didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 155**
Data wydania: luty 2020
DOI: 10.34762/mc8k-aw95
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/postantropocentryczna-niepewnosc

/ Garbaczewski

Postantropocentryczna niepewność

„Życie seksualne dzikich" jako spektakl ekologiczny

Maciej Guzy | Uniwersytet Jagielloński

Abstract: Maciej Guzy. Post-Anthropocentric Uncertainty: *The Sexual Life of Savages* as an Ecological Play

The article, which is a part of the author's B.A. thesis, analyzes the Island by Aleksandra Wasilkowska, a scenic object used in Krzysztof Garbaczewski's famous performance *The Sexual Life of Savages*. The author juxtaposes the design of the Island and its impact with Timothy Morton's theory of hyperobjects, focusing his reflections on the possibility of an ecocritical reading of the play. In doing so, he tries to answer the question whether *The Sexual Life of Savages*, contrary to the reviewers' interpretations and the creators' declarations, can be seen in retrospect as a project anticipating the ecological tendencies evident in the latest Polish theatre.

Keywords: Wasilkowska, Morton, hyperobjects, ecocriticism, stage design

„To, co zaczęło się jako eksperyment, stało się w związku z wkroczeniem na scenę żywiołów pewnym rodzajem *quasi*-antropologicznej i ekologicznej wypowiedzi dla mojego zespołu, publiczności i mnie" (Goebbels, 2015, s. 214) – pisał o swoim *Stifters Dinge* Heiner Goebbels, obserwując jak

założone przez niego na wstępie sensy, w miarę postępu prac nad uscenicznieniem jego pomysłu, zastępowane były przez zupełnie nowe znaczenia, wyłącznie pod wpływem ingerencji pozaludzkich czynników, niejako wpuszczonych w strukturę spektaklu. Ta krótka wypowiedź każe zastanowić się, co możemy rozumieć przez określenie „spektakl ekologiczny" (skoro *Stifters Dinge* bynajmniej nie miało być projektem formułującym potrzebę ograniczenia ingerencji gatunku ludzkiego w rzekomo podległą mu rzeczywistość, a jednak, w pewnym sensie mimowolnie, się nim stało). Czy o ekologiczności spektaklu teatralnego możemy mówić wyłącznie wtedy, gdy od samego początku ekokrytyczna treść mieści się w artystycznych planach jego twórczyń i twórców? A jeśli nie, to do jakich konsekwencji może to prowadzić? Zadaję na wstępie te dość oczywiste pytania, gdyż jedna z możliwych odpowiedzi stanie się punktem wyjścia dalszych rozważań. Podążając tokiem myślenia Goebbelsa należy bowiem uznać, że przed badaczkami i badaczami teatru otwierają się nowe możliwości poszukiwania przykładów ekowypowiedzi artystycznych w nieoczekiwanych kontekstach.

Proponuję zatem właśnie taką wycieczkę w nieodległą przeszłość polskiego teatru, w celu odnalezienia projektu (zapewne jednego z wielu), mogącego antycypować bardziej wyraziste przykłady ekokrytycznych realizacji, odwołujących się do zmiany świadomości w zakresie realności katastrofy ekologicznej, których sporo można było zobaczyć w ostatnich sezonach teatralnych. Nieprzypadkowo posługuję się tu pojęciem „projektu", a nie „przedstawienia", bowiem przedmiotem analizy stanie się nie tyle sam spektakl, ile konkretny obiekt, funkcjonujący zarówno jako element scenografii teatralnej, jak i niezależny przedmiot wystawienniczy[1]. Mowa o tzw. Wyspie Aleksandry Wasilkowskiej z *Życia seksualnego dzikich* Krzysztofa Garbaczewskiego (premiera 14 kwietnia 2011). Kluczowym problemem będzie zatem próba oceny, czy oddziaływanie Wyspy,

obserwowane z perspektywy bogatej pod względem rozwoju nieantropocentrycznych perspektyw dekady (w tym także na polu działań artystycznych), można uznać za przykład interesującej sztuki ekologicznej.

Wyspa

Wyspa to konstrukcja składająca się z kilku metalowych elementów oraz ośmiuset kawałków czarnej flizeliny[2], pozszywanych tak, aby utworzyły niejednorodną bryłę. Obiekt był podwieszany pod sufitem przestrzeni, w której grany był spektakl, zwisał bezpośrednio nad głowami obecnych tam ludzi. Jego znaczne rozmiary (dwadzieścia pięć na dziesięć metrów) pozwalały zakryć niemal całą widownię bądź całą scenę. Wyspa mogła wykonywać ruchy dwojakiego rodzaju. Po pierwsze, poruszała się w płaszczyźnie poziomej. Po drugie, powoli, fluktuacyjnie zmieniała kształt – miejscami pęczniejąc (sięgała niekiedy niemal samej ziemi) a miejscami ulegając spłaszczeniu. Na powierzchni konstrukcji umieszczono czujniki ruchu i dźwięku, zbierające informacje z otoczenia Wyspy. Zebrane przez nie bodźce były przekazywane za pomocą okablowania do umieszczonego ponad obiektem komputera, który – dzięki zaimplementowanemu wcześniej algorytmowi – przetwarzał je na komendy, autonomicznie poruszające całą konstrukcją. Zbliżenie do czujnika powodowało pobudzenie flizelinowej chmury, a oddalenie od niego – jej uspokojenie. Dlatego też od chwili zamontowania Wyspa wchodziła w silną sensualną relację zarówno z aktorkami i aktorami, jak i publicznością gotowego spektaklu, niekiedy nawet paraliżując pracę tych pierwszych i utrudniając percepcję drugim – o czym świadczą liczne i powtarzalne w obserwacjach świadectwa (Zob.: Papuczys, 2011, s. 90.; Orłowski, 2011; Ostrowska, 2011; Drewniak, 2011; Masłowski, 2011; Mościcki, 2011).

Pomimo obecności tak wyrazistej struktury, w recenzenckim odbiorze dominowały dość ogólne interpretacje, sprowadzające *Życie seksualne dzikich* do futurystycznej w formie opowieści o przyszłości człowieka (zob.: Wichowska, 2011, s. 87; Rataj, 2011; Chałupnik, 2011). Co ciekawe, podobny, wysoce abstrakcyjny ton towarzyszył także wypowiedziom twórczyń i twórców (zob.: Orłowski, 2011). Na taką szkicowość pozwalała poniekąd i sama Wyspa, zdająca się celowo rozmywać jakiekolwiek spójne diagnozy na temat przyszłości. W zależności od przyjętego klucza, konstrukcję można było postrzegać rozmaicie: niekiedy jako maszynę, czasami jako emanację siły materii nieożywionej, a jeszcze innym razem jako komponent hybrydycznego ciała, ni to człowieka, ni zwierzęcia, ni wytworu technologii – co zresztą akcentowała sama Wasilkowska (Papuczys, 2011, s. 92). Zwykle pożądane niedopowiedzenie balansowało jednak niekiedy na granicy chaotyczności, a mgliste wypowiedzi raczej dystansowały od spektaklu, niż zachęcały do jego twórczej interpretacji[3]. Również dlatego ponowne sięgnięcie do *Życia seksualnego dzikich* (z centralnym obiektem Wyspy) i poddanie tego spektaklu próbie bardziej precyzyjnej analizy wydaje się istotne i interesujące. Powrót w poszukiwaniu nieantropocentrycznych symptomów, mogących świadczyć o ekokrytycznym potencjale spektaklu Garbaczewskiego, wymaga jednak skorzystania z odpowiednich narzędzi. Takich, jak sądzę, dostarczyć może dostarczyć *object-oriented ontology* w ujęciu Timothy’ego Mortona.

Object-oriented ontology oraz teoria hiperobiektów Timothy’ego Mortona – zarys

problematyki

Object-oriented ontology (OOO) to stosunkowo młody nurt filozoficzny, którego początki sięgają schyłku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia. Jak twierdzi Graham Harman, jeden z jego pierwszych przedstawicieli, OOO wyrosła z przekonania o dotkliwym w skutkach kryzysie kategorii prawdy, który, objąwszy sferę ściśle rozumianej polityki, zaczął domagać się zdecydowanej reakcji, sprowadzającej się do konieczności przeformułowania naszego rozumienia tego problematycznego pojęcia (Harman, 2018, s. 6). Zdaniem Harmana, odpowiedzią nie może być jednak ponowne odwołanie się do obiektywnej sprawdzalności i wiedzy (jako gwarantów prawdziwości), ale radykalny powrót do realności, na którą składają się całkowicie niezależne od człowieka (od jego myśli) obiekty (tamże). Myśl antropocentryczna – która zdominowała naukę i filozofię na kilka ubiegłych stuleci – doprowadziła bowiem do rozproszenia obiektów w nieuchronnej zależności od ludzkiego postrzegania. Jak pisze Andrzej Marzec, komentując założenia OOO: „indywidualność [przedmiotów] znika w momencie, gdy zostają sprowadzone do wielości (serii), zbioru posiadanych jakości lub wywoływanych skutków, czy też zredukowane do materii i atomów" (Marzec, 2018, *s*. 90). OOO jest zatem próbą swoistej „emancypacji" obiektów, co jednak nie implikuje potrzeby ich lepszego zrozumienia. Wręcz przeciwnie: paradoksalnie, wymusza ona na człowieku oddalenie, przyjęcie dystansu poznawczego (nie bez istotnego udziału postaw spekulatywnych), tak aby uświadomić sobie nieuchronność powiązań, jakie występują między nimi a człowiekiem. Harman podkreśla, że nasze formułowanie rzeczywistości zawsze będzie odmienne od tego, jaka owa rzeczywistość faktycznie jest, i dlatego powinniśmy docierać do niej niebezpośrednio (Harman, 2018, s. 7). To niezwykle istotna uwaga, łącząca OOO z praktykami artystycznymi, co

podkreślać będą również inni przedstawiciele nurtu, eksponując rolę sztuki jako metody nawiązywania (uświadamiania sobie) kontaktu z obiektami.

Na podobnych założeniach opiera się w swoich rozważaniach Timothy Morton. Myśl tego teoretyka literatury i filozofa nabiera jednak dodatkowego wymiaru wypowiedzi ekokrytycznej, przesyconej świadomością wydarzającej się katastrofy. Jego *dark ecology* prezentuje punkt widzenia, w którym powrót do idyllicznej, czystej Natury nie jest już możliwy, więc powinniśmy zacząć uświadamiać sobie, że „współcześnie […] przyłączają się do nas nie-ludzie, którzy nie budzą w nas wcale optymistycznych nastrojów, lecz raczej niosą ze sobą ciemność, niepokój i depresję" (Marzec, 2018, s. 99). Ta realność kryzysu, coraz gwałtowniej wdzierająca się w sferę doświadczenia, jak pisze Anna Barcz, rodzi, w ujęciu Mortona, dwie konsekwencje: z jednej strony wywołuje „oryginalną reakcję wyobraźni" (co, jak można domniemywać, przekłada się na specyficzną formę praktyk artystycznych), z drugiej – przesuwa debatę nad ochroną nie-ludzkich aktorów z paradygmatu zrównoważonego rozwoju na tory poszukiwania metod adaptacji do już istniejących niebezpieczeństw (Barcz, 2018, *s*. 66). Innymi słowy, hiperobiekty (o których poniżej) „już tu są" i jako nowo ujawnieni gracze wywierają wpływ na kształt biosfery. Reakcja musi być więc szybka i nie ma możliwości poprzedzenia jej wyczerpującą analizą sytuacji, gdyż ta skazać może na porażkę opóźnioną próbę adaptacji do życia w nowych warunkach. Dlatego też i sama myśl Mortona „nie jest teorią w znaczeniu oglądu czy wypracowania filozoficznej koncepcji. Jest dramatem rozpoznania groźnych oddziaływań między tym, co istnieje, a przedmiotami zupełnie nowego typu" (tamże, s. 64-65). Tym samym, choć jego rozważania mają charakter ontologiczny, są także poszukiwaniami języka adekwatnego do wyrażenia stanu, w jakim dziś wobec obiektów znajduje się człowiek. Angielski filozof daje temu wyraz także w proponowanym przez siebie stylu narracji –

„rozczarowanej językiem nieprzystającym do doświadczeń niedających się pojąć” (tamże s. 65) – prowadzonej poprzez łączenie odniesień do filozofii, fizyki i kultury popularnej (dającej szanse odnalezienia powszechnie rozpoznawalnych wzorców doświadczeń określonego typu), a także starannie dobierającej słowa, nie tylko z uwagi na ich znaczenie, ale także fakturę brzmienia, powiązaną metaforykę, poetyckość.

Kluczowym pojęciem teorii Mortona są hiperobiekty. Te „obiekty spekulatywne” (tamże, s. 67), które nie posiadają jednego konkretnego desygnatu, to przedmioty-zjawiska tak rozproszone w czasie i przestrzeni, że z jednostkowego punktu widzenia człowieka pozostają niepostrzegalne. Jak pisze Morton, nie są one jednak wyłącznie wytworami umysłu (nie przynależą do porządku idei ani nie mają charakteru konstrukcjonistycznego), ale realnymi, istniejącymi niezależnie od człowieka bytami (Morton, 2013, s. 15). Hiperobiektem może być cała biosfera, czarna dziura, wpływająca do oceanu masa plastiku, złoża ropy czy globalne ocieplenie. Obiekty te powodują, że życie ludzi w XXI wieku staje się niepokojąco osobliwe (*uncanny*; tamże, s. 5). Co istotne, ów proces „stawania się” nie jest rozciągnięty w czasie pojmowanym linearnie – hiperobiekty nie „pojawiają się” (przychodzą), będąc w istocie elementem przyszłości, ale raczej wdzierają się w świadomość społeczeństw i już teraz są odpowiedzialne za to, co Morton nazywa „końcem świata”. Ma to szczególne znaczenie w kontekście późniejszego zestawienia teorii Mortona z *Życiem seksualnym dzikich*: spektakl odbierano przeważnie jako eksplorację możliwych przyszłych losów człowieka, a nie diagnozę tego, co wydarza się teraz. Odkrywanie hiperobiektów nieuchronnie wiąże się z rozchwianiem naszego istnienia w świecie, „drżeniem bytu” (*a being-quake*; tamże, s. 19), pojawiającym się strachem przed unicestwieniem i nieustannym poczuciem niepewności i dziwności. Doświadczenia te wywołuje pięć cech

przynależnych hiperobiektom (a zarazem pięć trybów ludzkiego „nastrojenia" – *attunement* – na nie): lepkość (*viscosity*), nietutejszość (*nonlocality*), nieregularne falowanie (*temporal undulation*), fazowość (*phasing*) oraz interobiektywność (*interobjectivity*)[4]. Aby zatem ocenić, czy spektakl Krzysztofa Garbaczewskiego, analizowany w niniejszym artykule, może być postrzegany jako przedstawienie ekologiczne w duchu Mortona, trzeba powyższe własności odnieść do sposobu oddziaływania obiektu Wyspy. Rzecz jasna, w pierwszej kolejności należy jednak przybliżyć ich efemeryczne znaczenie, a także wyjaśnić, co w istocie dla Mortona oznacza wdrażanie teorii hiperobiektów do działania artystycznego, która to praktyka jest mu bardzo bliska.

Jak pisze Morton, dystans, jaki do tej pory zdawał się oddzielać nas od rzeczy, „jest tylko psychicznym i ideologicznym konstruktem zaprojektowanym, by chronić […] przed [ich] bliskością" (Morton, 2018, s. 285). Owa bliskość nie jest jednak ani wyłącznie współistnieniem, ani nawet dotykiem, a raczej oplataniem i sklejaniem – lepkością. Wywołuje ona przerażenie nieuchronnym zagłębianiem się w hiperobiekt, który przenika do przestrzeni publicznej, domu i wreszcie ciała (Barcz, 2018, s. 67). Gdy mówimy o smogu, to nie tylko dlatego, że widzimy dymiące kominy, ale przede wszystkim dlatego, że czujemy drapanie w gardle. Lepkość hiperobiektów nie jest już zatem wyobrażona, ale realna. „Całe moje fizyczne bycie złapane jest w […] siatkę" (Morton, 2018, s. 285) – pisze Morton i dodaje: „Im bardziej staram się zrozumieć hiperobiekty, tym bardziej odkrywam, że jestem do nich przyklejony. Wszystkie są na mnie. Są mną" (tamże, s. 286). Lepkość, magmowatość hiperobiektów, zdolna pokrywać wszystkich i wszystko, ma jednak również inny skutek. Plastyczna masa nie tylko samorzutnie wypełnia przestrzeń ją otaczającą, ale też sama jest podatna na odkształcenie. Dlatego każde nasze działanie wpływa na

hiperobiekt. „Te same narzędzia, których używaliśmy do zobiektywizowania przedmiotów, przykrycia ziemskiej nawierzchni folią termokurczliwą, stały się jedną wielką spawarką, która wypala ekran ze szkła, oddzielający ludzi od Ziemi. Tym samym każdy pomiar jest odtąd ingerencją" (tamże, s. 294). Ludzie, w narracji Mortona, odkrywają powoli swoje zanurzenie w lepkości, aby chwilę później zorientować się, że gdy tę sieć zauważają, jest za późno, by mogli się z niej wydostać.

Hiperobiekty, choć ściśle do nas przylegają, są jednak również w pewnym sensie nieobecne. Jako obiekty dystansują się i uniemożliwiają uzyskanie bezpośredniego dostępu do nich. Morton porównuje ich zachowanie do ośmiornicy, która, gdy ktoś próbuje się do niej zbliżyć, wypuszcza nieprzejrzystą chmurę atramentu, umożliwiającą jej ucieczkę. Wydzielina ta nie jest jednak ontologicznie obojętna – to chmura „efektów i afektów", fizycznie dotykających człowieka (Morton, 2013, s. 39). Tę cechę hiperobiektów filozof nazywa nietutejszością i wyprowadza ją wprost z teorii kwantowych. Dla Mortona szczególnie istotna jest ta własność cząsteczek, która powoduje ich wzajemne zapętlanie i umożliwia przepływ informacji (a więc oddziaływanie) bez konieczności ich bezpośredniego (choćby akcydentalnego) przylegania. Tym samym rzeczywistość należy postrzegać jako nietutejszą (nielokalną – niepodzieloną ścisłymi granicami na „tu" i „tam") w tym sensie, że wyobrażenie o świecie jako próżni, w której oddzielnie unoszą się niewielkie cząsteczki, nie może być dłużej podtrzymywane. „Jeśli już sama biologia ukazuje, w jakim stopniu różne formy życia są ze sobą splecione, to powiązania kwantowe dowodzą, że łączność ta ma jeszcze głębszy charakter" (tamże, s. 42) – jasno daje do zrozumienia Morton. Realność należy zatem postrzegać nie tylko jako proces zacierania granic, gdy lepkie hiperobiekty przenikają na poszczególne obiekty i do nich, ale także jako ogromnych rozmiarów sieć połączeń, których

nie jesteśmy w stanie dostrzec, gdyż są tak rozciągnięte w przestrzeni, że nawet przy wykorzystaniu najnowszej technologii trudno je wychwycić.

Przestrzennej nietutejszości hiperobiektów towarzyszy ich przytłaczające rozciągnięcie w czasie, nazywane nieregularnym falowaniem. Dla człowieka ta obca czasowość ma dwojakie znaczenie. Anna Barcz zauważa, że z jednej strony hiperobiekty „aktywizują się w sposób nieprzewidywalny i tymczasowy" (Barcz, 2018, s. 68), co jednak nie oznacza, że same w sobie są temporalne. Susze, intensywne opady deszczu czy tsunami nazywane są wypadkami, ale hiperobiekty, manifestujące się poprzez te wypadki, istnieją stale. Z drugiej strony, pisze Morton, gdy zorientujemy się, że „od dawna" tkwimy we wnętrzu hiperobiektów, to nie jesteśmy w stanie wskazać ani ich początku, ani końca, co potęguje odczucie niepewności, gdyż nie potrafimy pojąć tej hiperskali (Morton, 2013, s. 55-56). Innymi słowy, ludzka teraźniejszość nie jest tożsama z teraźniejszością obiektów. Gdy patrzymy na jakiś przedmiot (zwłaszcza tzw. materię nieożywioną), równocześnie widzimy to, co jako ludzie uznajemy za przeszłość, i to, co jest dla nas przyszłością – „teraz" materii jest rozciągnięte. „Kiedy spoglądasz na ropę naftową, patrzysz w istocie w przeszłość" (tamże, s. 58) – twierdzi Morton, myśląc o cząsteczkach węglowodorów, które nie zmieniły się od milionów lat i wciąż trwają w formie kopaliny. Gdy wytwarzamy kolejne tony plastiku, będą one istniały jeszcze „wtedy", choć obecnie nie jesteśmy w stanie jako ludzie przewidzieć, jak będzie wyglądał świat w tym punkcie na arbitralnie narzuconej przez nas osi czasu. Jak zauważa Morton, największe przerażenie budzi w nas jednak fakt, że trwanie hiperobiektów nie jest nieskończonością, lecz niepojętą skończonością (tamże, s. 60). Tradycja judeochrześcijańska zdecydowania ułatwia bowiem oswojenie się z myślą, że coś nie ma granic i jest „od zawsze i na zawsze". Gdy jednak spotkamy się z czymś niemierzalnym, wykraczającym poza nasze zaawansowane metody

racjonalizowania (a równocześnie nieznajdującym uzasadnienia metafizycznego), czujemy przerażenie. Spotkanie z hiperobiektami jest zatem spotkaniem z zupełnie inną czasowością.

Z kolei fazowość dotyczy zetknięcia emisji hiperobiektu z emisjami innych obiektów, które prowadzi do pojawienia się zjawiska interferencji (tamże, s. 67-68). Jak w wyniku nakładania się fal powstaje ich zupełnie nowy rozkład, tak wzajemnie oddziałujące na siebie obiekty chwytają człowieka w samym środku tego przecięcia, silnie na niego oddziałując. Ludzkie poczucie bycia w czasie i przestrzeni to jedynie efekt chwilowego ulegania fazowości danego hiperobiektu. Pojawia się on, wywiera wpływ i oddala się czy, jak pisze Morton, „phase in and out of the human world" (tamże, s. 70). A przecież oddalenie nie oznacza zaniku, a jeśli mamy inne wrażenie, to wypływa ono jedynie z naszych ograniczonych możliwości postrzegania rzeczywistości. Nieobecność hiperobiektu to w istocie „niewidoczna obecność". Czujemy tylko jego zmysłowo postrzegalne reprezentacje, karykatury fragmentów, a nie jego samego. Fazowość ma charakter znaku indeksalnego, metonimii całego hiperobiektu, rozproszonego w niedostępnym dla nas wymiarze (tamże, s. 77).

Ostatnią wyróżnianą przez Mortona cechą hiperobiektów jest ich interobiektywność. Jak pisze Graham Harman, komentując teorię angielskiego profesora, Morton przypomina, że ludzka filozofia musi brać pod uwagę relacje występujące pomiędzy obiektami, nawet gdy pozornie nie mają one nic wspólnego z człowiekiem (Harman, 2018, s. 239). Intersubiektywność to bowiem wyłącznie jeden z rodzajów interobiektywności, który arbitralnie wyklucza całe grupy obiektów z możliwości nawiązania z nimi potencjalnych relacji. Hiperobiekty tworzą bowiem cały interobiektywny system, który Morton nazywa niekiedy siecią

(Morton, 2013, s. 83). Dzięki niej są one w stanie „tłumaczyć się" wzajemnie przez inne obiekty – tak jak wiatr, który słyszymy tylko, gdy wejdzie w reakcję z innymi przedmiotami, np. drzewami w lesie – a dostęp do nich staje się możliwy jedynie pośrednio (tamże, s. 86). Morton określa tę relację jako „sąsiedztwo", co sprowadza się do konstatacji, że gdy postrzegamy dany obiekt, to zawsze powinniśmy myśleć o nim, jako o „*1 + n*" (tamże, s. 89).

Jak wcześniej wspomniano, dokładne, gwarantujące zrozumienie opisanie hiperobiektów jest, według Mortona, niemożliwe, a powyższe cechy są raczej próbą ich pośredniego przetłumaczenia na kategorie znane człowiekowi, niż wyczerpującym przedstawieniem bezpośredniego spotkania z nimi. Autor teorii obiektów spekulatywnych jest jednak przekonany, że znacznie skuteczniejszą metodą dostrajania się do sytuacji współistnienia ludzi i hiperobiektów jest uczestnictwo w działaniach artystycznych. Anna Barcz pisze, że u Mortona, „potężne doświadczenie estetyczne okazuje się językiem pośredniczącym w obcowaniu z nimi [hiperobiektami]" – „próbą rozpisania dramaturgii doświadczenia realności hiperobiektu, oddania poczucia zagubienia – czasem nawet przerażenia" (Barcz, 2018, s. 68-69). Aby możliwa była zmiana – twierdzi Morton – konieczne jest przeżycie szoku, „ekologicznej traumy", która nieuchronnie wytrąci nas z równowagi, a niekiedy pociągnie za sobą fazę silnego wyparcia – rolą sztuki hiperobiektów nie będzie zatem nakłonienie nas do myślenia (co czyni od dawna sztuka środowiskowa), ale raczej przeprowadzenie ludzi przez ten trudny okres, przyzwyczajenie ich do niego (Morton, 2013, s 184). Tylko działanie artystyczne jest bowiem w stanie zredukować przerażenie, wynikające z nieustannego poczucia tkwienia wewnątrz czegoś obcego. Sztuka „czyni to wewnątrzmaciczne doświadczenie widocznym, słyszalnym i czytelnym" (Morton, 2018, s. 288). Co ciekawe, Morton przeciwstawia się Wagnerowskiej koncepcji *Gesamtkunstwerk* i jakiejkolwiek sztuki totalnej,

która stara się wytworzyć abstrakcyjną obecność „jakiegoś świata”, wobec którego człowiek pozostaje niezależnym bytem. Przeczy to bowiem zadaniom stawianym przed artystami, którzy mają raczej ujawniać sytuację zanurzenia w tym, co nazywaliśmy „the world”, będąc w istocie tylko jego częścią (Morton, 2013, s 171). Dlatego też w swoim wywodzie autor przywołuje przykłady takich prac, które skupiają się na operowaniu materialnością i możliwościach intensyfikowania jej sensualnego odbioru.

Instalacja Wyspy jako przykład sztuki hiperobiektów

Już na pierwszy rzut oka widać, że oddziaływanie Wyspy ma wiele wspólnego zarówno z teorią Timothy’ego Mortona, jak z jego uwagami na temat sztuki w dobie katastrofy ekologicznej. Obcowanie z konstrukcją, wzbudzającą szeroką gamę sensualnych odczuć, od fascynacji i zaciekawienia po irytację i poczucie przytłoczenia, zdaje się wprost odpowiadać temu, jak Morton opisuje doświadczenie hiperobiektów – „hiperobiekty […] zaskakują ludzi i sprawiają, że narzucona przez nie interakcja jest jednocześnie fascynująca, niepokojąca, kłopotliwa i niezwykła” (tamże, s. 58). Owych zbieżności jest jednak o wiele więcej, a co ważniejsze, mają one charakter znacznie bardziej szczegółowy. Aby je dostrzec, należy zestawić instalację Wasilkowskiej z poszczególnymi cechami hiperobiektów, wyszczególnionymi powyżej.

Lepkość Wyspy odsłania się przede wszystkim w jej narzucającym się sposobie oddziaływania. Konstrukcja ta nie jest po prostu obecna – nie dostrzegamy jej tylko na początku przedstawienia, zapominając o niej, gdy tylko pojawią się aktorki i aktorzy. Unosząca się nad publicznością masa przykleja się do obecnych ludzi w tym sensie, że nieustannie o sobie przypomina. Nie ma możliwości, aby się od niej zdystansować, uchwycić

jedno zadowalające znaczenie, jakie niesie, i przejść do analizy innych elementów struktury spektaklu. Wyspa naciera tak długo, aż przyznamy jej główne miejsce pośród użytych w spektaklu środków wyrazu. Nie bez znaczenia jest także jej wizualna forma. Konstrukcja jest magmowata, płynna, a jej ruch przypomina przelewanie, falowanie. Obiekt sprawia wrażenie posiadającej zdolność raczej pochłaniania, otaczania swoją fizycznością, niż np. miażdżenia. Efekt ten wzmacniają wydarzenia, jakie co pewien czas obserwujemy na scenie. W pewnym momencie Wyspa wciąga jedną z postaci, Człekoszczura, aby następnie powtórnie go narodzić. W innej scenie jeden z Dzikich (Paweł Smagała) pełznie pod Wyspą, cały pokryty żelowatą cieczą, sprawiającą wrażenie jej wydzieliny. W tym samym momencie przerażony i zdezorientowany Malinowski wygłasza monolog o obiekcie oplatającym ludzi, który wydaje się wprost odbiciem doświadczenia hiperobiektu. „Widziałem bardzo długi język, który, jak wij o setkach nóg, krążył wśród paproci. Owłosiony był tysiącami delikatnych nitek, które zbierały rosę i które topiły się przy dotknięciu jak płatki śniegu. Język, poruszając się według trudnego do rozpoznania algorytmu, natrafił wreszcie na dziwne zgromadzenie istot ludzkich. Okrążył je, oplótł i począł produkować wydzielinę. […] Aż w końcu uplótł warkocz wokół ich ciał tak, że wszystkie były teraz połączone, jak ławica ryb. […] Kiedy się na nie [ciało Wyspy] patrzy, wydaje się lepkie, kiedy się jego [obiektu] dotyka, zdaje się śliski […] Niepoznawalne, niepoznawalne” – mówi. Co więcej, Wyspa dokonuje również przeobrażenia w sposobie jej pojmowania jako miejsca przeznaczonego do życia. Malinowski udaje się „na wyspę”, jako pewien obszar po prostu zamieszkany przez Dzikich (którego rola wypełnia się w oferowaniu terytorium do zagospodarowania). Na miejscu okazuje się jednak, że Wyspa nie jest po prostu przestrzenią, domem, pustką wymagającą dopełnienia przez ludzi (neoludzi). Relacja występująca między

nią a nimi jest dużo bliższa, a sieć zależności o wiele wyraźniejsza. Przypomina ona sposób, w jaki Morton przedstawia współczesne, zanurzone bycie człowieka w świecie – „W biosferze nie czuję się «jak *w* domu». To raczej ona mnie okrąża i przenika" (tamże, s. 28). Wyspa z *Życia seksualnego dzikich* jest zatem raczej relacją niż miejscem. W kontekście jej lepkości istotne jest również, że konstrukcja reaguje na ruch w swoim otoczeniu. Gdy chcemy się poruszyć, musimy mieć świadomość, że ona na to zareaguje. Bycie z Wyspą to nieuchronna bliskość, z której nie można się uwolnić, tak jak nie można uciec przed działaniem hiperobiektów. Im bardziej próbujemy, tym ich obecność staje się wyraźniejsza i niemożliwa do usunięcia (zob.: tamże, s. 36). Wreszcie nie sposób zapomnieć o materiale, z którego wykonano instalację. Flizelinowe płachty to przecież nic innego jak plastik, o którym tak często pisze Morton. Okazuje się, że Wyspa nie tylko odtwarza doświadczenie hiperobiektów, ale także sama jest lokalną manifestacją jednego z nich – ogromnych złóż materiałów syntetycznych, które zaczynają pokrywać Ziemię. Tym samym sprawdza się to, o czym myśli przywoływany przedstawiciel OOO, gdy zauważa, że hiperobiekty dotykają wszystkiego, co znajduje się w biosferze – także samego procesu twórczego (zob.: tamże, s. 133).

O ile lepkość Wyspy wydaje się bodaj najwyraźniej obecną cechą hiperobiektów w całym spektaklu, o tyle jej nielokalność może wydawać się trudna do dostrzeżenia. Przecież widzimy granice konstrukcji, ściśle wyznaczone rozmiarami pomieszczenia, w którym się ona znajduje. Ujawnienie nielokalności nie odbywa się jednak na poziomie możliwości dostrzeżenia danego obiektu, ale raczej poprzez zaaranżowanie sytuacji, w której określone reakcje są dystansowane od ich przyczyn, zarówno pod względem czasowym (o czym poniżej), jak i przestrzennym. Za sprawą nielokalności obiektów efekt działania staje się niemożliwy do przewidzenia i

pojawia się w miejscu, w którym nie możemy się go spodziewać. Jak pisze Morton, obiekty rozciągnęły swoje granice, doprowadzając do ich zatarcia, na taką skalę, że trudno jest nam to objąć myślą (tamże, s. 42). W *Życiu seksualnym dzikich* nikt nie jest w stanie zlokalizować wszystkich skutków swoich działań (ruchów), bowiem ich impulsy są przenoszone przez algorytm kierujący Wyspą. Zarazem jednak każdy wie, że gdzieś owe konsekwencje nieuchronnie nastąpią. Samo oddziaływanie Wyspy jest jednak niemożliwe do całościowego uchwycenia i opisania. Nietrudno obserwować pojedynczy fragment instalacji, który się do nas zbliża bądź od nas oddala, ale monitorowanie całości przeobrażeń przestrzeni przedstawienia, generowanych przez Wyspę, wykracza poza zdolności ludzkiej percepcji, choć niewątpliwie ma silny wpływ na zgromadzoną publiczność[5]. Morton porównuje, odpowiadający tego typu oddziaływaniu, efekt istnienia hiperobiektów do skutków wywoływanych przez eksplozję bomby atomowej. Ofiary, które przeżyły tragedię w Hiroszimie, pozostawiły relacje o wybuchu, z których każda była inna (pomimo jednorodnego sposobu oddziaływania bomby) – nikt nie mógł być świadkiem doświadczenia eksplozji pojmowanej jako jednolita całość (Morton, 2013, s. 49).

Przestrzennemu rozproszeniu doświadczenia Wyspy towarzyszy także spotkanie z jej specyficzną czasowością. Tak jak w przypadku Mortonowskich hiperobiektów, przejawia się ona dwojako. Po pierwsze, Wyspa działa, gdy publiczność pojawia się w pomieszczeniu, i nie zaprzestaje aktywności nawet po zakończeniu spektaklu. Podkreśla tym samym swoją niezależność oraz nie pozwala dostrzec początku i końca jej istnienia. Może to wywoływać wrażenie, że to wszystkie wydarzenia sceniczne (oraz widzki i widzowie) mają charakter akcydentalny i przydarzają się temu dominującemu obiektowi, a nie na odwrót. O wiele istotniejszy jest jednak drugi aspekt czasowości Wyspy. Zdaje się ona bowiem narzucać własny czas

osobom, które jej doświadczają. Czas Wyspy jest tożsamy z jej powolnymi, fluktuacyjnymi ruchami, czy – jak napisałby Morton – powstaje na jej powierzchni, jest emisją tego przedmiotu (tamże, s. 67). Po części przypomina to postdramatyczne pojmowanie czasu w teatrze, prezentowane przez Hansa-Thiesa Lehmanna: celem staje się próba rozbicia ram czasowych (dzięki wykorzystaniu różnych strategii formalnych np. spowolnienia) oraz zwrócenie uwagi na czas jako wspólne doświadczenie, zachodzące każdorazowo przy spotkaniu grupy ludzi w określonym miejscu (Lehmann, 2009, s. 258-259). *Życie seksualne dzikich* różni się jednak od tak sformułowanego wzorca tym, że nie spotykamy się tu z próbą wytworzenia jednej odmiennej czasowości, której wszyscy ulegaliby w jednakowym stopniu. Gra aktorek i aktorów bynajmniej nie jest podporządkowana monotonii, jaką emanuje Wyspa. Wręcz przeciwnie, Dzicy są pobudzeni, nadaktywni. Jeśli użyć w tym miejscu terminologii zaproponowanej przez Erikę Fischer-Lichte, należałoby przyznać, że działanie Wyspy nie narzuca rytmu, który stałby się „zasadą organizacyjną" całego spektaklu, ale że jest tylko jedną z wielu rytmiczności, jakie ścierają się ze sobą w trakcie przedstawienia (Fischer-Lichte, 2008, s. 216). Operacje dokonywane na pojmowaniu czasu w spektaklu Garbaczewskiego nie prowadzą zatem wyłącznie do wytworzenia (czy uwydatnienia) wspólnoty podmiotów, połączonych jednakowym odczuwaniem narzuconej temporalności, ale także do uwydatnienia różnic między czasowością przynależną ludziom, a tą emanowaną przez Wyspę – a w rzeczywistości pozateatralnej przez każdy przedmiot, w tym hiperobiekty.

Podobnie jak w przypadku hiperobiektów, aktywność konstrukcji Wasilkowskiej nie jest jednak jednorodna, w czym ujawnia się jej fazowość. Momentami jej dynamika wzrasta, a momentami maleje, co oczywiście nie oznacza, że znika. To raczej nasza percepcja z czasem przyzwyczaja się do jej

obecności i traci czujność. Jednak gdy tylko Wyspa z większą intensywnością wchodzi w pole widzenia, pochłania całą uwagę odbiorcy, uniemożliwiając mu skupienie się na innych działaniach scenicznych. Dowodem mogą być przywoływane krytyczne głosy recenzentek i recenzentów, którzy po spektakli pisali, że instalacja przysłaniała im akcję, wyświetlane filmy, całe fragmenty sceny. Hiperobiekty działają przecież podobnie – na co dzień o nich nie pamiętamy, ale gdy dochodzi do kolejnej katastrofy (trzęsienia ziemi, tsunami itd.), skupiamy na nich całą uwagę. Co więcej, instalacja Wasilkowskiej świetnie ilustruje relację pomiędzy przejawami działania hiperobiektów (jego częściami) a nimi samymi, przybierającą postać znaku indeksalnego. Jak podkreśla Morton: „Indeks to znak, który jest bezpośrednio częścią tego, na co wskazuje" (Morton, 2013, s. 77). Wyspa, co jasne, sama w sobie nie jest hiperobiektem, ale jak już wspomniano, poprzez charakterystykę materiałów, jakie zostały użyte do jej wyprodukowania, stała się jego częścią. Po raz kolejny powraca zatem niezwykle interesujący, abstrakcyjno-konkretny charakter instalacji – jednoczesne bycie i niebycie tym, do czego się odwołuje.

Wyspa niezwykle dokładnie odsłania wreszcie ostatnią spośród własności hiperobiektów: interobiektywność. Obecne na powierzchni konstrukcji czujniki powodują, że wszystko, co znajdzie się w ich zasięgu, zostaje usieciowione, bo każdy ruch będzie od tej pory sczytywany i przetwarzany w działanie. Skutek ten następuje automatycznie i jest niezależny od woli aktorek, aktorów czy publiczności (jak pisał Morton: „Wraz z pojawieniem się obiektu [*when an object is born*] jest on natychmiast wplątywany w sieć relacji, w której tkwią już inne obiekty" – tamże, s. 83). Co istotne, procesu tego nie da się odwrócić, bowiem nawet odsunięcie się od czujników spowoduje całkowite „uśmiercenie" Wyspy (a więc również będzie działaniem powodującym niezwykle istotną zmianę w otoczeniu). Sama sieć

zależności przybiera natomiast dwojaki charakter. Na jedną z konsekwencji powiązania obiektów przedstawienia ścisłymi zależnościami zwracała uwagę sama autorka instalacji: „Bardzo zaciekawiło mnie podświadome i cielesne zatarcie granicy pomiędzy publicznością i aktorami. […] Na początku spektaklu publiczność praktycznie wtapia się w scenografię, zamieszkuje to terytorium. […] Ciekawe było to, jak przestrzeń Wyspy współżyła z Dzikimi i z widzami" (Papuczys, 2011, s. 90-91). Faktycznie, obecność Wyspy w niezwykle interesujący sposób przeobrażała sferę relacji o charakterze podmiotowym. Tworzyła swego rodzaju przestrzeń komunikacji pomiędzy występującymi a oglądającymi, przełamując dychotomię teatralnej aktywności/bierności i wyznaczając nową drogę do zaburzenia teatralnej hierarchii. Tym niemniej, sieć zależności wytwarzanych przez Wyspę należy pojmować szerzej niż wyłącznie jako platformę łączącą obecnych na sali ludzi. W istocie bowiem oddziaływanie instalacji jest systemem translacyjnym, w którym własności charakterystyczne dla jednego obiektu są przepisywane, tłumaczone na język innego. Ruch zmienia się w język binarny algorytmu, który z kolei wywiera wpływ na mechanikę konstrukcji, a ta naciska na ludzi – i tak dalej. To zwłaszcza ten aspekt interobiektywności jest szczególnie ważny dla Mortona, który zauważa: „Mój proces myślowy jest zatem jedynie mentalną translacją hiperobiektu" (Morton, 2013, s. 85). Z jednej strony tłumaczy on bowiem trudności w dostrzeżeniu hiperobiektów, które ukrywają się za innymi obiektami, a z drugiej podkreśla, że nawet najbardziej niespodziewane połączenia nie powinny budzić naszego zdziwienia.

Podsumowanie

Wracając do postawionego na wstępie pytania o możliwości odczytania przedstawienia Garbaczewskiego w duchu ekokrytycznym, wypada w tym

miejscu podkreślić, że celem niniejszego artykułu nie było kategoryczne podważenie wszelkich dotychczasowych interpretacji *Życia seksualnego dzikich*, przy jednoczesnym zaprezentowaniu tej jednej, właściwej. Przyjętą w niniejszym artykule perspektywę badawczą uznaję za użyteczną z odmiennego, a nawet przeciwnego powodu. Oparta jest ona bowiem na uprzednim zaakceptowaniu tego, co do tej pory o spektaklu napisano bądź powiedziano, i jedynie selektywnym przywołaniu tych wypowiedzi, które mogą świadczyć o niedostrzeżonych do tej pory, ekologicznych jakościach realizacji. Proekologiczna zmiana świadomościowa, której waga nie powinna budzić już dzisiaj zdziwienia, musi znaleźć wsparcie w języku, którego podstaw nie wytworzymy przecież *ad hoc*. Stąd próba powrotu ku znanym już doświadczeniom i przypomnienia ich w zmienionym kontekście. Być może stworzenie tego typu bazy korzystnie wpłynie także na efektywność adaptacji do współczesnych warunków, jeszcze intensywniej narzucających konieczność alternatywnego postrzegania i opisywania rzeczywistości.

Spektakl Krzysztofa Garbaczewskiego można zatem określić jako przedstawienie ekokrytyczne w tym sensie, że w mikroskali odtwarza nasze codzienne doświadczenie hiperobiektów, pozwalając na ich wyraźniejsze dostrzeżenie oraz utożsamienie codziennych doświadczeń z efektami ich wszechobecnego oddziaływania. Morton nazywa to rozpoznanie „nastrojeniem" (*attunement*) i nie ukrywa, że nie jest ono wyzwalające, a przeciwnie – budzi ogromne przerażenie (tamże, s. 56). To postantropocentryczny lęk przed tym, że jako ludzie zostaniemy wyparci przez inne formy istnienia, które do tej pory wydawały się możliwe do opanowania. Owego wyparcia nie można jednak utożsamiać z całkowitym zniknięciem, a raczej z rozpłynięciem się w zbliżającej się do nas realności (materialności) obiektów – nie możemy przecież całkowicie zniknąć, skoro jesteśmy do nich przyklejeni (jesteśmy ich częścią). Obecną sytuację gatunku

ludzkiego Morton nazywa buddyjskim określeniem *bardo*, które odnosi się do stanu pomiędzy życiem a śmiercią (tamże, s. 54). Rzecz w tym, że termin określa moment po śmierci człowieka, a przed ponownymi narodzinami. Zatem katastrofa już się wydarzyła, ale nie zamknęła wszystkich dróg ucieczki. Pytanie nie brzmi zatem, jak uchronić się przed kryzysem, ale jak się przyzwyczaić do jego obecności i zacząć powoli z niego wychodzić. I tu pojawia się kolejny element myślenia Mortona, dostrzegalny w *Życiu seksualnym dzikich*. Wyspa uczy, niezwykle istotnego dla tego filozofia, sposobu myślenia, wymagającego nieustannej świadomości, że wszystkie działania rodzą skutki dla ludzkich i nie-ludzkich innych. Innymi słowy, każda decyzja musi obejmować swoim zasięgiem jak najwięcej istnień. Mortonowi nie chodzi jednak o tworzenie sztucznej, szczęśliwej wspólnoty, jak starają się to czynić ruchy na rzecz zrównoważonego rozwoju, ale o nawiązywanie połączeń dużo bardziej intymnych, a często również dużo bardziej bolesnych. Relacje te będą bowiem wymagać dystansowania się od siebie samych, od własnej jaźni – *no-self view* – porzucania wygodnej, zdystansowanej i niezależnej pozycji (tamże, s. 139). Wyspa Wasilkowskiej właśnie w ten sposób wywiera presję na publiczność – uświadamia istnienie połączeń, narzuca je, ale nie oszukuje, że jest to proces przyjemny. Trzeba bowiem pamiętać, jak pisze Morton, że współistnienie, czy nam się to podoba, czy nie, zostanie na nas wymuszone (tamże, s. 143).

Autor/ka

Maciej Guzy

Maciej Guzy (maciej.guzy@gmail.com) – absolwent prawa i wiedzy o teatrze, student teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, stale współpracuje z „Didaskaliami" i „Teatraliami".

Numer ORCID: 0000-0002-3049-1782

Przypisy

1. Wyspa w miniaturowej formie prezentowana była podczas Festiwalu Temps d'Images w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, a ostatnio w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki.
2. Te i poniższe dane techniczne pochodzą z materiałów projektowych do spektaklu zamieszczonych przez scenografkę Aleksandrę Wasilkowską na jej stronie internetowej www.olawasilkowska.com, http://www.olawasilkowska.com/76-CzarnaWyspa.html [dostęp: 19 II 2019].
3. Przykładem może być choćby wypowiedź Marcina Cecki, który, przywołując łącznie „idee trans- i posthumanizmu", na których miało opierać się *Życie seksualne dzikich*, w żaden sposób nie precyzował, w jaki sposób przejawiają się one w przedstawieniu, a co ważniejsze, w jaki sposób planowano uwydatnić niuanse dzielące te dwa, znacząco różne sposoby myślenia o przyszłości gatunku ludzkiego. Zob.: Ostrowska, 2011.
4. Powyższe tłumaczenia – poza ostatnim – zostały zaproponowane przez Annę Barcz. Zob. Barcz, 2018, s. 67.
5. Jak można przypuszczać, zgodziłaby się z tym również Erika Fischer-Lichte. Stosując wprowadzoną przez nią nomenklaturę, należy jednak zauważyć, że w przypadku *Życia seksualnego dzikich* dochodzi nie tylko do nieustannego wytwarzania przestrzeni performatywnej (w który to proces włączony zostaje także obiekt scenograficzny), ale również samej przestrzeni geometrycznej. Tym samym nie można postrzegać tej drugiej wyłącznie jako „kontenera na to, co się w nim wydarza". Przeciwko takiemu rozumieniu obiektów tworzących przestrzeń występuje właśnie OOO i sam Morton, a także, jak się wydaje, Wasilkowska z tak zaprojektowaną instalacją. Zob. Fischer-Lichte, 2008, s. 174 i n.

Bibliografia

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

Chałupnik, Agata, *Dzicy z naszej ulicy*, „Teatr" nr 6/2011, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/121707.html [dostęp: 22 V 2019].

Drewniak, Łukasz, *Dziki dotyk*, „Przekrój" nr 23/06, 13.06.2011, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/119014.html [dostęp: 18 II 2019].

Fischer-Lichte, Erika, *Estetyka performatywności,* tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.

Goebbels, Heiner, *Estetyka nieobecności. Jak to się wszystko zaczęło*, tłum. Anna R. Burzyńska, [w:] tenże, *Przeciw Gesamtkunstwerk,* Kraków 2015.

Harman, Graham, *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*, London 2018

Lehmann, Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny,* tłum. M. Sugiera, D. Sajewska, Kraków 2009.

Marzec, Andrzej, *„Jesteśmy połączonym ze sobą światem" – Timothy Morton i widmo innej wspólnoty*, „Teksty Drugie. Ekokrytyka" 2018 nr 2.

Masłowski, Mateusz, *eKG*, Nowa Siła Krytyczna, 19 IV 2011, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/115575.html [dostęp: 18 II 2019].

Morton, Timothy, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, London 2013.

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

Mościcki, Tomasz, *Golasy na dropsach*, „Dziennik Gazeta Prawna dodatek Kultura" nr 83, 29 IV 2011, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/119526.html [dostęp: 19 II 2019].

Orłowski, Szczepan, *Rozmowa z Krzysztofem Gabraczewskim i Marcinem Cecko*, www.ksiazeizebrak.pl , 14 V 2011, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/117238.html [dostęp: 18 II 2019].

Ostrowska, Joanna, *To jest dzikie*, „Exklusiv" 2011 nr 4, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/208046,druk.html [dostęp: 19 II 2019].

Papuczys, Jakub, *Tworzenie ryzyka*, „Didaskalia" 2011 nr 103/104

Rataj, Agnieszka, *Dzicy na Czarnej Wyspie,* „Rzeczpospolita Po Godzinach" nr 82/2011, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/114837.html [dostęp: 22 V 2019].

Wichowska, Joanna, *Smutek sieci*, „Didaskalia" 2011 nr 103/104.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/postantropocentryczna-niepewnosc*