didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 181/182**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2024
DOI: 10.34762/5xnn-hs93
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/zeby-cos-uratowac-trzeba-najpierw-zauwazyc

/ EKOLOGIA

„Żeby coś uratować, trzeba najpierw to zauważyć”

Myśl ekologiczna w trylogii przyrodoznawczej

Zuzanna Berendt | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

‘To save something, you must first notice the same’. Ecological thought in the natural-science trilogy

This article is an analysis of the artistic (dramaturgical, visual, choreographic and sonic) strategies used by director Weronika Szczawińska and her collaborators (Piotr Wawer jr, Agata Maszkiewicz and Marta Szypulska) in the three performances that make up the natural-science trilogy, i.e. A Conversation about Trees (Rozmowa o drzewach, 2019), The Urban Birder (Miejski ptasiarz, 2020), and Mushrooms (Grzyby, 2022). Referring, among other things, to the theory of the three ecologies formulated by Félix Guattari, the author analyses the way in which non-human nature is presented on stage and how the different strategies create the audience experience. The main points of the article include the statement that Szczawińska uses the anthropocentrism of theatre as a cultural device to transcend the traditional perception of non-human nature, and that the strategies she uses to make nature present in theatre raise awareness of its acute absence in the conditions of an artistic event.

Keywords: Weronika Szczawińska; Piotr Wawer jr; Agata Maszkiewicz; Marta Szypulska; ecological thought; three ecologies; non-humans; nature

Twórczość Weroniki Szczawińskiej nie ogranicza się do tematów ekologicznych[1], ale spektakle, w ramach których rozwija ona refleksję dotyczącą przyrody i relacji człowieka z nie-ludźmi, tworzą jedną z wyrazistych linii jej dorobku. Jak zadeklarowała reżyserka, rozumie ona myśl ekologiczną szeroko – jako „zajmowanie się relacjami między ludźmi a nie-ludźmi”[2]. Można powiedzieć, że człowiek jest dla niej centralną figurą odniesienia i to ludzkie sposoby bycia w świecie i ich implikacje dla naszych relacji z przyrodą są w jej praktyce kluczowe. Szczawińską interesuje pragmatyka ludzkiego życia rozwijającego się w środowisku współtworzonym przez nie-ludzi i strukturami doświadczania tego świata, które – wedle jej diagnozy – we współczesnym świecie rzadko są poddawane refleksji, a ich kultywowanie jest często zaniedbywane.

Uwzględniając krytykę antropocenu, wskazującą na uniwersalistyczny charakter zawartej w tej kategorii wizji *anthropos*, warto zapytać, kim jest człowiek, którego relacjami ze światem nie-ludzkim zajmuje się Szczawińska. Z mojej rozmowy z reżyserką wynika, że rozwijane przez nią strategie i podejmowane tematy wynikały z jej własnych zainteresowań i stosunku do przyrody, który zmieniał się wraz z rozwojem jej praktyki w obszarze myśli ekologicznej. O momencie, w którym zaczęła świadomie ją rozwijać, powiedziała:

> […] nagle orientujesz się, że wszystkie procedury, wśród których wzrastałaś, po prostu ci to [przyrodę – ZB.] zabrały, bo kazały ci to ignorować. Kiedy jesteś w mieście, a w mieście są wróble, to ich nie zauważasz. Jedziesz poza miasto i tam są te zwierzątka, które są ciekawe, bo są poza miastem.

Człowiek, którego w centrum swojej praktyki stawia Szczawińska, reprezentuje model, który nie jest uniwersalny – jest to mieszkaniec miasta posiadający niewielką wiedzę na temat przyrody czerpaną z doświadczenia. Rozwija ją poprzez lektury i w kontakcie z ekspertami, stopniowo zyskując świadomość środowiska, które zamieszkuje, i zwracając uwagę na jego nie-ludzkie elementy. Mówiąc w cytowanym fragmencie o „procedurach", reżyserka miała na myśli rozmaite urządzenia kulturowe, które nie-ludzkiej przyrody każą szukać w niezamieszkanych przez ludzi enklawach, wzmacniając w nich poczucie, że w życiu codziennym są od tej przyrody odseparowani i niezależni – mogą przecież w dowolnym momencie „pojechać za miasto" i jest to raczej akt ich woli niż potrzeba.

W 1989 roku Félix Guattari, filozof, który swoje najsłynniejsze prace tworzył w duecie z Gilles'em Deleuzem, opublikował niewielką książkę zatytułowaną *Les trois écologies*[3]. Książka ta jest jednym z dwóch jego dzieł, w którym szerszą uwagę poświęca się kwestiom środowiskowym (Ubertowska, 2021). Tytułowe trzy ekologie to rejestry funkcjonowania człowieka, pozwalające zrozumieć jego relacyjne usytuowanie w świecie i wskazać związane z tym możliwości działań naprawczych, które były właściwym obszarem zainteresowania Guattariego[4]. Najszerszym wyznaczonym przez niego rejestrem jest ekologia środowiskowa (*environmental ecology*), obejmująca możliwe interakcje międzyludzkie i międzygatunkowe. Ekologia relacji społecznych (*social ecology*) ogranicza się do tego, co międzyludzkie, z kolei ekologia mentalna (*mental ecology*) koncentruje się na tym, co jednostkowe. W myśleniu Guattariego zarówno oddziaływanie na jeden z powyżej wymienionych rejestrów, jak i działanie z poziomu jednego z nich skutkuje wpływem na pozostałe. Tym, co diagnozuje filozof, wskazując na poszczególne rejestry, jest zanikanie istniejących w ich ramach relacji oraz relacji między nimi wskutek rozmaitych procesów alienacji związanych z

ekspansją kapitalizmu i generowanych przez niego form podmiotowości. Teoria ta bierze za punkt odniesienia człowieka, ale jego „uzdrowienie" – wzmocnienie jego funkcjonowania w relacyjnych sieciach – ma przynieść korzyść ponadjednostkowym rejestrom ekologicznym, w tym nie-ludziom[5].

Człowiek, na którego transformację jest nastawiona praktyka teatralna Szczawińskiej, jest kimś podobnym do człowieka kapitalizmu, którego terapię projektuje Guattari w *Trzech ekologiach* – jednostką mającą ograniczoną relację ze środowiskowym rejestrem ekologii, co determinuje jej ekologię mentalną oraz sposób funkcjonowania w rejestrze społecznym. Kiedy zapytałam reżyserkę o to, czy w kontekście ekologii stawką w jej twórczości artystycznej jest uruchamianie wśród widzów impulsu chęci ratowania przyrody, powiedziała, że interesuje ją myślenie o wcześniejszym etapie relacji człowieka z przyrodą, ćwiczenie się wraz z publicznością w zauważaniu tego, co żyje dookoła niej, bo „żeby coś uratować, trzeba najpierw to zauważyć". Zauważanie w sytuacji teatralnej, opierającej się nie na perfekcyjnej iluzji uobecnienia, ale uświadomionej nieobecności przyrody na scenie, jest z kolei ściśle związane z wyobraźnią. Dan Rebellato, pisząc o roli wyobraźni w teatrze, stwierdził, że „można zobaczyć coś, nie poświęcając temu żadnej uwagi, ale nie można wyobrazić sobie czegoś, nie poświęcając temu żadnej uwagi" (2009, s. 21) i w tym sensie sztuka jako dziedzina angażowania wyobraźni ma wyjątkowy potencjał przyciągania uwagi publiczności w stronę nie-ludzkiej przyrody i uruchamiania jej wrażliwości wobec niej.

W niniejszym artykule chciałabym skoncentrować się na strategiach uobecniania nie-ludzkiej przyrody w trzech spektaklach: *Rozmowie o drzewach* (Komuna Warszawa, 2019), *Miejskim ptasiarzu* (Teatr Współczesny we Wrocławiu, 2020), *Grzybach* (Teatr Powszechny w

Warszawie, 2022), które nazywam „trylogią przyrodoznawczą”. To cykl prac, w których Weronika Szczawińska jako reżyserka oraz współautorka scenariuszy, wraz ze swoimi stałymi współpracownikami, czyli dramaturgiem, performerem i współreżyserem Piotrem Wawrem jr, choreografką Agatą Maszkiewicz oraz scenografką i autorką kostiumów Martą Szypulską koncentruje się na temacie relacji człowieka ze światem nie-ludzkim. Strategie te dotyczą dramaturgii, dźwiękowości, wizualności i choreografii spektakli. W każdym przypadku na ich zastosowanie wpływa kontekst instytucjonalny realizacji pracy oraz związana z nim dynamika procesu twórczego. Spektakle te traktuję jako źródła wiedzy na temat relacji człowieka z nie-ludzką przyrodą, a dyskursy teoretyczne, które przywołuję w toku ich analizy, służą mi przede wszystkim do pokazania, w jaki sposób wiedza ta jest wytwarzana, jaka jest jej specyfika i jaką funkcję może pełnić w kontekście współczesnych wyzwań epistemologicznych związanych z postępującymi zmianami klimatycznymi i utratą bioróżnorodności. Trylogia przyrodoznawcza pokazuje, w moim przekonaniu, w jaki sposób Szczawińska oraz jej współpracownicy i współpracowniczki wychodzą od koncentracji na człowieku – z jego dyspozycją poznawczą, wyobrażeniową, kulturową, cielesną – ku uważnemu byciu wobec nie-ludzkiej przyrody i uobecnianiu jej z myślą o doświadczeniu publiczności.

Więcej niż ludzie i ich teatralne (nie)obecności

Sylwia Dobkowska w swojej książce poświęconej nieobecności w teatrze, performansie i sztukach wizualnych pisała, że obecność i nieobecność nie tworzą binarnych opozycji wyznaczających dwa możliwe tryby określenia kondycji rzeczy i zjawisk, ale są kategoriami określającymi dwa krańce

spektrum różnego rodzaju sposobów istnienia i percypowania (2022). Właśnie pomiędzy tymi krańcami znajdują się przedstawiciele różnych gatunków roślin, zwierząt i grzybów, które, przywołane w spektaklach, nie mogą fizycznie pojawić się na scenie. Ich uobecnienie wymaga reprezentacji stworzonej za pomocą strategii artystycznych, które w praktyce reżyserskiej Szczawińskiej nastawione są na tworzenie w sytuacji, poprzez które – jak powiedziała mi artystka – można przenieść do teatru „cząstki doświadczenia przyrody”[6]. Sztuczność przedstawienia teatralnego – w takim sensie, w jakim opiera się ono na fabrykowaniu obecności, a nie tworzeniu warunków do spotkania się publiczności z prawdziwą przyrodą – nie jest przy tym przeszkodą, do której pokonania dąży się w procesie prób, ale świadomie kształtowanym aspektem doświadczenia widzów:

> Z naszej strony celem jest projektowanie takich sposobów widzenia lub patrzenia, które być może, jak widz wyjdzie z teatru, pozwolą mu zobaczyć ten świat inaczej. Może sztuczna natura projektowana w teatrze, która w taki laboratoryjny sposób pokazuje pewne mechanizmy obserwacji, sprawi, że jak z niego wyjdziemy, to już nie przeoczymy tej natury, która jest dookoła nas.

Sztuczność jest tutaj związana z przynależnością do kultury jako sfery ludzkiej twórczości. Jej przejawami są zarówno ukonstytuowane na gruncie nauk przyrodniczych nazwy gatunkowe, jak i przywoływane w spektaklach naiwne formy mimetycznego naśladowania przez człowieka roślin i zwierząt. Kodyfikacja zarówno form językowych, jak i ruchowych umożliwia ludziom wykorzystywanie ich w celach komunikacyjnych, komunikacja ta zachodzi jednak w ramach relacji przedstawicieli jednego gatunku – gatunku ludzkiego. Skodyfikowane są również nasze sposoby bycia z przyrodą, które

poszczególne prace Szczawińskiej starają się uświadamiać, problematyzować i przekształcać, formułując propozycje alternatywne.

W przyrodoznawczych spektaklach Szczawińskiej teatr staje się maszyną do mediowania nie-ludzkiej przyrody, metaforą, która przez swoją konstrukcję pozwala w szczególny sposób uświadomić sobie własne praktyki postrzegania i obdarzania uwagą. Co istotne, przez artystkę są one rozpatrywane w złożoności aktów kognitywnych, cielesnych i afektywnych. Postulowana przez nią uważność wobec przyrody nie opiera się na dowartościowywaniu wiedzy przyrodoznawczej. Jednocześnie wiedza przyrodoznawcza – obecna i rozwijana w procesach prób – staje się istotnym katalizatorem kultywowania więzi między człowiekiem a przyrodą.

Score'y na poznawanie drzew

W 1999 roku James H. Wandersee i Elisabeth E. Schussler opublikowali krótki artykuł, w którym z pozycji badaczy środowiska wskazywali na istotny, ale powszechnie niedostrzegany problem społeczny, jakim jest ślepota na rośliny (*plant blindness*). Z przeprowadzonych przez nich badań wynikało, że ludzie umieją z detalami narysować przywołany z pamięci obraz monety jednocentowej, ale nie są w stanie w ten sposób narysować roślin znajdujących się w zamieszkiwanym przez nich środowisku[7]. Fakt ten można uznać za anegdotyczny, ale spostrzeżenie Wanderseego i Schussler stało się przyczynkiem do dalszych badań[8] potwierdzających, że ludzka zdolność do postrzegania roślin w ich własnym środowisku jest bardzo ograniczona, co skutkuje między innymi niedocenianiem ich roli we współtworzeniu ekosystemów i brakiem zaangażowania w ich ochronę[9]. U początku pracy Weroniki Szczawińskiej i jej współpracowników i współpracowniczek[10] nad *Rozmową o drzewach* stała chęć zajęcia się tymi roślinami z uwzględnieniem

zarówno ich materialnego konkretu, jak i potencjału kulturowego, symbolicznego i politycznego. W czasie powstawania spektaklu polityczność drzew była przez twórców rozumiana przede wszystkim w kontekście wprowadzanych kilkakrotnie w latach 2015-2018 zmian w polskiej ustawie o ochronie środowiska, a szczególnie zapisów regulujących wycinkę drzew na terenach prywatnych (Jurszo, 2019; NIK, 2019). W *Rozmowie o drzewach* kontekst ten nie zostaje jednak wyartykułowany, a charakter wątku polityczności drzew determinują wykorzystane w spektaklu fragmenty wierszy Bertolta Brechta *Do potomków* oraz *Śliwa*. Przygotowując się do realizacji w Komunie spektaklu oraz cyklu kuratorskiego *Krajobraz*, artystka natrafiła na książkę Andrzeja Kopackiego *Rozmowa o drzewach* (2016). Literaturoznawca przybliża i problematyzuje w niej toczącą się od powojnia literacką „rozmowę", której początek dało zapisane w wierszu Brechta pytanie „co to za czasy, kiedy rozmowa o drzewach jest prawie zbrodnią, bo zawiera w sobie milczenie o tylu niecnych czynach". Sednem dylematu zawartego we frazie Brechta jest pytanie o etyczny i polityczny status refleksji nad przyrodą – czy choćby zwykłego poświęcenia jej uwagi – wobec grozy wydarzeń historii ludzkiej.

Twórczynie i twórcy spektaklu w Komunie Warszawa nie koncentrują się na polityczności gestu poświęcenia uwagi drzewom jako elementom świata przyrody – w takim zakresie, w jakim uwaga ta mogłaby być poświęcona innym sprawom, w domyśle istotnym sprawom ludzkim. Wykorzystując między innymi poezję Brechta, zastanawiają się nad sposobami poświęcania uwagi drzewom – z jakiej odległości na nie patrzymy? jak często? jak długo? czy dotykamy ich i wąchamy je, czy tylko na nie patrzymy? czy znamy ich nazwy gatunkowe? czy rozpoznajemy poszczególne fazy ich rozwoju i cykle, w jakich funkcjonują każdego roku? Polityczność tych strategii przejawia się w odzwierciedlaniu przez nie dominujących sposobów postrzegania (na

przykład okulocentryzmu), ale też ustalonych hierarchii międzygatunkowych i postrzegania wpływu poszczególnych elementów ekosystemu na jego kształt i funkcjonowanie. I to właśnie przeciwko tym dominującym sposobom bycia z drzewami i ślepego (sic!) patrzenia na nie został zorientowany spektakl, a polityczność drzew potraktowano w nim nie jako temat, ale praktykę ucieleśnioną w konkretnych działaniach i procedurach poznawczych, z którymi można eksperymentować i w których można się ćwiczyć.

Zanim w spektaklu rozpoczną się działania performatywne, publiczność ma szansę zaznajomić się z podstawową decyzją estetyczną podjętą przez twórczynie i twórców w kwestii kostiumów i scenografii. W *Rozmowie o drzewach* wszystko jest sztuczne, plastikowe. Elementy scenografii i kostiumów wykonano z plastikowego materiału imitującego drewno[11] i jest to zresztą w pewnym sensie imitacja podwójna – plastik nie naśladuje żywych drzew, ale materiał pozyskiwany z drzew, których procesy życiowe zostały zatrzymane w momencie wycinki. W procesie produkcji tego spektaklu nie ucierpiało żadne drzewo.

Pierwszą sceną, w której uczestniczymy jako widzki, jest scena kalamburów. Performerzy i performerki kolejno starają się tak długo przedstawiać publiczności różne gatunki drzew, aż ktoś ze zgromadzonych zgadnie, o jaki dokładnie chodzi. Aleksandra Gryka chcąc, by publiczność odgadła nazwę cisu, wydobywa ze stojącego na scenie pianina „podwyższony za pomocą krzyżyka dźwięk c" – czyli cis. Katarzyna Sikora „pokazuje" brzozę, wskazując na swój brzuch, czym daje do zrozumienia, jaka jest pierwsza sylaba słowa, o które jej chodzi. No właśnie, słowa. W rozpoczynających spektakl drzewnych kalamburach chodziło nie tyle o rozpoznanie drzew, ile słów ukrytych za gestami, ruchami ciała i dźwiękami. W pewnym sensie, tak

jak żadne drzewo nie było potrzebne do wyprodukowania scenografii, tak znajomość żadnego drzewa nie była potrzebna do rozegrania kalamburów – gry opierającej się na rozpoznaniu czegoś pod jego nieobecność.

W kalamburach zgaduje się nazwy odnoszące się do konkretnych roślin, ale żeby je zgadnąć, nazwy rozbija się i tłumaczy na inne słowa, gesty i ruchy. To ciągły proces rozmontowywania kulturowych całostek znaczenia i składania ich na nowo po to, żeby odnieść się do tego, czego klarownego obrazu możemy nie mieć nawet w pamięci czy wyobraźni. Mimo że początkowa sekwencja *Rozmowy o drzewach* tak bardzo koncentruje się na samozwrotności kultury jako pola, w którym wytwarzane są kolejne reprezentacje zapośredniczające przyrodę oraz przekształcenia tych reprezentacji, ma ona jeszcze inną funkcję, która w jego późniejszych scenach pozwala zwrócić się w stronę konkretu materialności drzew i związanych z nią czasowości. Szczawińska i jej współpracownicy skorzystali z tego, że publiczność znała score tej gry, czyli to, co można inaczej nazwać partyturą[12]. W choreografii mianem score'u określa się „zestaw instrukcji, wskazówek albo zadań odnoszących się do stworzenia performansu. Służą one jako punkt wyjścia dla improwizacji albo narzędzie komunikacyjne generujące ruch albo działanie. Może on przyjmować różne formy, od ustnych po pisane, od rysowanych do malowanych, od analogowych do cyfrowych" (Franco, Chernetich). Score jednocześnie określa, co może się wydarzyć w ramach danego działania i pozostawia przestrzeń dla tego, co pojawia się spontanicznie – na przykład w kalamburach określa zasadę „jedna osoba pokazuje, inne zgadują", ale nie definiuje środków gestycznych i ruchowych, z których może skorzystać osoba pokazująca.

Dramaturgia *Rozmowy* opiera się na zestawieniu ze sobą kilku score'ów, które na różne sposoby odnoszą się do drzew i ludzkiej relacji z nimi. O ile

początkowe kalambury opierają się na scorze odnoszącym się ściśle do świata ludzkiego – wytwarzanych przez niego reprezentacji i kategorii – o tyle kolejne są zorientowane na zbliżenie się do drzew. Score'y, zapewniając jasną strukturę działania, umożliwiającą publiczności aktywne świadkowanie performansowi i dzięki temu stają się narzędziami służącymi próbom przestrajania się na inne niż ludzkie skale, przede wszystkim skale czasowe.

Podstawowym zadaniem, z którym artystki i artyści mierzyli się w pracy nad spektaklem, było przestrojenie się na radykalnie różniącą się od ludzkiej czasowość drzew. Nancy Ross Hugo, ogrodniczka i obserwatorka drzew, której książkę *Seeing Trees* (2011) Szczawińska czytała, przygotowując się do realizacji spektaklu, zauważyła, że nowoczesna nauka w znacznym stopniu porzuciła obserwację jako metodę poznawania przyrody, zadowalając się krótkim spojrzeniem jako tym, co pozwala szybko zakwalifikować okaz do danego gatunku. Drugą kwestią związaną ze „strategiami patrzenia" (tak nazywa je Hugo), jest problem „jednej soczewki", a więc patrzenie na drzewa spojrzeniem obejmującym całość jego sylwetki, z wyłączeniem obserwacji na poziomie mikro – tej, która mogłaby zarejestrować porosty na korze, nierównomierną kolorystykę liści czy obecność naturalnych mieszkańców drzew, na przykład ptaków.

W *Rozmowie* Szczawińska zdecydowała się pracować zarówno z czasowością kontaktu z drzewem jak i „zoomowaniem" (jak sama to nazwała) obserwacji w taki sposób, by z całościowego obrazu rośliny wyłoniły się jej detale. Obie strategie są obecne w szczególnie wyrazisty sposób w długiej sekwencji drzewnej muzyki, skomponowanej przez Aleksandrę Grykę pod wpływem inspiracji wyprawami terenowymi, na które udawał się cały zespół, by lepiej poznać drzewa. Dźwięki nie układają się w niej w melodię, a w pejzaż dźwiękowy złożony z trzasków, puknięć, szmerów, pisków i szumów.

Pojawiają się one niespodziewanie, nakładają na siebie, a czasem milkną. Pejzaż dźwiękowy zmienia się w pewnym momencie, kiedy ze sceny pada hasło „ciemność", a performerzy zaczynają wydawać skrzeczące dźwięki za pomocą naciąganych plastikowych reklamówek. Choć wszystko, co pojawia się w tej sekwencji, odnosi się do dźwięków związanych z dziennym i nocnym życiem drzew i ekosystemów, w których rosną, nie mamy do czynienia z relaksacyjną kompozycją. To dziwna muzyka, która angażuje nie przez przyjemność estetyczną, ale dlatego, że opiera się na strukturze niepozwalającej przewidzieć dalszego rozwoju „utworu". Właśnie nieregularność pojawiania się dźwięków prowokuje publiczność do przestawienia się na inny tryb uwagi – nie słuchania, ale nasłuchiwania, wyczekiwania na to, co pojawi się w pejzażu dźwiękowym, zwłaszcza że kiedy już się pojawi, może nigdy nie wrócić. Audiosfera drzew, która zazwyczaj sprowadzona zostaje do dźwięków tła, w spektaklu zostaje ustanowiona jako centralny obiekt zainteresowania.

Kolejna sekwencja, w której artyści i artystki eksperymentowali ze strategiami obserwowania drzew, została zbudowana w oparciu o cykl owocowania – od tworzenia się pączków, przez rozkwitanie, zrzucanie płatków, aż do formowania się owoców i ich spadania z gałęzi. W sekwencji tej performerzy i performerki przeskakują między skalami patrzenia – w początkowej scenie doklejania pączków do kostiumów Pesty i Sikory ciała aktora i choreografki mają reprezentować sylwetki drzew, na których ramionach-konarach wyrosną owoce. Jednak w kolejnej scenie ciała performerów są już nie drzewami, a samymi owocami. Pesta i Wawer jr zawisają na przymocowanych do sufitu obręczach, od których odpadają, kiedy zaczyna trząść się pień symbolizowany przez plastikowe taśmy. Ciało może tutaj przedstawiać zarówno całość drzewa, jak i jego część. W *Rozmowie o drzewach*, podobnie jak w *Miejskim ptasiarzu*, naśladowanie

elementów przyrody przez ludzi, elementy scenografii i warstwa dźwiękowa mają wytworzyć efekt jej obecności, a jednocześnie ujawnia oczywistą nieprzystawalność naśladujących do tego, co jest naśladowane. Naiwność tych strategii, kiedy opierają się one na przykład na prostym projektowaniu budowy roślin czy zwierząt na ludzką anatomię, pełni funkcję komunikacyjną dzięki odwołaniu chociażby do konwencji dziecięcej zabawy. Podobnie jak w kalamburach otwierających spektakl, to kultura podpowiada nam, by w określonym kontekście zobaczyć gałęzie drzew w wyciągniętych w górę ludzkich rękach. Jednak w momencie, w którym strategie te operują na bardziej abstrakcyjnym poziomie – jak w scenie owocowania – wytwarzają efekt dziwności, który zwraca uwagę na sam proces naśladowania przez człowieka bytów nie-ludzkich, jego mechanizmy i trudności, jakie stwarza.

Pod wieloma względami oglądanie i słuchanie *Rozmowy* jest ćwiczeniem w oglądaniu i słuchaniu. Spektakl zwraca naszą uwagę na sposób, w jaki postrzegamy to, z czym jesteśmy w kontakcie. Wejście na ten poziom uważności umożliwiają wykorzystane przez Szczawińską strategie wyobcowywania tego, co zostaje pokazywane – instrumenty wydają inne dźwięki niż te, do których zostały zaprojektowane, performerzy odgrywają rośliny, plastik imituje drewno. W *Rozmowie* często patrzymy na coś albo słyszymy coś, ale ponieważ nie wiemy, na co patrzymy i co właściwie słyszymy, przyglądamy się temu i wsłuchujemy się w to uważniej. Akt ten ustanawia sytuację dwustronnej lub wzajemnej performatywności – działanie jest tym, co wytwarza określone jakości (choć „ma ono na myśli" przedmiot obdarzony tymi jakościami, nie naśladuje go w sposób idealny), a w procesie odbioru tych jakości wytwarza się pewna forma obecności, która nie daje się zredukować ani do nieobecnego pierwowzoru, ani do artystycznie zaprojektowanych działań.

Co istotne, *Rozmowa*, będąc spektaklem nastawionym na rozbudzanie ciekawości wobec drzew i rozwijanie indywidualnych i nienawykowych sposobów bycia z nimi, zamiast bezpośredniego kontaktu z roślinami zapewnia kontakt wielokrotnie i wyraźnie zapośredniczony. Strukturami zapośredniczającymi są tu ludzka kultura oraz ludzkie ciało w centrum sceny. To ono jest głównym nośnikiem działania oraz przekaźnikiem strategii budowania uważności wobec przyrody i świadomości poziomów jej funkcjonowania. Strategia Szczawińskiej otwierania teatru na pozaludzką przyrodę polega na wykorzystaniu jego antropocentryczności jako określonego kapitału, który staje się punktem wyjścia do zwracania się ku nie-ludzkiej przyrodzie. Takie myślenie o antropocentryzmie – jako paradygmacie, w ramach którego człowiek jest konieczną figurą odniesienia dla samego siebie, ale niekoniecznie musi okupować zawsze pozycję centralną – postuluje chociażby Ben Mylius. W artykule, w którym zaproponował podział na trzy podstawowe rodzaje antropocentryzmu, stwierdził, że przez swoje uwikłanie w wartościowanie i głoszenie wyższości człowieka nad resztą świata, antropocentryzm często uważany jest za paradygmat czysto etyczny (2018, s. 161), mimo że etyka nie jest ani jedynym obszarem jego oddziaływania, ani jedynym obszarem, z którego mogłyby pochodzić propozycje przezwyciężenia paraliżu wyobraźni deskryptywnej i konceptualnej, wynikającego z niego według autora (tamże, s. 186-187).

Etyczne aspekty antropocentryzmu są według Myliusa związane przede wszystkim z trzecim wyróżnionym przez niego typem, czyli antropocentryzmem normatywnym (3), w ramach którego na podstawie przesłanek pochodzących z poziomu percepcyjnego (1) i deskryptywnego (2) formułuje się twierdzenia legitymizujące na przykład ludzkie działania prowadzące do degradacji środowiska naturalnego. W kontekście

deantropocentrycznych strategii artystycznych, które stawiają sobie za cel transformację sposobu postrzegania człowieka w świecie, właściwym polem eksperymentowania jest poziom percepcyjny i deskryptywny. Definiując paradygmat, Mylius napisał, że kształtuje się on na podstawie danych zbieranych przez zmysły, a więc antropocentryzm jako paradygmat oparty na danych zmysłowych pozyskiwanych przez człowieka, jest po prostu ludzką strukturą percepcji (tamże, s. 168). Postrzegamy świat antropocentrycznie, bo postrzegamy go jako ludzie i jest to dla nas nieodzowne. Z kolei w ramach antropocentryzmu deskryptywnego człowiek jest figurą odniesienia i jako taka wcale nie musi być figurą centralną, może być na przykład punktem wyjścia w refleksji, która wykorzystując wyobraźnię, stara się wyjść poza obszar ludzkich sposobów percypowania i opowiadania świata. Tego rodzaju strategie deantropocentryzacji odnaleźć można w trylogii przyrodoznawczej – twórcy przyglądają się sposobom ludzkiego odnoszenia się do przyrody, żeby móc zmienić usytuowanie człowieka wobec niej, zbliżyć go do niej, uruchomić uważność wobec niej. Antropocentryczność – zwracanie się w stronę przyrody poprzez człowieka z jego sposobami percypowania, wyobrażania sobie, rozumienia – w praktyce reżyserskiej Szczawińskiej paradoksalnie jest bazą do tego, by pozycję człowieka w świecie przestać identyfikować jako centrum, a zacząć rozumieć ją jako pozycję na przecięciu wielu relacyjnych splotów. W tym sensie tworzona przez nią i jej współpracowników sztuka mocno rezonuje z postulatami Guattariego, by ożywiać świadomość istniejących na poszczególnych poziomach ekologii połączeń i z poziomu tej świadomości tworzyć etykę dla świata przekształcanego przez dominujące ideologie kapitalizmu i ekstraktywizmu.

Choreografie obserwacji ptaków

Zaczynając pracę nad *Miejskim ptasiarzem*, Szczawińska i Wawer jr (który w tym spektaklu był współautorem scenariusza, dramaturgiem i autorem opracowania muzycznego) planowali osadzić ją w dzielonej z zespołem praktyce przyrodoznawczej opartej na wyprawach terenowych połączonych z obserwacją ptaków.[13] Plany pokrzyżował im jednak związany z pandemią koronawirusa lockdown, przez który próby trzeba było przerwać po czterech dniach od ich rozpoczęcia. To, co miało być realizowane zespołowo, przeniosło się w obszar indywidualnych praktyk obserwacyjnych aktorów i aktorek Współczesnego, którzy zachęceni przez Szczawińską i Wawra jr, zaczęli obserwować ptaki żyjące w pobliżu ich miejsc zamieszkania.

Po okresie całkowitego zamknięcia teatrów nastał czas, kiedy próby mogły odbywać się w warunkach, które z perspektywy twórców były luksusowe – scena była dostępna cały czas, scenografię wyprodukowano bardzo szybko, a współpracująca ze Szczawińską i Wawrem choreografka Agata Maszkiewicz przyjeżdżała do Wrocławia na dłuższe okresy, co pozwalało jej współtworzyć spektakl na równi z reżyserką i dramaturgiem. W rozmowie ze mną Szczawińska dużo opowiadała o tym, w jaki sposób możliwość rozpoczęcia prób po pierwszym lockdownie w formule laboratorium choreograficznego prowadzonego przez Maszkiewicz pozwoliło rozwinąć język ruchowy jako główne narzędzie performatywne w spektaklu[14]. Tak jak w *Rozmowie o drzewach* reżyserce zależało, by przestroić widzów z posługiwania się w obserwacji drzew jedną soczewką, umożliwiającą widzenie ich zawsze jako całości i nigdy w szczególe, tak w *Ptasiarzu* interesowało ją zaproponowanie formuły performatywnej pozwalającej uchwycić specyfikę samej obserwacji jako formy zaangażowania w relację z przyrodą. Jak powiedziała Szczawińska:

> Mam wrażenie, że osoby z pola choreografii są niesamowicie wyczulone na rolę detalu i precyzyjne w analizie ruchu. Według mnie teatr uczy myślenia dużymi kawałkami, klastrami obrazów, znaczeń i działań. Sama chciałabym wychodzić poza ten sposób działania i tutaj moja praktyka spotyka się z praktyką Agaty Maszkiewicz, która posiada imponujący warsztat prawdziwej analizy. [wyróżnienie – Z.B.] Właśnie taka analiza ruchu, analiza reprezentacji na bazowym poziomie wydaje mi się niezbędna, żeby opowiadać o przyrodzie. Ruch człowieka składa się z miliarda składowych. A jak to zestawić z ruchem ptasim? Co to znaczy patrzeć, kiedy ma się oczy po dwóch stronach głowy? Jakie to ma konsekwencje dla ruchu w przestrzeni?

Miejskiego ptasiarza można oglądać właściwie jako pracę choreograficzną. Tekst zdecydowanie nie jest w nim najważniejszym narzędziem performatywnym, a scenografia i kostiumy funkcjonują jako elementy facylitujące myślenie ruchem – od skali ptasiej do ludzkiej, od biegu do lotu, od miasta do sceny, od ziemi ku niebu.

Jedną z istotnych cech łączących ludzi i ptaki jest zdolność do ruchu rozumianego zarówno jako ruch poszczególnych części ciała, jak i ruch dążący do zmiany usytuowania w przestrzeni. Człowiek, chcąc imitować ptaka na którymkolwiek z tych poziomów, musi dokonać translacji własnej anatomii na anatomię ptasią, własnych sposobów przemieszczania się na te, z których najchętniej korzystają latające istoty. Między innymi dokonywaniem tego rodzaju translacji zajmował się zespół wrocławskiego teatru razem z Maszkiewicz, Szczawińską i Wawrem. W *Ptasiarzu* kilka scen zostało opartych na naśladowaniu ptaków. Pierwszą z nich jest scena uczenia przez Krzysztofa Boczkowskiego pozostałych aktorów choreografii bażanta.

Nauczany przez Boczkowskiego układ jest tańcem godowym samca poszukującego samicy, z którą mógłby stworzyć parę. Aktor instruuje pozostałych, wyliczając rytm przesuwania się naprzód, i lapidarnie nazywa kolejne gesty i ruchy tańca. Na innego rodzaju strategii mimetycznej została oparta scena kolejna, w której aktorzy przestają wykonywać wspólną choreografię, a zaczynają performować indywidualnie partie. Pozwala na to scena zaaranżowana w *Ptasiarzu* w taki sposób, że widzowie zasiadają w rzędzie otaczającym prostokątne pole gry, a dla każdego z nich jego część pozostaje niewidoczna, bo na przecięciu praktycznie wszystkich osi patrzenia stoi metalowa budka przypominająca miejski szalet. Miłosz Pietruski naśladuje ptaka, który przysiada na krawędzi śmietnika i zaczyna gwałtownie potrząsać skrzydłami, Anna Błaut dynamicznie macha rękami-skrzydłami i śpiewa, Lina Wosik skrada się na ugiętych nogach, a jej podwinięte do wewnątrz ręce wyglądają jak małe skrzydła nielota. W tej scenie nie chodzi o grę w ptasie kalambury, ale o uchwycenie za pomocą ludzkiego ciała, głosu i ekspresji środków, które wytwarzają efekt podobieństwa do ptaków, pozwalają rozpoznać ptasiość w ludzkim performansie. Należą do nich sposób poruszania się i odnoszenia do przestrzeni, tempo i rytm ruchu. Sceny, w których wykorzystano ruchowe i dźwiękowe naśladowanie ptaków, są oparte na prostych i klarownych pomysłach choreograficznych. W *Ptasiarzu* charaktery ptaków buduje się poprzez specyfikę ich poruszania się i nie są one oparte na psychologii, jak bywa najczęściej na przykład w bajkach dla dzieci, w których obecne są strategie antropomorfizacji (Datson, Mitman, 2005), ale na fizycznym konkrecie form ruchu, którymi ludzie nie posługują się na co dzień.

W *Miejskim ptasiarzu* Szczawińska poświęca zresztą ludziom dużo uwagi, ponownie stawiając ich w centrum badanego układu relacyjnego, w którym znajdują się wraz z miejskim naturokulturowym pejzażem i ptakami.

Pomiędzy scenami opartymi na naśladowaniu zwierząt pojawiają się te, w których choreograficznej i kulturowej analizie poddane zostają ludzkie sposoby obserwowania ptaków i bycia z nimi na tyle, na ile jest to możliwe w warunkach fizycznego dystansu, będącego – poza przypadkami ptactwa domowego – koniecznym elementem naszych relacji z nimi. Najważniejszą ze scen związanych z tym wątkiem jest ta rozgrywająca się w parku do obserwacji ptaków. Scenę otwiera sekwencja nabudowywania gęstego pejzażu dźwiękowego, dalekiego od tego, który bylibyśmy skłonni kojarzyć z idealnymi warunkami do nasłuchiwania. Po parku biegnie pies, który szczeka, ktoś go woła, w przestrzeni niesie się dudnienie uderzanego metalu i głośne szuranie[15]. Dźwięki ptaków pojawiają się dopiero wtedy, kiedy z metalowej budki znajdującej się na środku sceny zaczyna dobiegać głos przewodniczki, która naśladując ptasie głosy, objaśnia odwiedzającym, kogo mogą spotkać w tej przestrzeni. Dźwięki wydawane przez przewodniczkę są nie tyle naśladowaniem odgłosów ptaków, ile aktorską interpretacją zapisów ptasich dźwięków znalezionych przez aktorkę w książce ornitologicznej. Ptasie dźwięki, które słyszymy w spektaklu, zostały więc pod wpływem strategii naśladowczej poddane dwukrotnej translacji – najpierw dźwięk został przepisany na zgłoski przez autorów książki, a później aktorka zaproponowała dla tych zgłosek artykulację odpowiadającą możliwościom ludzkiego głosu i ludzkim wyobrażeniom o głosach ptasich. W tej scenie aktorzy nie odgrywają obserwacji, ale performują audiosferę parku i trajektorie poruszania się jego nie-ludzkich mieszkańców. Obserwatorami stają się za to widzowie, którzy unieruchomieni na teatralnych krzesłach muszą sami decydować o tym, na co skierują swoją uwagę wzrokową i słuchową. Spektakl, oferując polifoniczną strukturę działań performatywnych, im w tym nie pomaga. Podobnie jak w *Rozmowie*, stworzone tu warunki postrzegania są nastawione na aktywną pracę z

percepcją nie tylko znaczeń, ale też jakości dźwiękowych i ruchowych.

Ptasiarz z wrocławskiego spektaklu nie jest ornitologiem, czyli znawcą ptaków. To człowiek, którego tożsamość konstytuuje się w relacji z ptakami – określa podejmowane przez niego czynności, sposoby spędzania czasu, formę podmiotowości ucieleśnioną w konkretnych strategiach ruchowych i realizującą się w określonych kodach komunikacyjnych. Tego rodzaju podmiot przesuwa się w stronę bycia mniej sobą, ku rozumieniu innych form istnienia pomimo ograniczeń własnego aparatu poznawczego, angażuje się w relacje z formami życia, które dotyczą go w tym sensie, że towarzyszą mu w zamieszkiwanych przez niego ekosystemach, choć często pozostają przez niego niezauważone. Mimo że między człowiekiem a ptasiarzem nie ma ontologicznej cezury, ptasiarz jest szczególną formą ludzkiej podmiotowości, taką, którą reżyserka chciałaby zarażać odbiorców swoich prac, żeby stawali się oni gotowi do zauważania rzeczywistości znajdującej się poza teatrem.

Nieprzypadkowo ekosystemem, w którym funkcjonują ptasiarze z wrocławskiego spektaklu, jest miasto. Główną inspiracją w procesie jego tworzenia była książka Davida Lindo *The Urban Birder* (2018), której autor udowadnia, że myślenie o obserwacji ptaków jako praktyce zarezerwowanej dla terenów w niewielkim stopniu przekształconych przez człowieka jest błędne. Miasta – z ich brudem, zgiełkiem, gęstą zabudową – stanowią obecnie dla wielu gatunków ptaków ekosystemy, do których zdążyły się przystosować i w dalszym ciągu się przystosowują. Scenografię Marty Szypulskiej można postrzegać jako swojego rodzaju skondensowany i przekształcony model miasta. Jej głównym elementem architektonicznym jest wspomniana budka z betonu i metalu (zwieńczona kolcami mającymi uniemożliwić ptakom siadanie na niej), ale mamy tutaj również charakterystyczny dla dużych miast kamienny śmietnik, ozdobne donice ze

sztucznymi kwiatami, konstrukcje z płyt chodnikowych i płyt obitych sztuczną trawą oraz okrągły właz do studzienki ściekowej.

W omawianych w artykule spektaklach Szczawińskiej charakterystyczne jest przenoszenie do teatru tego, co w relacji człowieka z nie-ludzką przyrodą zostało zaobserwowane poza nim – w kontakcie z roślinami czy zwierzętami. Jednocześnie po przeniesieniu – łączącym się zawsze z artystycznym przetworzeniem, przepisaniem poszczególnych czynników takich jak ruch czy czasowość na środki teatralne i performatywne – jest to odgrywane pod nieobecność owej nie-ludzkiej przyrody. Doświadczenie jej nieobecności, łączące się z uczuciami smutku, tęsknoty i alienacji, uważam za absolutnie kluczowe dla praktyki Szczawińskiej. Co ciekawe, kiedy zapytałam reżyserkę o to, czy jej prace mają wzbudzać tęsknotę za przyrodą, stwierdziła, że postrzega je raczej przez pryzmat programu pozytywnego – przekazywania za pomocą medium teatralnego cząstek doświadczenia bycia w przyrodzie. Doświadczenie nieobecności nie-ludzkiej przyrody i związane z nim poczucie tęsknoty za nią wydają się więc być skutkiem ubocznym działania dyspozytywu teatralnego z jego przywiązaniem do ciemnych, zamkniętych, pozbawionych okien przestrzeni i przedmiotów-imitacji.

Zakończenie *Miejskiego ptasiarza*, w którym pojawia się monolog dotyczący wymarłych kulików eskimoskich, odwołuje się do jeszcze innego poziomu nieobecności przyrody – wymierania gatunków, które uniemożliwia nam spotkanie się z wieloma zwierzętami i roślinami we wspólnej czasoprzestrzeni. Być może kuliki pojawiają się w *Ptasiarzu* na końcu właśnie dlatego, że w ich przypadku niemożliwe jest odtworzenie trajektorii działań charakterystycznej dla procesów powstawania innych przyrodoznawczych spektakli Szczawińskiej: od dostrzeżenia czegoś w przyrodzie, przez artystyczną pracę z tym, po zaproszenie publiczności do doświadczenia

(nie)obecności tego czegoś w przestrzeni teatralnej. Ich uobecnienie się wyłącznie za pośrednictwem słowa, nazwy gatunkowej, wyznacza jedną z granic performatywnej pracy z przyrodą. W tym kontekście wyzwaniem dla sztuki nie jest tylko poszukiwanie adekwatnych strategii reprezentacji i uobecniania tego, co nieobecne, ale też strategii kształtowania doświadczenia nieobecności przyrody jako jednego z aspektów życia w antropocenie.

Wizualizacje grzybni

Do pracy nad *Grzybami* w warszawskim Teatrze Powszechnym Szczawińska i Wawer (oboje byli autorami scenariusza i reżyserowali spektakl) przystępowali z myślą, która towarzyszyła im podczas poprzednich realizacji spektakli przyrodoznawczych. Zależało im na stworzeniu „sytuacji, która ma dać doświadczenie, wyjść poza reprezentację". W projektowaniu tego doświadczenia miały im pomóc z jednej strony obecne stale w ich praktyce wyprawy terenowe (w przypadku tego spektaklu były one prowadzone z udziałem i pod przewodnictwem mykolożki profesor Marty Wrzosek[16]), a z drugiej wiedza pochodząca z książek poświęconych grzybom oraz ludzko-grzybowym wspólnotom[17]. Choć królestwo grzybów wciąż pozostaje jednym z najsłabiej przebadanych[18], wiedza o grzybach stopniowo popularyzuje się[19] w pokoleniu, które reprezentuje reżyserka, i pokoleniach młodszych[20]. Próba translacji tej wiedzy na konkretne rozwiązania sceniczne jest o tyle trudna, że grzyby pod wieloma względami opierają się strategiom reprezentacji – ich życie rozwija się w znacznym stopniu poza ludzkim wzrokiem (Sheldrake, 2020, loc. 114); grzybnię ze względu na jej charakter należy traktować raczej jako proces niż obiekt (loc. 158), a symbiotyczne relacje, w jakie grzyby wchodzą z innymi organizmami (głównie roślinnymi, ale też zwierzęcymi),

stanowią wyzwanie dla nowoczesnego nawyku badania i porządkowania bytów w ich odseparowaniu od siebie (loc. 2479); komunikacja grzybów w obrębie grzybni oraz z innymi organizmami ma charakter chemiczny (loc. 763); dynamika ich procesów życiowych – jeśli porówna się ją ze zwierzęcą – czyni z nich radykalnych obcych. A jednak będąc radykalnie obce, grzyby są z nami w relacjach, które z biologicznego punktu widzenia są najbliższe z możliwych – dostają się do naszych ciał, nawet kiedy oddychamy, umożliwiają funkcjonowanie roślinom przeprowadzającym fotosyntezę i biorą udział w procesach produkcji żywności i leków.

Merlin Sheldrake w zakończeniu swojej książki *Entangled Life: How Fungi Make Our Worlds, Change Our Minds & Shape Our Futures* proponuje termin „mykomorfizmu" na określenie charakterystycznej dla grzybów czasowości oraz sposobu funkcjonowania w relacjach (loc. 3563). Próbę stworzenia w ramach spektaklu teatralnego mykomorficznej sytuacji znajdujemy w końcowej scenie *Grzybów*, w której zamiast kontynuacji fabuły rozwijającej się od początku w tradycyjny sposób, publiczności proponuje się inny tryb odbioru spektaklu – uczestnictwo w wizualizacji-medytacji mającej przez wyobraźnię otworzyć ją fizycznie oraz kognitywnie na doświadczenie radykalnie różniącej się od ludzkiej ontologii grzybów. Prowadzący wizualizację Grzegorz Falkowski zachęca pozostałych aktorów i publiczność do zamknięcia oczu i przeprowadza wszystkich przez wizję stapiania się z leśną ściółką, rozkładania w procesach przemiany związanych z działalnością grzybów i innych organizmów. To umieranie, rozumiane nie tylko jako zatrzymanie procesów życiowych konkretnego organizmu, ale także jako jego rozproszenie się w ekosystemie, zamiana indywidualnego ciała na cząstki materii wykorzystywane do podtrzymania życia przez wiele innych organizmów.

Tekst, który pojawia się w scenie wizualizacji, jest formą instrukcji, scenariusza wspólnego procesu, a nie przedstawieniem akcji dramatycznej. Zachęcając publiczność do wyobrażenia sobie procesu rozkładania się w leśnej ściółce, twórcy kierują jej uwagę do wewnątrz – na oddech, sposób odczuwania ciała i jego ciężaru, ułożenie mięśni – a nie w stronę sceny, na której dzieje się przedstawienie. W czasie wizualizacji nic się zresztą na scenie nie wydarza, aktorzy leżą, a przygaszone światła sugerują, że w tym momencie należy jak najbardziej ograniczyć bodźce zmysłowe. Choć scena ta jest gwałtownym zwrotem w logice spektaklu i można byłoby się spodziewać, że jej funkcją jest wręcz przestawienie go na inne tory – inne sposoby uczestnictwa, inne niż tworzenie reprezentacji strategie działania, inną dynamikę oddziaływania na zmysły – powraca on jednak do swoich pierwotnych ram, kiedy wizualizacja kończy się zapaleniem świateł, czytelnym znakiem, że oto przedstawienie się skończyło.

Dominująca część spektaklu zrealizowana jest na podstawie farsowego scenariusza, w ramach którego oglądamy na scenie najpierw formowanie się czteroosobowej grupy terapeutycznej pod przewodnictwem mykoterapeuty[21], a później próby mierzenia się jej członków z problemami, z powodu których trafili do tej grupy, bardzo różnie zresztą rozumiejąc sens jej istnienia i sposób funkcjonowania. Inaczej niż we wcześniejszych spektaklach przyrodoznawczych, w *Grzybach* dominującym środkiem światotwórczym jest tekst, a choreografia oraz dźwięk, funkcjonując jako narzędzia drugorzędne, nie stworzyły tak gęstego i intrygującego oddziaływania na zmysły i poczucie ciała, jak w *Rozmowie* i *Ptasiarzu*. W *Grzybach* nad obiektem badań i namysłów przeważyła farsowa konwencja, której nie udało się – jak wcześniej był to ze strategiami mimetycznymi czy dźwiękowymi – przekuć na narzędzie wytwarzania uważności i zainteresowania przyrodą, które w trylogii przyrodoznawczej są celami kierunkującymi praktykę

Szczawińskiej.

Konwencja ta w moim przekonaniu zdołała ukryć grzyby w *Grzybach*, ale nie zdołała ich wyeliminować. Gdzie więc są? Są – podobnie jak w *Rozmowie o drzewach* i *Miejskim ptasiarzu* – w słowach. Nazwy gatunkowe grzybów pojawiają się podczas sesji terapeutycznej jako propozycje remediów na określone dolegliwości, ale już w pierwszej scenie stają się też pseudonimami postaci. Każda z osób pojawiających się w gabinecie Łysiczki (Falkowski jako terapeuta również przybrał grzybowe imię) ma możliwość wybrać albo wylosować ze szklanej kuli tymczasowe imię. Grzyby, a raczej sposób ich funkcjonowania w ekosystemach, zostają też uobecnione na scenie w formie metafory. Dzieje się to na przykład w scenie, w której Purchawka (Natalia Lange) wypowiada monolog relacjonujący doświadczanie przez nią radykalnej przemiany percepcji oraz odczuwania własnych granic. Zwracając się do różnych grzybów i roślin, Purchawka zaczyna dotykać osób i obiektów wokół siebie. Jej ciało znajduje się w pozycji horyzontalnej i wyraża chęć wchodzenia w interakcje ze wszystkim, co jest w jego zasięgu. Jak powiedziała o tej scenie Szczawińska:

> Natalia opowiada o grzybach, które widzi, ale to nie jest przełożone na porządek reprezentacji w taki sposób, że przedmioty na scenie mają przedstawiać te grzyby. Choreografia, którą zaproponowała Agata, opiera się na wchodzeniu ciała Natalii w relacje z obiektami, jest przeniesieniem zasad ekologicznych na relacje pomiędzy ciałem aktorki a obiektami [wyróżnienie – Z. B.].

Ekologiczne otwarcie, które relacjonuje bohaterka grana przez Natalię Lange, objawia się w zmianie przez nią nastawienia, z jakim funkcjonowała

wobec świata, próbując maksymalnie odseparować się od innych. Ich wpływ, który był przez nią postrzegany jako zagrożenie, teraz staje się dla niej obiektem pożądania, czynnikiem intensyfikacji doświadczenia, którego bohaterka pragnie. Kondycja, w jakiej znajduje się bohaterka w momencie rozpoczęcia terapii i chwilowa transformacja jej mentalnej dyspozycji odpowiada temu, w jaki sposób Félix Guattari myślał o wpływie stymulacji relacyjnego bycia w świecie na poszczególne poziomy ekologii. Owe „zasady ekologiczne", o których wspomniała reżyserka w cytowanej wypowiedzi, są zasadami sprawczego połączenia człowieka z zamieszkiwaną przez niego tkanką społeczną oraz środowiskiem przyrodniczym. Relacyjna sprawczość oznacza w tym kontekście, że więzi z innymi ludźmi i bytami wpływają na nas i kształtują nasze możliwości bycia w świecie, tak jak my wpływamy na świat dookoła nas w różnych skalach i intensywnościach.

Kluczowy moment uobecnienia się grzybów na scenie jest również kulminacyjną sceną spektaklu. Osobowość Łysiczki ku jego wielkiemu przerażeniu zostaje w niej przechwycona przez grzyb, który wykorzystuje jego zdolność mowy do wygłoszenia przesłania grzybów do ludzi. Łysiczka, który we wcześniejszych scenach spokojnie przyjmował fakt, że granice naszych ciał są przepuszczalne i dostępne dla innych organizmów, w chwili gdy jego tożsamość zostaje przechwycona, wyraża strach przed utratą siebie i stawia jej opór (Wasilewska, 2023). Jego monolog jest najciekawszą literacko częścią *Grzybów* – Szczawińska i Wawer skorzystali w nim nie tylko z komunikacyjnej, ale też poetyckiej funkcji języka – ale jego logika jest logiką *sensu stricto* ludzką, funkcjonuje jako przesłanie i puenta całego spektaklu. O czym mówi grzyb? Między innymi o ludzkich oczekiwaniach wobec niego jako reprezentanta organizmów charakteryzujących się wyjątkową rezyliencją, tak istotną w obliczu pogarszających się warunków życia i wyzwań związanych między innymi z rosnącą ilością toksycznych

odpadów i koniecznością poszukiwania materiałów innych niż sztuczne (zob. Sheldrake, loc. 3066). Studzi ludzki entuzjazm wywoływany wizjami zaprzęgnięcia innych organizmów do naprawiania zniszczeń, za które odpowiedzialny jest człowiek[22]. Najbardziej interesującym z perspektyw mykoontologii tematem pojawiającym się w monologu jest czas:

> wiesz że nie będziesz tej rozmowy kończyło
> z tymi z którymi ją zaczęłoś
> z dołu wiesz
> że twoi rozmówcy zmienią się
> jak moich zarodników razy
> podczas tej rozmowy
>
> wczoraj tu były wielkie jaszczurki
> a dzisiaj to
> co to
> rodzina człowiekowate
> rząd naczelne
>
> naczelne
> taki żart
> nawet śmieszny
>
> jak zacząć rozmowę
>
> jeszcze raz
> czas
> twoje dni
>
> to są moje oddechy

jak przeskoczyć ten czas
jak
zwolnićprzyśpieszyć[23].

Zantropomorfizowany grzyb wyraża ludzką diagnozę niemożliwości spotkania się z grzybami we wspólnej czasowości. Formuła kontaktu, do której się odwołuje, to rozmowa, a rozmowy nie da się prowadzić z kimś, dla kogo dzień swoim trwaniem odpowiada trwaniu jednego oddechu drugiego rozmówcy. Mimo poetyckiej wartości tekstu, trudno nie uznać go za pewnego rodzaju kapitulację wobec środków teatralnych[24] takich jak na przykład dramaturgia, będąca narzędziem tworzenia doświadczenia czasu w teatrze. W przedostatniej scenie *Grzybów* nie da się doświadczyć tego czasu, w którym oddech może być długi jak jeden dzień. Możliwość ta zostaje tylko opowiedziana, nie zostaje – jak w poprzednich częściach trylogii przyrodoznawczej – przełożona na zasadę organizacji ruchu, na relacje ciał, na dźwiękowość przedstawienia.

Twórczynie i twórcy *Grzybów*, przygotowując spektakl, zmagali się z parametrami sytuacji teatralnej – postaciami, sytuacją, czasem i przestrzenią – i to opór tej materii w dążeniu do stworzenia przyrodoznawczego spektaklu, w którego centrum znalazłoby się coś radykalnie różniącego się od człowieka, uobecnia się w nim szczególnie wyraziście. Warto również zaznaczyć – w rozmowie ze mną zwróciła też na to uwagę reżyserka – że spektakl w Powszechnym powstawał w innych warunkach niż *Rozmowa o drzewach* oraz *Miejski ptasiarz*. W przypadku *Rozmowy* istotny i pozytywny wpływ na przedstawienie miała zapewniona przez Komunę Warszawa możliwość organizacji pracy w modelu kolektywnym oraz związana z tym modelem dynamika procesu artystyczno-badawczego, w ramach którego poszczególne osoby nie tylko realizowały powierzone im zadania, ale brały

udział najpierw we wspólnym zgłębianiu tematu, a później tworzeniu przedstawienia, w którym każdy ze środków (wizualność, dźwięk, ruch) funkcjonuje na równych prawach z pozostałymi. Z kolei w *Ptasiarzu* okresowe przerywanie prób w związku z pandemią oraz wznawianie ich w szczególnych warunkach pozwoliło na wydłużenie fazy przygotowań, zarówno reżysersko-dramaturgiczno-choreograficznych, jak i aktorskich. *Grzyby* powstawały w momencie, w którym teatry powróciły do produkcji – czy nawet nadprodukcji – przedstawień. Proces twórczy, który Szczawińska i Wawer chcieli prowadzić w podobny sposób do tych wcześniejszych, został po części zdeterminowany przez fakt, że aktorzy oczekiwali od nich przygotowania przed rozpoczęciem prób tekstu, który stanie się podstawą dalszej pracy, na co twórcy przystali. W proces badawczy była zaangażowana tylko część zespołu, a wyprawy terenowe ograniczyły się do jednego wyjścia do lasu. Tekst – z podziałem na role i zarysowanymi sytuacjami między postaciami – poprzedzał więc i podporządkowywał sobie wszystkie działania, w tym tak ważne dla praktyki reżyserskiej Szczawińskiej działania choreograficzne proponowane i stymulowane przez Agatę Maszkiewicz. Wydaje się więc, że to, co w poprzednich częściach trylogii zostało wypracowane w ramach poszukiwań nienastawionych na inscenizację tekstu – w obserwacji przyrodniczej, pracy opartej całkowicie na fizyczności albo dźwiękowości – w przypadku *Grzybów* zostało ograniczone do minimum.

Grzyby pokazują artystyczne wyzwania związane z przedstawianiem na scenie nie-ludzkiej przyrody, ale również pozwalają dostrzec, w jaki sposób artystyczne strategie poszukiwania deantropocentrycznych rozwiązań są kształtowane przez warunki instytucjonalne powstawania spektaklu. Pytania, które prowokują, nie dotyczą tylko tego, jak można estetycznie kształtować doświadczenie czasu w teatrze tak, by zbliżyć publiczność do nie-ludzkiej czasowości albo jak przekazać jej doświadczenie bycia z tym, czego nie da

się zobaczyć. Dotyczą one również tego, jak na możliwości artystyczne w tym zakresie wpływa sposób organizacji procesu twórczego – od czego się on zaczyna, na czym się koncentruje (inscenizacji tekstu czy pracy performatywnej), jakie miejsce mogą w nim zająć poszukiwania o charakterze badawczym.

***

Nie-ludzie w spektaklach Szczawińskiej zjawiają się nie we własnej osobie, ale w osobie ludzkiej – w ludzkiej postawie gotowości spotkania z nimi, a nawet wyczekiwania na to spotkanie. Uobecniają się przez działania artystyczne – poprzez tekst, pracę performerską, ruch, dźwięki – a także przez cytowane czy to wizualnie, czy werbalnie teksty kultury. Drzewa uobecniają się w praktykach obserwacji drzew – w ciałach zaangażowanych w obserwację, współkształtowanych przez praktyki obserwacji, a ptaki w gotowości do dostrzeżenia ptaków, zwrócenia głowy w kierunku, w którym rzadko się ją zwraca. Wszystkie te środki czynią z doświadczenia nieobecności stymulator ćwiczenia publiczności w byciu uważnym wobec tego, czego w danym momencie nie może z nami być. Nie może z nami być, bo nie może przebywać w zamkniętej teatralnej sali, nie może z nami być, bo nie jesteśmy w stanie dostrzec tego nieobecności, nie może z nami być, bo wyginęło.

Artykuł jest skróconą wersją jednego z rozdziałów pracy doktorskiej przygotowywanej przez autorkę w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego pod opieką prof. Grzegorza Niziołka.

Wzór cytowania:

Berendt, Zuzanna, *„Żeby coś uratować, trzeba najpierw to zauważyć". Myśl ekologiczna w trylogii przyrodoznawczej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2024, nr 181/182, DOI: 10.34762/5xnn-hs93.

Autor/ka

Zuzanna Berendt

Zuzanna Berendt (zuzannaberendt@gmail.com) – doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu UJ, niezależna kuratorka tworząca projekty w formule badań artystycznych, krytyczka teatralna współpracująca m.in. z „Didaskaliami. Gazetą Teatralną", „Dwutygodnikiem" i portalem teatralny.pl, członkini zespołu redakcyjnego miesięcznika „Dialog". Badawczo zajmuje się myślą ekologiczną i posthumanizmem w teatrze i choreografii. ORCID: 0000-0002-9708-2385.

Przypisy

1. Za inne można by uznać spektakle podejmujące krytykę kultury z perspektywy feministycznej – *Ciotunia* (Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, 2015), *Białe małżeństwo* (Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach, 2010), *Trąbka do słuchania* (Wrocławski Teatr Współczesny, 2023), spektakle korzystające z refleksji pamięciologicznej czy historiozoficznej – *Wojny, których nie przeżyłam* (Teatr Polski w Bydgoszczy, 2015), *Komuna Paryska* (Teatr Polski w Bydgoszczy, 2017), *Geniusz w golfie* (Stary Teatr w Krakowie, 2014).
2. Jeżeli nie wskazano inaczej, ten i kolejne cytaty z wypowiedzi Weroniki Szczawińskiej pochodzą z wywiadu, którego reżyserka udzieliła mi w maju 2023 roku.
3. Angielskie tłumaczenie autorstwa Iana Pindara i Paula Suttona, z którego korzystałam pisząc tę pracę, ukazało się w 2000 roku nakładem Athlone Press.
4. W zamieszczonym na końcu angielskiego tłumaczenia książki eseju Gary'ego Genosko poświęconego życiu, pracy i twórczości filozoficznej Guattariego można znaleźć interesujące informacje dotyczące tego, w jaki sposób idee zawarte w *Three Ecologies* i *Chaosmosis* łączą się z jego pracą w eksperymentalnej klinice psychiatrycznej La Borde (2000). O La Borde pisał również Adrian Mrówka (2017).
5. Takie podejście przypomina koncepcję „gatunku parasolowego" wprowadzoną w obszarze nauk przyrodniczych na określenie takiego gatunku, którego ochrona doprowadzi w rezultacie do ochrony innych gatunków od niego zależnych (na przykład czerpiących z jego obecności w danym ekosystemie korzyści w obszarze zdobywania pożywienia), Roberge, Angelstam, 2004.
6. Cytaty z wypowiedzi Weroniki Szczawińskiej pochodzą z wywiadów, których reżyserka udzieliła mi w maju 2023 roku.

7. Badania Wanderseego i Schussler dotyczyły roślin występujących w zamieszkiwanych przez ludzi ekosystemach, a nie na przykład roślin doniczkowych albo takich, którymi obraca się na rynku.
8. O ślepocie na rośliny i kulturowych konsekwencjach tego zjawiska pisała Magdalena Zamorska (2020).
9. Przywoływani badacze wskazali w sumie na cztery główne konsekwencje ślepoty na rośliny: „(a) niezdolność do widzenia lub zauważania roślin w swoim otoczeniu, (b) niezdolność rozpoznawania wagi roślin dla biosfery i ludzkiego życia, (c) niezdolność docenienia estetyki i wyjątkowości form życia należących do królestwa roślin, (d) błędne, antropocentryczne umieszczanie roślin w hierarchii niżej od zwierząt i związane z nim uznawanie ich za niezasługujące na refleksję" (s. 82).
10. Jak powiedziała mi Szczawińska, spektakl, który premierę miał 6 czerwca 2019 roku w Komunie Warszawa, był najbliższy kolektywnego modelu tworzenia, spośród tych, w które miała okazję współtworzyć. W skład multidyscyplinarnego zespołu (nazwę zapożyczam ze strony internetowej Komuny Warszawa) oprócz reżyserki wchodzili: Aleksandra Gryka, Małgorzata Pauka, Maciej Pesta, Katarzyna Sikora, Marta Szypulska, Piotr Wawer jr. Jednocześnie jednak na stronie Komuny Szczawińska została wyróżniona jako osoba reżyserująca.
11. W kontekście pytań o koszty środowiskowe produkcji tego spektaklu (które niejako prowokuje jego ekologiczna tematyka) warto moim zdaniem zwrócić uwagę, że scenografia i kostiumy zostały wykonane z plastiku, ale liczba obiektów była niewielka, szczególnie w porównaniu do przeciętnej produkcji repertuarowej w teatrze dramatycznym. Strategie recyklingu obiektów i materiałów Szczawińska i Wawer wykorzystali w spektaklach *Wojna światów* (Teatr Zagłębia w Sosnowcu, 2017) oraz *Słowo las znaczy świat* (Akademia Sztuk Teatralnych we Wrocławiu, 2021).
12. Zdecydowałam się pozostawić w tekście tłumaczenie „score" jako „partytury" oraz stosować dalej formę anglojęzyczną, która obecnie jest już rozpowszechniona w polskim dyskursie na temat choreografii i jest jednocześnie mniej dwuznaczna niż słowo „partytura", którym w języku polskim określa się najczęściej notacje utworów muzycznych.
13. Dla Szczawińskiej fascynacja miejskimi ptakami rozpoczęła się przed rozpoczęciem procesu prób, kiedy wzięła udział w prowadzonym przez Stanisława Łubieńskiego spacerze po parku Skaryszewskim. Łubieński jest autorem popularnej książki przyrodoznawczej o ptakach, która odegrała ważną rolę w procesie powstawania spektaklu (2016).
14. O pracy z ciałem i ruchem jako narzędziach artystycznych Szczawińska rozmawiała z Witoldem Mrozkiem (2014) w wywiadzie poświęconym głównie jej wczesnej pracy zrealizowanej w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie, czyli *Geniuszowi w golfie*.
15. Jak powiedziała mi Szczawińska, inspiracją dla tej sceny była wizyta zespołu realizującego spektakl we wrocławskim parku Wschodnim. Podstawowym wnioskiem, jaki przyniosła ta wyprawa terenowa, była złożoność lokalnego pejzażu dźwiękowego. W tym samym miejscu mieszały się ze sobą dźwięki antropogeniczne (samochody, dźwięki strzelnicy, głosy, dźwięki z głośników) i takie, które można by określić jako „naturalne" (odgłosy drzew poruszanych przez wiatr, ptaków i innych zwierząt).
16. Wrzosek była konsultantką w procesie powstawania spektaklu, przygotowała też tekst pod tytułem *Grzybnięci* (2022) opublikowany w programie towarzyszącym spektaklowi.
17. Były wśród nich: *Entangled Life: How Fungi Make Our Worlds, Change Our Minds & Shape Our Futures* Merlina Sheldrake'a (2020), *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* Anny Lowenhaupt Tsing (2015), *Powrót do życia. O*

żałobie i grzybach Long Litt Woon (2019). Tytuły książek podaję za listą inspiracji przedstawioną w eksplikacji reżyserskiej, którą udostępniła mi Szczawińska oraz rozmową, którą z nią przeprowadziłam.
18. Sheldrake odwołując się do zaproponowanego przez Wanderseego i Schussler pojęcia ślepoty na rośliny proponuje pojęcie ślepoty na grzyby, pokazując, w jaki sposób rywalizując o obecność w projektach badawczych przegrywają one nie tylko ze zwierzętami, ale i roślinami (2020, loc. 2669).
19. Poza wymienionymi w poprzednich przypisach książkami należy wspomnieć pokazywany między innymi w ramach festiwalu Docs Agains Gravity film Marion Neumann *Grzyby mówią do nas* (2021) czy dostępny na Netflixie film *Niezwykły świat grzybów* (2019) Louisa Schwarzberga.
20. Stopień znajomości grzybów ma duży związek z przynależnością pokoleniową. W ciągu ostatnich dwudziestu-trzydziestu lat w Polsce spadło zainteresowanie grzybobraniem jako aktywnością, a co za tym idzie, obniżyła się znajomość grzybów wśród osób reprezentujących młodsze pokolenie (Stolarz, Ukleja, Steckiewicz, 2019).
21. W spektaklu wystąpili: Grzegorz Falkowski, Mamadou Góo Bâ, Natalia Lange, Maria Robaszkiewicz, Oskar Stoczyński.
22. W tym kontekście interesującym projektem badawczym dotyczącym związku występowania grzybów z konsekwencjami nowoczesnych projektów podporządkowania środowiska potrzebom człowieka oraz ekstraktywistycznej maksymalizacji zysków czerpanych z tego środowiska jest ten dotyczący grzyba matsutake prowadzony przez Annę Lowenhaupt Tsing, zob. Tsing 2015.
23. Tekst monologu cytuję na podstawie egzemplarza tekstu udostępnionego mi przez dział dokumentacji Teatru Powszechnego. Według informacji udzielonej mi przez reżyserkę, autorem tej części tekstu był Wawer.
24. Brytyjskie badaczki teatru Wendy Arons i Theresa J. May zaproponowały pojęcie „ekodramaturgii" (*ecodramaturgy*) na określenie sztuk, które mierzą się z wyzwaniami wychodzenia poza ludzką skalę czasową: „Historie ekologiczne rozgrywają się w skali ponadludzkiej, więc nawet jeśli dramatopisarz usiłuje uwypuklić problemy środowiskowe na scenie, trudno jest «pomieścić» te historie. Historia drzewa może mieć osiemset lat; historia katastrofy ekologicznej (takiej jak huragan Katrina albo toksyczny wylew na Węgrzech) może rozwijać się przez pokolenia; a historie lodowców, rzek i gatunków rozwijają się przez tysiąclecia. Ekodramaturgia, myśląc o dramacie w relacji do procesów ziemskich, rozciąga każdą koncepcję teatru epickiego ku dalekim krańcom ludzkiej uwagi" (2012, s. 4).

Bibliografia

Arons, Wendy; May, Theresa J., *Introduction*, [w:] *Readings in Performance and Ecology*, red. W. Arons, Th.J. May, Palgrave Macmillan, 2012.

Dobkowska, Sylwia, *Performance of Absence in Theatre, Performance and Visual Art*, Routledge 2022.

Egzorcyzmowanie legendy. Rozmowa z Weroniką Szczawińską, „Dwutygodnik" 2014, nr

130, https://www.dwutygodnik.com/artykul/5160-egzorcyzmowanie-legendy.html [dostęp: 17.06.2024].

Franco, Susanne; Chernetich, Gaia Clothilde, *Score*, [w:] *Dancing Museums Glossary*, red. A. Mikou, https://www.dancingmuseums.com/artefacts/score/ [dostęp: 2.04.2024].

Genosko, Gary, *The Life and Work of Félix Guattari*, [w]: Félix Guattari, *Three Ecologies*, tłum. I. Pindar, P. Sutton, Athlone Press, London 2000, s. 106-159.

Guattari, Félix, *Three Ecologies*, tłum. I. Pindar, P. Sutton, Athlone Press, London 2000.

Hugo, Nancy Ross, *Seeing Trees*, Timber Press, Portland, London 2011.

Jurszo, Robert, *Długi cień „lex Szyszko". Wycinki drzew wciąż bez kontroli*, https://oko.press/dlugi-cien-lex-szyszko-wycinki-drzew-wciaz-bez-kontroli-raport [dostęp: 14.09.2023].

Kopacki, Andrzej, *Rozmowa o drzewach*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2016.

Lindo, David, *The Urban Birder*, Bloomsbury Publishing PLC, London 2018.

Lowenhaupt Tsing, Anna, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton 2015.

Łubieński, Stanisław, *Dwanaście srok za ogon*, Czarne, Wołowiec 2016.

Mrówka, Adrian, *Félix Guattari, krytyka psychoanalizy i przypadek La Borde*, „Praktyka Teoretyczna" 2017, nr 3 (25), s. 331-341.

Najwyższa Izba Kontroli, *Drzewa w gąszczu przepisów*, 2019, https://www.nik.gov.pl/aktualnosci/drzewa-w-gaszczu-przepisow.html [dostęp: 2.04.2024].

Ubertowska, Aleksandra, *Ekozofie Guattariego*, „Przegląd Kulturoznawczy" 2021, nr 2 (52).

Rebellato, Dan, *When We Talk of Horses: Or, what do we see when we see a play?*, „Performance Research" 2009, t. 14, nr 1.

Roberge, Jean-Michel; Angelstam, Per, *Usefulness of the Umbrella Species Concept as a Conservation Tool*, „Conservation Biology" 2004, t. 18, nr 1, s. 76-85.

Sheldrake, Merlin, *Entangled Life: How Fungi Make Our Worlds, Change Our Minds & Shape Our Futures*, Random House, London 2020, e-book (polskie wydanie: *Strzępki życia. O tym, jak grzyby tworzą nasz świat, zmieniają nasz umysł i kształtują naszą przyszłość*, przeł. U. Gardner, Insignis, Kraków 2023).

Stolarz, Przemysław; Ukleja, Anna; Steckiewicz, Roman, *Znajomość grzybów jadalnych i trujących wśród studentów kierunków medycznych, lekarzy i ich rodzin*, „Etnobiologia Polska" 2019, t. 9, s. 37-42.

Thinking With Animals: New Perspectives on Anthropomorphism, red. L. Datson, G. Mitman, Columbia University Press 2005.

Wandersee, James H.; Schussler, Elisabeth E., *Preventing Plant Blindness*, „The American Biology Teacher" 1999, nr 2, s. 82-86.

Wasilewska, Dominika, *Koalicja ciał narażonych: możliwość międzygatunkowej solidarności w świecie przesiąkniętym toksynami*, „Dialog Puzyny. Bioróżnorodność", Fundacja Dialogu im. Konstantego Puzyny, Warszawa 2023, s. 148-158.

Woon, Long Litt, *Powrót do życia. O żałobie i grzybach*, tłum. E. Ptaszyńska-Sadowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019.

Wrzosek, Marta, *Grzybnięci*, [w:] *Grzyby*, Teatr Powszechny w Warszawie, Warszawa 2020, s. 7-12, https://www.powszechny.com/pliki/wydarzenia/grzyby___program_spektaklu.pdf [dostęp: 2.04.2024.

Zamorska, Magdalena, *Kulturowe herbarium. Polityka, etyka i estetyka roślin*, „Prace Kulturoznawcze 24" 2020, nr 3, s. 9-21.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/zeby-cos-uratowac-trzeba-najpierw-zauwazyc*