwołać i do doświadczeń cudownych, i bardzo gorzkich. Długo byłam tą reżyserką, która miała projekty dwa tygodnie przed pierwszą próbą, co skutkowało tym, że były one produkowane w ostatniej kolejności, bo najpierw trzeba było zająć się tymi, którzy robili na bieżąco. To też nie jest odpowiedź. Wydaje mi się, że jasne jest rozpoznanie tego, jakiego rodzaju jest ta praktyka. I tego mi właśnie bardzo brakuje, takiej szczerej rozmowy: czy ktoś będzie bazował na improwizacji albo na procesie, a ktoś inny może mieć coś określone wcześniej. Teraz odniosę się do pytania o możliwość zatrzymania kapitalizmu – myślę, że pięknie ten temat otworzył Romek, mówiąc o tym, że krokiem do zmiany jest chyba przyznanie, że jesteśmy częścią tych struktur. Okej, mam marzenie, że kapitalizm się zatrzymuje, że powstaje gospodarka nie oparta na pieniądzu i panuje kult drzew i rzek, ale nie wiem, czy to się wydarzy. Przekonują mnie tradycje postmarksistowskiego feminizmu, reprezentowanego chociażby przez Silvię Federici, która powtarza, że kapitalizm nigdy nie jest dobry, zawsze jest projektem rasistowskim, seksistowskim, kolonialnym i niszczącym planetę. Więc myślę, że pierwszym krokiem do zmiany jest powtarzanie sobie: nie ma dobrego kapitalizmu, wszyscy jesteśmy uwikłani, wszyscy w tym siedzimy, zobaczmy najpierw, jak on działa, co on robi. Może to jest defetystyczne, bo zakłada zmiany na małą skalę, ale nie umiem inaczej na to pytanie odpowiedzieć.

Fragmenty panelu, który odbył się 15 kwietnia 2021 roku w ramach XII edycji festiwalu Nowa Siła Kuratorska. Nagranie rozmowy można znaleźć pod adresem: https://www.facebook.com/watch/live/?v=750653178912143&ref=watch_permalink.

Autor/ka

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/ekoetyka-w-teatrze*