

Dorota Semenowicz

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza (PL)

ORCID: 0000-0002-0082-2114

Solo ośmiornicy, duet aktorki z koniem

Obecność zwierząt we współczesnym teatrze

Abstract

Octopus Solo, Actress-Horse Duet: Animal Presence in Contemporary Theatre

Una Chaudhuri, author of the pioneering article “‘There Must Be a Lot of Fish in That Lake:’ Toward an Ecological Theater” (1994), today explicitly calls for inter-species theatre, premised on acknowledging the materiality of non-human species and moving away from using nature as a metaphor. But what does this materiality mean in practice, and how to think about it in the context of animal presence on stage? The article attempts to suspend ethical essentialism, which precludes the participation of live animals in theatre and often only conceals a desire for moral purification, and to propose a rational framework for discussing the presence of non-human species on stage. The author focuses on the performance *Hate: Un duo avec un cheval*, directed by Laetitia Dosch (2018), in which she is joined by a horse. The piece is examined from the perspective of *zooësis*, a term proposed by

Chaudhuri to cover the ways “the animal is put into discourse: constructed, represented, understood, and misunderstood”. The author of the article is interested in three issues: 1) the process of constructing the horse’s subjectivity and the concept of nature in the performance; 2) the relationship between the actress and the animal in the context of feminist ecology; 3) the production process of the performance. She also juxtaposes *Hate* with other examples in which animals appear on stage not as a symbol but as a real presence.

Keywords

animal on stage, Laetitia Dosch, horse, Una Chaudhuri, *zooësis*

Abstrakt

Una Chaudhuri, autorka pionierskiego dla teatru ekologicznego artykułu „«There Must Be a Lot of Fish in That Lake»: Toward an Ecological Theater” z 1994, nawołuje dziś wyraźnie do tworzenia teatru międzygatunkowego. Jego podstawowym założeniem jest uznanie materialności gatunków nie-ludzkich i odejście od wykorzystywania natury jako metafory. Co owa materialność oznacza jednak w praktyce i jak myśleć o niej w kontekście obecności zwierząt na scenie? Niniejszy artykuł jest próbą zawieszenia etycznego esencjonalizmu, z góry wkluczającego udział żywych zwierząt w teatrze, a często kryjącego tylko pragnienie moralnego oczyszczenia, oraz zaproponowania racjonalnych ram dyskusji na temat obecności gatunków nie-ludzkich na scenie. Autorka skupia się na spektaklu *Hate: Un duo avec un cheval* w reżyserii Laetitii Dosch (2018), w którym z aktorką wystąpił koń. Przygląda się mu z perspektywy *zooësis*, czyli zaproponowanego przez Chaudhuri terminu obejmującego sposoby, w jakie „zwierzę jest w dyskursie konstruowane, reprezentowane, pojmowane i źle pojmowane”. Interesują ją trzy kwestie: 1) proces budowania podmiotowości konia i koncepcja natury w spektaklu; 2) relacja aktorka–zwierzę w kontekście ekologii feministycznej; 3) proces produkcji spektaklu. Zderza ponadto przedstawienie z innymi przykładami twórczości, w której zwierzęta pojawiają się na scenie nie jako symbol, lecz realna obecność.

Słowa kluczowe

zwierzę na scenie, Laetitia Dosch, koń, Una Chaudhuri, *zooësis*

„Teatralna ekologia, jak sądzę, będzie wymagała zwrotu w kierunku dosłowności, programowego oporu wobec wykorzystywania natury jako metafory”¹ – cytata pochodzi z artykułu Una Chaudhuri, który ukazał się w 1994 w redagowanym przez nią specjalnym numerze czasopisma *Theatre*, zatytułowanym „Eco Theatre”, i odegrał kluczową rolę w kształtowaniu się teatru ekologicznego. Od tego czasu amerykańska badaczka rozwinęła swoją myśl, uwzględniając między innymi perspektywy posthumanizmu Rosi Braidotti czy nowego materializmu Jane Bennett. Sformułowała postulaty zerwania w teatrze z dualistyczną koncepcją natura/kultura, ukazywania społeczno-polityczno-ekologicznych zależności w kontekście zmian klimatycznych, tworzenia teatru międzygatunkowego. Uznanie materialności gatunków nie-ludzkich i konieczność przełożenia tej materialności na poziom reprezentacji pozostaje pierwszym, podstawowym krokiem ku transformacji sensów i wartości, punktem wyjścia jednak zarówno dla Chaudhuri, jak również dla innych badaczek i badaczy, takich jak Lourdes Orozco, Jennifer Parker-Starbuck, Peta Tait czy Michael Peterson². Co owa „dosłowność” oznacza w praktyce?

W swoich artykułach Chaudhuri skupia się przede wszystkim na analizie tekstów dramatycznych, zarówno klasycznych, jak i współczesnych. Omawia bliżej tylko jedno przedstawienie, w którym zwierzęta pojawiają się na scenie w swojej materialności – *The Others* Rachel Rosenthal. W spektaklu z 1984 widz/ka mógł zobaczyć między innymi: papugi, myszy, psy, świnie, jelenie, konie, ogromne pytony – łącznie czterdzieści cztery zwierzęta. Fabuła składała się z odwołań do bajek, fragmentów poezji, przysłów i powiedzeń, myśli filozoficznych, ikonografii religijnej, faktów na temat przemysłu mięsnego i farmakologicznego oraz osobistych opinii Rosenthal dotyczących życia zwierząt i ich złego traktowania. Całość stanowiła klarowną, prozwiączącą lekcję. Zwierzęta funkcjonowały zarówno jako bohaterowie i bohaterki, jak również jako publiczność obserwująca sceniczne działania w milczeniu. Większość z nich pochodziła ze schronisk i pod koniec przedstawień była adoptowana przez widzów i widzki³.

¹ Una Chaudhuri, „«There Must Be a Lot of Fish in That Lake»: Toward an Ecological Theater”, *Theater* 25, no. 1 (1994): 29.

² Kwestia ta powraca w wielu pracach Chaudhuri, m.in. Una Chaudhuri, „Bug Bytes: Insects, Information, and Interspecies Theatricality” i „Becoming Rhinoceros”, w: *The Stage Lives of Animals* (New York: Routledge, 2017), 113, 133 (przedruki artykułów, których pierwodruki ukazały się odpowiednio w 2014 i 2013). Zob. też Peta Tait, *Wild and Dangerous Performances: Animals, Emotions, Circus* (London: Palgrave Macmillan, 2010); Lourdes Orozco, *Theatre and Animals* (London: Palgrave Macmillan, 2013); Jennifer Parker-Starbuck, „Animal Ontologies and Media Representations: Robotics, Puppets, and the Real of War Horse”, *Theatre Journal* 65, no. 3 (2013): 373–393; Lourdes Orozco and Jennifer Parker-Starbuck, *Performing Animality: Animals in Performance Practices* (London: Palgrave Macmillan, 2015).

³ Chaudhuri, *Stage Lives of Animals*, 38–42.

Od premiery *The Others* minęło prawie czterdzieści lat i, jak podkreśla sama Chaudhuri, myśl ekologiczna oraz ruch na rzecz praw zwierząt weszły w tym czasie na nowy etap⁴. Jak zatem dziś, z jednej strony, mówić o spektaklu z udziałem żywych zwierząt, by w ocenie nie ulec pustemu argumentowi – „to nieetyczne”, „nie, bo nie”, i powierzchownej radykalności odmowy jako formy ochrony zmarginalizowanych, która bywa często pozornym gestem moralnego oczyszczenia. Czy da się, i w jakich przypadkach, usprawiedliwić obecność zwierzęcia w teatrze? Według jakich kryteriów oceniać dziś spektakle z udziałem żywych zwierząt? Czy pierwszeństwo kwestii etycznych umniejsza znaczenie estetyki? Z drugiej strony, jakich środków użyć, by ci, którzy istnieją poza logosem, mogli zostać na scenie w tym logosie wyrażeni i zrozumiani? Czy wyobraźnia może być gruntem dla prawdziwie (współ)czującej podmiotowości człowieka i zwierzęcia na scenie?

W artykule skupię się przede wszystkim na spektaklu *Hate: La tentative de duo avec un cheval* (Nienawiść: Próba duetu z koniem) z udziałem i w reżyserii Laetitii Dosch, francusko-szwajcarskiej aktorki filmowej i teatralnej, znanej we Francji z nagradzanych filmów, takich jak *Jeune Femme* (2017) czy *Ennui, ennui* (2013). Spektakl miał premierę w 2018 w Théâtre de Vidy w Lozannie w Szwajcarii, a następnie był prezentowany we francuskich miastach, między innymi w Paryżu, Marsylii, Lille, Annecy. Przyjrę się mu z perspektywy *zooësis*, czyli zaproponowanego przez Chaudhuri terminu obejmującego sposoby, w jakie „zwierzę jest w dyskursie konstruowane, reprezentowane, pojmowane i źle pojmowane”⁵. Interesować mnie będą zwłaszcza trzy kwestie: 1) proces konstruowania podmiotowości konia i koncepcja natury w spektaklu; 2) relacja aktorka–zwierzę w kontekście ekologii feministycznej; 3) proces produkcji spektaklu. Przywołam również inne przedstawienia, w których zwierzęta pojawiają się na scenie nie jako symbol, lecz realna obecność: *Temple du présent: Solo pour octopus* Stefana Kaegiego i twórczość Romea Castelluccio, wprowadzającego zwierzęta na scenę w wielu spektaklach, jednocześnie tę sceniczną obecność teoretyzując.

1.

Hate: Tentative de duo avec un cheval zaczyna się w ciszy. Aktorka powoli obchodzi pokrytą ciemnym piaskiem, przypominającą maneż scenę, na której stoi

⁴ Chaudhuri, 38.

⁵ Chaudhuri, 5.

koń o imieniu Corazon. W końcu rozbiera się i naga przechodzi pod sznurem rozpostartym między słupkami wyznaczającymi przestrzeń, w której przebywa zwierzę. Z tyłu, od kulis przestrzeń tę ogranicza spływająca z wysoka tkanina przedstawiająca piękny, górski krajobraz – jezioro, skały, las, niebo pokryte chmurami, co nadaje scenie poetycki i idylliczny charakter.

Po wejściu na scenę Laetitia Dosch cicho i spokojnie, jakby nieśmiało, zaczyna zwracać się do Corazona:

Chciałam zrobić spektakl, który mówiłby o tym, co teraz, ale taki, który nie byłby bardzo smutny. [...] Wiesz, ludzie są zagubieni. [...] Rozmawiamy, ale nic sobie nie mówimy. Gdy patrzę na ludzi wokół siebie, wszyscy są w ruchu, ale rzadko przekonani do tego, co robią. Myślę, że czują się coraz bardziej samotni. Dlatego zaczęłam pisać ten tekst. A potem poznałam ciebie i od razu się zrozumieliśmy. [...] Zaufaliśmy sobie, dobrze nam było razem. To było najpiękniejsze spotkanie tamtego roku. Wróciłam do Paryża i zdecydowałam, że zrobię spektakl z koniem, bo to jedyna osoba, z którą czuję się dobrze.⁶

Aktorka nie podchodzi do zwierzęcia, zachowuje początkowo dystans. Jej działanie jest pełne prostoty i pokory wobec niego. Nagość ustawia ją na równi z koniem, który także nie ma uprzęży, wędzidła ani siodła. Buduje atmosferę intymności, funkcjonuje jako symbol odsłonięcia się, obnażenia – monolog aktorki zbudowany jest na jej własnym doświadczeniu, opiniach i lękach wokół tematów ludzkiej potrzeby dominacji i destrukcji, splotu miłości i nienawiści, nawet w stosunku do tych, których kochamy, w tym do zwierząt. Temat stosunku człowieka do nich i życia z nimi będzie w spektaklu tematem centralnym. Jak mówi aktorka na początku przedstawienia:

Dorastałam w paryskim mieszkaniu, pośród zwierząt. Są takie, które zabieramy do siebie, bo są ranne, takie, które zjadamy, takie, które są naszymi towarzyszami, takie, które przybijamy do ściany, gdy są martwe, takie, których jajka wkładamy do pudełek. [...] Wychowałam się w tym mieszkaniu i to mieszkanie to las. Ludzie kochają zwierzęta, nienawidząc ich. [...] Idę szerokim korytarzem wytapetowanym angielską dżunglą i zastanawiam się: Czy zwierzę jest trofeum? Czy ukochana osoba jest trofeum? Czy przyroda jest trofeum? Czy kobieta jest trofeum? Czy obcy jest trofeum? Czy pracownik jest trofeum? Czy biedny jest trofeum? Czy dziecko jest trofeum? I jak działać inaczej?

⁶ Fragmenty przedstawienia cytuję na podstawie rejestracji spektaklu dostępnej online: <https://vimeo.com/channels/1557720/286471233> (jeśli nie podano inaczej, tłum. D.S.).

W dalszej części spektaklu aktorka czyta swój list do konia:

Drogi koniu, ponieważ oboje cierpieliśmy, ponieważ chcę cię chronić, a ty chronisz mnie, ponieważ nie ma w tobie złośliwości, ponieważ nigdy nie czułam się przez ciebie oceniana, a zawsze kochana, ponieważ miłość to przewycięzanie różnic...

Proponuje Corazonowi wspólne życie wyzbyte oceny i dominacji, w tym wspólne dziecko. Druga część przedstawienia to próba ich wspólnego życia: oglądamy utopijny świat, w którym człowiek i zwierzę współistnieją, współdziałają, funkcjonują na równych prawach. Zdjęcie ubrania można w tym kontekście odczytać jako wejście aktorki w obszar zwierzęcości, w którym nagość nie istnieje, symboliczny gest zrzucenia z siebie wytworu ludzkiej kultury. Jak pisze Jacques Derrida w eseju *L'animal que donc je suis*: „zwierzę ani nie czuje, ani nie widzi siebie nagiego. I dlatego nie jest nagie”⁷. W *Hate* nagość funkcjonuje jako stan zero, staje się niewidzialna jak w biblijnym raju, przywołując idealny obraz natury jako tego, co naturalne, pierwotne, podstawowe.

Próba przewycięzania międzygatunkowych różnic okazuje się jednak w *Hate* grą retoryczną, „nienaturalnym” wyzwaniem, którego niemożliwości aktorka nie próbuje ukryć, a wręcz czyni tematem. W drugiej części przedstawienia Laetitia Dosch używa Corazonowi głosu. „Každy wie, że to ja daję ci głos” – mówi później, ujawniając próbę antropomorfizacji i iluzyjność słownych wymian. Na antropomorfizację nie pozwala jednak przede wszystkim sama realna, cielesna obecność konia. Nagość z jednej strony buduje gatunkowe podobieństwo między ssakami – podkreśla materialność i organiczność konia i aktorki (w tym sensie przypomina o zwierzęcej naturze człowieka); z drugiej podkreśla różnicę – koń narzuca widzom wielkość i masywność swojego ciała, pozostając murem nieosiągalnej inności, przedstawicielem innego gatunku.

Według Chaudhuri we współczesnych reprezentacjach zwierząt kluczowa jest nie tylko dosłowność, lecz również dialektyka między cielesną realnością zwierzęcia, prowadzącą do radykalnego rozpoznania między-gatunkowej różnicy, a jego upodmiotowioną pojedynczością. W artykule zatytułowanym *(De)Facing animal* z 2007, inspirowanym myślą Jacques'a Derridy i Emmanuela Levinasa, zadane przez badaczkę pytanie brzmi: „Jak stanąć twarzą w twarz ze zwierzęciem, które twarzy nie ma?”⁸. Twarz to symbol indywidualności, duszy, miejsca

⁷ Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis* (Paris: Galilée, 2006), 20.

⁸ Derrida, *L'animal que donc je suis*, 20.

w moralnym porządku⁹. Tymczasem zwierzęta od czasów Arystotelesa były w kulturze europejskiej wykluczane ze świata wartości, osądu, rozumu – logosu, który według starożytnego filozofa miał stanowić tylko właściwość człowieka¹⁰. Do tego zupełnie nas nie przypominają wyglądem, a je same w obrębie jednego gatunku czasem trudno odróżnić między sobą. Według Chaudhuri ucieleśnienie ma pozwalać na rozpoznanie radykalnej inności zwierzęcia, podczas gdy nadanie mu twarzy – na rozpoznanie jego zindywidualizowanej podmiotowości.

W *Hate* koń jest przedstawicielem innego gatunku i jednocześnie konkretnym koniem, Corazonem, którego imię i biogram są wyszczególnione w programie obok nazwiska aktorki. Jest również pełnoprawnym partnerem Laetiti Dosch na scenie. Aktorka nie wymusza na nim ruchów, raczej bawi się z nim, podąża za tym, co wydaje się sprawiać mu przyjemność. To Corazon w dużej mierze decyduje o przebiegu przedstawienia. Czasem zaczepia aktorkę, czasem się od niej odsuwa, ziewa, sika lub robi kupę. Dosch reaguje na ruchy i zachowanie zwierzęcia. Jest uważna, delikatna, czuła. Głaszcze Corazona, poklepuje, dosiada. Jest świadoma końskiej wrażliwości na dotyk, przy pomocy którego, jak argumentują specjaliści, konie doświadczają świata¹¹. Zwierzęta te są również obdarzone widzeniem peryferyjnym, czyniącym je niezwykle wrażliwymi na ruch¹², dlatego Dosch porusza się spokojnie, bez gwałtownych gestów. Jej taniec dla konia, będący odtworzeniem choreografii Isadory Duncan do muzyki Franza Schuberta z cyklu *Podróż zimowa*, jest płynny, falujący i delikatny. Wybór choreograficznego punktu odniesienia nie jest przypadkowy – prekursorka tańca współczesnego stanowczo odrzucała dualizm kultura–natura, duch–ciało, wewnątrz–zewnątrz i przywracała znaczenie ciała w ekspresji podmiotowości¹³.

Laetita Dosch nie tylko tańczy dla konia, lecz również czyta mu i śpiewa, co ma być wyrazem jej miłości, formą wspólnej zabawy, próbką codzienności. Te elementy, podobnie jak nieprzewidywalność reakcji konia, budują lekkość i humor przedstawienia (jedną z wielu zabawnych sytuacji będzie próba prokreacji

⁹ Chaudhuri, *Stage Lives of Animals*, 24

¹⁰ W starożytności i średniowieczu toczyły się żywe dyskusje na temat rozumności i emocjonalności zwierząt oraz ich relacji z człowiekiem. Na ten temat zob. Barbara Grabowska, „Zmiany relacji człowiek–zwierzę, czyli cena postępu”, *Kultura i Wartości* 10, nr 2 (2014): 105–120.

¹¹ Zob. Daniel Mills and Sarah Redgate, „Behaviour of Horses”, in *The Ethology of Domestic Animals: An Introductory Text*, ed. Per Jansen (Boston: CAB International, 2017), 169–188.

¹² Paul E. Miller and Christopher J. Murphy, „Equine Vision”, in *Equine Ophthalmology*, ed. Brian C. Gilger (Oxford: Wiley Blackwell, 2017), 516.

¹³ Zob. Mark Franko, „The Invention of Modern Dance”, in *Dancing Modernism / Performing Politics* (Bloomington: Indiana University Press, 1995), za: Julia Hoczyk, „Kobiecość ucieleśniona: O reprezentacji kobiecego ciała w tańcu modern”, w: *Poruszone ciała: Choreografie nowoczesności*, red. Katarzyna Słoboda (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017), 185.

w namiocie Quechua), pozostając jednak w ramach tworzonej za pomocą słów fikcji o świecie bez zhierarchizowanych, międzygatunkowych barier. Realna więź aktorki z Corazonem przejawia się natomiast w prostych, dosłownych gestach – w picu tej samej wody, jedzeniu tej samej marchewki, w pocałunku, a więc cielesnej bliskości, siedzeniu pod brzuchem konia, między jego nogami, co wymaga zbudowania wzajemnego zaufania. Prawdziwa komunikacja zawiązuje się w spektaklu poprzez ruch i dotyk, a nie poprzez słowo. Koń odpowiada aktorce, podążając za jej gestami lub ignorując je. Ten rodzaj pozawerbalnego porozumienia również w przeszłości budował związek między kobietami a końmi. Jak pisze amerykańska badaczka i jeźdźczyni konna Kim Marra:

Nie chodzi tu o możliwość seksualnej stymulacji w jeździe okrakiem czy o możliwość sprawowania przez kobietę kontroli nad istotą znacznie od niej potężniejszą; chodzi raczej o bycie usłyszaną i słuchaną oraz o odwzajemnianie tego nasłuchu w, jak mówi Gala Argent, badaczka studiów nad zwierzętami, „wspólnie tworzonym i rozumianym przez obie strony języku ciała”¹⁴

Marra podkreśla, że zarówno intymność komunikacji (wymagającej fizycznego kontaktu, a także cierpliwości, wycucia, porozumienia), jak i możliwość wspólnego działania w świecie istot, którym sprawczości w rzeczywistości odmawiano, zbliżały do siebie kobiety i konie w przeszłości. Do tej relacji odnosi się Dosch w swoim przedstawieniu.

Obecność konia nie służy tu tylko efektowi estetycznemu, podobnie jak w przypadku teatru Romea Castellucciego, w którym zwierzęta występowały często, zwłaszcza w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku¹⁵. Włoski reżyser także podkreślał realność i materialność zwierząt na scenie, na drugi plan przesuwając symboliczny wymiar ich obecności. Na przykład w trzecim akcie spektaklu *Genesi: From the Museum of Sleep* (1999) na scenie pojawiały się bez uzasadnienia dwa owczarki niemieckie, po prostu były: leżały lub eksplorowały scenę. We wcześniejszym o dziesięć lat *Gilgameshu* owczarki, podobnie jak dwie drewniane rzeźby, stanowiły odbicie głównych bohaterów Enkidu i Gilgamesza granych przez aktorów nieprofesjonalnych, lecz nie miały

¹⁴ Kim Marra, „Horseback Views: A Queer Hippological Performance”, w: *Animal Acts: Performing Species Today*, eds. Una Chaudhuri and Holly Hughes (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2014), 137. Za Kim Marra zob. Gala Argent, „Toward a Privileging of the Nonverbal: Communication, Corporeal Synchrony, and Transcendence in Humans and Horses”, w: *Experiencing Animal Minds: An Anthropology of Animal-Human Encounters*, eds. Julie Smith and Robert Mitchell (New York: Columbia University Press, 2012), 116.

¹⁵ Zob. Dorota Semenowicz, *To nie jest obraz: Romeo Castellucci i Societas Raffaello Sanzio* (Poznań: Fundacja Malta, 2013).

określonego zadania do wykonania. W innych spektaklach na scenę wprowadzano też osła, małpy makaki, owce, konie. W XXI wieku zwierzęta pojawiają się w przedstawieniach Włocha rzadziej i mają albo przypisane znaczenia, albo ich obecność służy konkretnemu celowi, na przykład byk „wciela się” w złotego cielca w inscenizacji opery *Moses and Aaron* (2015). Niemniej jednak, jak mówi Castellucci, zwierzę wchodzi na scenę zawsze „jako ciało, czyste ciało, czysty byt, funkcjonuje poza fikcją. Można przebrać małpy czy kazać koniowi robić numery cyrkowe, co mnie zupełnie nie interesuje, ale nawet wtedy zwierzę pozostaje czystym bytem”¹⁶. Dla włoskiego reżysera czysty byt to cielesna, realna obecność zwierzęcia na scenie, która oddziałuje na widzów i widzki poza znaczeniem, „sprowadzając komunikację do poziomu zero”¹⁷: reagujemy na nią instynktownie (np. lew nas przeraża, a mała myszka wywołuje w nas czułość). Nie da się pominąć realnego ciała zwierzęcia w teatrze, automatycznie wpisać go w ramy fikcji, co oznacza, że obecność zwierzęcia zakłóca porządek reprezentacji. Według Castellucciego zwierzęta mogą być na scenie nośnikami znaczeń, lecz nie wpływa to na podstawowy charakter odbioru ich obecności, który pozostanie instynktowny, cielesny. Tworzy to napięcie między porządkiem reprezentacji i porządkiem obecności, a co za tym idzie, między aktorem a zwierzęciem (przypomnijmy stare teatralne przekonanie, że dzieci i zwierzęta wstępu na scenę nie mają, bo kradną aktorom uwagę widzów), znaczeniem a emocją, budując dramaturgię przedstawienia, która dla włoskiego reżysera nie funkcjonuje bez konfliktu¹⁸. Napięcie jest pożądane nie tylko na poziomie treści przedstawienia, lecz również na poziomie obrazu. Obecność zwierząt w teatrze Castellucciego służyła zatem wywołaniu określonego efektu dramaturgicznego i estetycznego. Jak podkreśla Lourdes Orozco, przed 2010 rokiem „obecność zwierzęcia była częstą praktyką teatru eksperymentalnego”, który dążył do wywołania w przedstawieniu efektu realności¹⁹. Celem nie była sprawa prozwierzęca, lecz estetyka. W teatrze Castellucciego zwierzęta nigdy nie stanowiły tematu przedstawienia.

W przypadku *Hate* jest inaczej. Próba wyobrażenia sobie innej możliwej relacji człowiek–zwierzę jest sednem spektaklu, wpisany w problem ludzkiej potrzeby dominacji, hierarchizacji i kategoryzowania Innych. Utopijność tej próby zostaje obnażona pod koniec, gdy koń po skomentowaniu działań aktorki

¹⁶ Romeo Castellucci, „Zwierzę na scenie”, rozmowę prowadziła Dorota Semenowicz, w: *Bezkarri: Etyka w teatrze*, red. Waldemar Rapior (Poznań: Scena Robocza, 2019), 157.

¹⁷ Castellucci „Zwierzę na scenie”, 157.

¹⁸ Castellucci.

¹⁹ Lourdes Orozco, *Theatre and Animals* (London: Palgrave Macmillan, 2013), 3.

traci swoje językowe „umiejętności” i powraca do statusu istoty podporządkowanej człowiekowi.

Corazon: Sposób, w jaki niszczysz wszystko, co kochasz, mnie rani. Jest coś upokarzającego w tej ciągłej potrzebie kontroli. Nie widzę tu miłości. [...] Nie widziałas tego, co ci dawałem. Nie widziałas mnie. Byłaś zbyt zajęta swoim poczuciem wyższości nade mną. [...] Wszyscy tacy jesteście. Podjąłem decyzję, że odchodzę.

Laetitia: Rozumiem, co mówisz i jestem smutna, bo nie daje mi to nadziei. Ale to mój problem. Chcę, żebyś wiedział, że cokolwiek powiesz, nikt nie weźmie cię na poważnie, bo każdy wie, że to ja daję ci głos. I musisz wiedzieć, że masz obcięte jaja. Inaczej nie mógłbyś żyć z innymi końmi. Cała ta historia była fantazją, by nam pozwolić, tobie i mnie, przez godzinę, być trochę bardziej wolnymi niż zwykle. A teraz, gdy się przed tobą rozebrałam, gdy zobaczyłeś moje ciało, przywiążę cię z boku, bo tam jest twoje miejsce. [...] Wyjdziemy z piaskownicy i pójdziemy tam, bo tam jest twoje miejsce. Założę ci twoje wędzidło i zaprowadzę, byś zjadł swoje siano.

Bajka się kończy, a aktorka pozostaje sama na pustej scenie, w melancholijnej piosence wyrażając swoją tęsknotę, ból i poddanie się rzeczywistości, która narzuca normy i ograniczenia. Ostatnie słowo należy jednak do Laetitii-konia:

Koń mówi:

[...]

Za twoją miłością jest twój chłód

Za twoim spojrzeniem nie ma mnie

Za twoim uwielbieniem jest pustka

Za twoim uwielbieniem jest jego kres

Za twoim uwielbieniem są pytania, które mi zadasz, odpowiedzi, których chcesz bym ci udzielił, jest twoja obojętność. Jest sukienka, którą chcesz bym nosił, zapach, który powinienem mieć, gest, który chcesz bym zrobił, rzeczy, które sobie dla nas wyobrażasz

Za twoim uwielbieniem jest moje przyszłe milczenie

Za twoimi czułymi dłońmi widzę twój talerz, widzę mój udziec

Za twoimi marchewkami widzę twoje krzyki, kopniaki, twoje zapomnienie

Za twoimi pieścizotami widzę czarną salę, w której będzie się mnie bić po głowie

Za mną widzę inne konie, inne kobiety, inne konie.

Nie ulegajmy jednak czarowi ostatniej sceny i bądźmy podejrzliwi. Czy cała ta fantazja międzygatunkowego spotkania nie służy widzom i twórczyniom *Hate* jako swego rodzaju alibi usprawiedliwiające wykorzystanie zwierzęcia w spektaklu? Asymetryczność relacji przecież nie znika (to Dosch dysponuje językiem i reżyseruje ruchy konia), a całą opowieść można sprowadzić do ludzkiej projekcji służącej człowiekowi jako teatralna rozrywka. Niemniej, jak podkreśla Chaudhuri w wywiadzie z 2013:

Edukacyjnym celem może być opracowywanie metod i poszukiwanie takich obszarów, w których nie badamy „natury” jako takiej, ale naturę, która przenika i jest przenikana przez naturę ludzką. To byłaby pedagogika, która idzie dalej niż postulaty z artykułu z 1994 roku – takie jak energiczne odrzucanie natury jako metafory, zwrot ku dosłowności – i dodaje do nich równie energiczne odrzucanie wykluczających konstruktów natury.²⁰

Według badaczki reorientacja na człowieka przy zachowaniu zwierzęcej perspektywy „nie oznacza powrotu do antropocentrycznego, humanistycznego dyskursu, lecz spojrzenie na człowieka z perspektywy posthumanizmu i nowego materializmu z ducha Rosi Braidotti czy Jane Bennett”²¹. Obie badaczki wskazują na konieczność zerwania z modernistycznym, dualistycznym podziałem natura/kultura, ludzkie/pozaludzkie, aktywne/bierne, humanizm/antyhumanizm, świadomość/maszyna i uznania relacyjności ludzkiego podmiotu, który rozwija się w interakcji z bytami zarówno ożywionymi, jak i nieożywionymi. Według Bennett rzeczy materialne nie są tylko tłem dla ludzkich działań, lecz posiadają sprawczość niezależną od ludzkiej intencjonalności, wpływają na człowieka (choćby wydzielając zapachy, wchodząc w procesy chemiczne etc.). Nie powinniśmy ich wykluczać ze sfery etyki i polityki, lecz negocjować z nimi kształt rzeczywistości społeczno-politycznej. Według amerykańskiej filozofki i politolożki dotychczasowe postacie materializmu za mało eksponowały sprawczy charakter różnych wcieleń materii²². Z kolei Braidotti, przedstawicielka posthumanizmu krytycznego o inspiracjach feministycznych, w książce *Po*

²⁰ Una Chaudhuri, „A Turn to the Species”, rozmowę przeprowadziły Jess Allen i Bronwyn Preece, *Performing Ethos*, no. 2 (2015): 108. Por.: „Musimy na nowo narysować granice i rozszerzyć ramę, w której tworzone jest ludzkie znaczenie. Musimy zrozumieć człowieka w jego złożonej relacji z tym, co nieludzkie, relacji, która jest zarówno zdeterminowana, jak i determinująca, częściowo pod naszą kontrolą, ale głównie poza nią”, Una Chaudhuri, „The Fifth Wall: Climate Change Dramaturgy”, HowlRound Theatre Commons, 17 April 2016, <https://howlround.com/fifth-wall>.

²¹ Chaudhuri, „Turn to the Species”, 108.

²² Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (Durham: Duke University Press, 2010).

człowieku kładzie nacisk na podważanie antropocentryzmu poprzez włączanie do wspólnoty bytów dotychczas z niej wykluczonych. Rzecz w tym, by koncentrować się nie na opozycjach, lecz na interakcjach pomiędzy człowiekiem a na przykład przyrodą²³.

Dyskusja wokół dualizmu jest jednym z powracających wątków również w rozważaniach samych badaczy środowiska, którzy od początku XXI wieku podkreślają, że nie sposób dziś jednoznacznie określić granicy między tym, co nieskazitelnie naturalne, a tym, co wytworzone przez człowieka²⁴. Praktyki społeczne wytwarzają i przeobrażają przyrodę (a właściwie – jak podkreślają socjologowie Phil Macnaghten i John Urry – różne przyrody, ponieważ nie istnieje jedna przyroda jako taka). Przyrodę zatem, argumentują, powinno ujmować się w kontekście kultury, ekonomii politycznej, państwa, płci, nauki, rasy²⁵. Nie ma dziś jednego określenia, co naturą jest. Na początku XXI wieku człowiek i natura zaczynają funkcjonować w dyskursie ekologicznym relacyjnie, a rozumienie słowa „środowisko” zostaje poszerzone o relacje społeczne i poczucie przynależności do danego miejsca czy grupy. Proekologiczna perspektywa nie wyklucza dziś podejmowania tematów podmiotowości człowieka i jego umiejscowienia w świecie. Właśnie w ramach tak rozumianej ekologii działa Laetitia Dosch.

2.

W *Hate* romantyczny, wyidealizowany obraz natury stanowi tło/element scenografii, podkreślając utopijny charakter podjętej przez aktorkę próby, a także kontrast między tym, jak patrzymy na naturę, a tym, jak ją traktujemy. Sama natura nie stanowi jednak tematu przedstawienia. Jest nim relacja człowiek–zwierzę i hierarchiczne rozumienie różnic gatunkowych, które wpisuje się w specyficzną dla świata kultury zachodniej potrzebę kategoryzacji i podporządkowania sobie innych. Dlatego w spektaklu kluczowa jest płeć aktorki. Jak pisze Braidotti w *Po człowieku*:

W ekonomii politycznej fallogocentryzmu oraz antropocentrycznego humanizmu [...], moja płeć znajduje się po stronie „Inności”, rozumianej jako

²³ Rosi Braidotti, *Po człowieku*, tłum. Joanna Bednarek i Agnieszka Kowalczyk (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014).

²⁴ Zob. Ewa Bińczyk, „Inżynieria klimatu a inżynieria człowieka: Dyskursy na temat środowiska w epoce antropocenu”, *Ethos*, nr 3 (2015): 154.

²⁵ Phil Macnaghten i John Urry, *Alternatywne przyrody: Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, tłum. Bogdan Baran (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2005), 27.

pejoratywna różnica, jako bycie-wartym-mniej-niż. Stawanie-się-post-człowiekiem przemawia do mojego feministycznego ja, częściowo ze względu na moją płeć, która, ujmując to historycznie, nigdy całkowicie nie osiągnęła człowieczeństwa.²⁶

Feministyczna filozofka podkreśla, że w historii Zachodu, a nawet dzisiaj, kobiety nie były uznawane za byty w pełni ludzkie, co świadczy o tym, że kategoria człowieka i jego uprzywilejowany względem innych bytów status stanowią płynny, społeczno-kulturowy konstrukt²⁷. W spektaklu *Hate* Laetitia Dosch ukazuje kobietę i konia jako dwa byty poddane mechanizmom podporządkowania i kontroli, historycznie wykluczane ze wspólnoty bytów pełnoprawnych. Nie zrównuje feminizmu i ruchu praw zwierząt ani nie czyni ich dyskursywnym centrum spektaklu, buduje jednak analogie.

Temat kobiet pojawia się już na samym początku, w otwierającym spektakl monologu aktorki, gdy przywołuje ona podporządkowanie kobiet kwestiom reprodukcji:

Skończmy z tymi głupotami, ponieważ, na Boga, mam 37 lat! Nie mam już czasu... Powinnam w końcu znaleźć faceta i zrobić dzieci, bo po to jestem stworzona, nie?

W monologach Dosch niesprawiedliwość w obszarach ekologicznym i płciowym oraz kwestie społeczne (na przykład temat nielegalnego obozu osób uchodźczych we francuskim Calais, tzw. džungli) łączą się ze sobą. W dalszej części przedstawienia kobieta zakłada koniowi elegancką torebkę, mówi, że mogłaby go upiększyć warkoczykami, ufarbować mu grzywę, namalować na nim serduszka. Koń dopytuje się, czy chodzi o tatuaż:

Laetitia: Wiesz, co to tatuaż?

Corazon: My mamy nasze tatuaże, które nam robicie. Dlaczego nam to robicie, Laetitia?

Laetitia: Bo ludzie nie mają wystarczająco dobrej pamięci, żeby wiedzieć, do którego konia się zwracają. Muszą wam nadać numer.

Corazon: Ja myślę, że to dlatego, że macie potrzebę nas posiadać, jak przedmioty, jak broszkę na marynarce. Jesteś potworem Laetitia.

²⁶ Braidotti, *Po człowieku*, 171.

²⁷ Braidotti, 45.

Aktorka zdaje sobie sprawę, że reprodukuje te same schematy, które narzucono kobietom, i zdejmuje torebkę.

Analogia między sytuacją kobiety a zwierzęcia powraca pod koniec przedstawienia, gdy Dosch tworzy iluzję przemocy wobec Corazona. Słowa, których używa, sposób, w jaki je wypowiada, nasuwają na myśl przemoc domową lub seksualną, jaką mężczyzna stosuje wobec kobiety. Tym razem to jednak kobieta dopuszcza się jej w stosunku do zwierzęcia, jakby poprzez znęcanie się nad inną istotą próbowała odzyskać poczucie sprawczości.

W spektaklu zwierzę i kobieta jawią się jako kategorie wpisane w struktury opresji, co podkreśla współczesna ekologia feministyczna czerpiąca z narzędzi dostarczanych przez myśl feministyczną²⁸. Sama Chaudhuri, tworząc termin „zooësis”, odwoływała się nie tylko do Platońskiej *poiesis* i Arytotelesowskiej *mimesis*, lecz również, co sama podkreśla, do feministycznej teoretyczki Alice Jardine, która w latach siedemdziesiątych XX wieku użyła słowa *gynesis*, postulując nadanie znaczenia kobietom i temu, co kobiece poprzez wprowadzenie tych wartości i związanych z nimi kategorii do dyskursu, a tym samym wytworzenie nowych sposobów myślenia, pisania, mówienia²⁹. Chaudhuri zależy przede wszystkim na budowaniu nowego sposobu reprezentowania zwierząt i ich funkcjonowania w dyskursie, a tym samym nowego sposobu transformacji ich miejsca i pozycji w ludzkiej rzeczywistości.

W spektaklu Laetitii Dosch obecność Corazona nie służy do wyrażenia klasowych, rasowych czy płciowych uprzedzeń – inaczej mówiąc, nie staje się metaforą dla różnych form dyskryminacji. Reżyserka pokazuje raczej splót porządku kultury z porządkiem natury. Już sam obraz kobiety i konia odwołuje się, jak pisałam powyżej, do relacji będącej przejawem wolności w zhierarchizowanym świecie. W tym obrazie kryje się jeszcze więcej odniesień. Przede wszystkim przypomina on postać Lady Godivy, która według legendy miała w XI wieku przejechać nago na białym koniu przez miasto Coventry w Anglii, by zmusić męża do obniżenia nałożonych na ludność drastycznych podatków. Mąż postawił dziwny warunek, myśląc, że żona go nie spełni. Lady Godiva stała się bohaterką licznych przedstawień wizualnych i dramatów (między innymi Leopolda Staffa, 1906).

Dosiadająca konia naga aktorka, z mieczem w ręce, na tle ogromnego obrazu przyrody, przywołuje też na myśl obraz mitycznej Amazonki – wyobrażenie kobiety równej mężczyznom i im wrogiej, niezależnej, dzielnej, żyjącej blisko

²⁸ Zob. Val Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature* (London: Routledge, 2003).

²⁹ Zob. Chaudhuri, *Stage Lives of Animals*, 18.

natury. Jednak atrybutem tych starożytnych wojowniczek był łuk, miecz narzuca skojarzenie z inną postacią historyczną – z Joanną d’Arc, ubierającą się po męsku, walczącą w zbroi, na koniu, jak mężczyźni. We wszystkich trzech przypadkach mamy do czynienia z kobietami (i wyobrażeniami kobiet) łamiącymi ówczesne normy społeczno-kulturowe.

Dosch nie sytuje emancypacji kobiet i zwierząt opozycyjnie względem siebie, lecz podkreśla ich relacyjność. Takie ustawienie tematów buduje głębię interpretacyjną, komplikując prozwojczy spektakl. Wybrzmiewa ona w zestawieniu z innym przedstawieniem podporządkowanym zwierzęcej perspektywie, *Temple du présent: Solo pour octopus* Stefana Kaegiego ze znanego kolektywu Rimini Protokoll (premiera spektaklu odbyła się w styczniu 2021 w szwajcarskim teatrze Vidy-Lausanne). Tu bohaterką jest ośmiornica o imieniu Sète, umieszczona na środku sceny w wielkim, wypełnionym 1300 litrami wody akwarium. Pływa swobodnie do momentu, gdy zauważa plamkę światła i zaciekawiona zbliża się do niej. Nathalie Küttel, aktorka i badaczka pracująca z ośmiornicami pod opieką profesora Graziano Fiorito, jednego z najbardziej cenionych specjalistów, kładzie wówczas dłonie na szybie i daje się rozpoznać zwierzęciu. Śledzi jego ruchy, podobnie jak Sète śledzi ruchy Nathalie. W dalszej części przedstawienia komunikacja między nimi rozwija się: badaczka wkłada do akwarium ręce, a nawet twarz, bawi się z ośmiornicą (gdy wytwarza ustami w wodzie bąbelki, Sète jej odpowiada, chlapiąc wodą poza akwarium). Działaniom Nathalie towarzyszą informacje z dziedziny filozofii, kognitywistyki, zoologii; czytane są też fragmenty poezji Rilkego. Dowiadujemy się, że ośmiornice są jedynymi zwierzętami morskimi, których oczy funkcjonują tak samo jak nasze. Oznacza to, że postrzegają świat bardzo podobnie do tego, jak postrzegają go ludzie. Szybko się uczą, dużo szybciej od ludzi, ale nie przekazują tej wiedzy potomstwu, żyją w wiecznej terażniejszości (stąd tytuł przedstawienia). Wiele zagadnień dotyczących funkcjonowania ośmiornic – jak się dowiadujemy – pozostaje jeszcze w sferze naukowych domysłów, ostatecznie nie wiemy o nich aż tak wiele.

Ośmiornica w spektaklu Kaegiego zostaje również osadzona w historii kultury. Stojący z boku akwarium kamerzysta rejestruje z bliska ruchy Sète, a jej powiększony obraz projektowany jest na wielkim ekranie z tyłu sceny. Powstaje wizualnie zagadkowy, hipnotyzujący film, którego piękno podbudowuje muzyka. W pewnym momencie nasuwa on konkretne skojarzenie – fantastycznych i katastroficznych filmów, w których wielka ośmiornica atakuje statek. Obrazy te czerpały z dominujących do naszych czasów negatywnych wyobrażeń ośmiornic – morskich potworów, niebezpiecznych i złych. Na scenie mamy zatem do czynienia z kulturowymi wyobrażeniami na temat ośmiornic, naukową wiedzą na ich temat oraz realnym bytem – Sète w akwarium.

Spektakl Kaegiego ma dokumentalny, a nie fikcyjny charakter. Reżyser nie buduje napięcia, nie komplikuje narracji ani estetycznego wymiaru swojego przedsięwzięcia. Czy jednak rzeczywiście pogłębia ono nasze rozumienie innego gatunku, mówi coś o międzygatunkowej komunikacji, ukazuje relacyjny charakter ludzkiego bytu? Pojawiają się również pytania etyczne. W nagrodzonym Oscarem filmie *Czego nauczyła mnie ośmiornica*³⁰ reżyser pojawiał się w naturalnym środowisku zwierzęcia i nie zakłócał jego naturalnych nawyków. Oglądanie podczas przedstawienia zamkniętej w akwarium ośmiornicy, nawet jeśli dowiadujemy się, że została ona odkupiona, co uratowało ją przed zjedzeniem, rodzi niepokój. Ten gatunek nie jest udomowiony, jak konie, które od wieków żyją blisko człowieka. To dzikie zwierzę. Czy teatr jest w tym wypadku najlepszym narzędziem do ukazania potencjału międzygatunkowej bliskości i komunikacji? Czy rzeczywiście pozwala pokazać publiczności międzygatunkową relację z innej perspektywy? Czy spektakl z udziałem dzikiego stworzenia, które nie funkcjonuje z natury blisko człowieka, nie staje się tylko pokazem gagów? Czy udział zwierzęcia w przedstawieniu jest w tym wypadku konieczny? Widzowie oglądają spektakl w oddaleniu, bliskość zapośredniczona jest ostatecznie poprzez ekran. Dokumentalny charakter przedsięwzięcia nie chroni przed postawieniem pytań z jednej strony o jego etyczność, z drugiej o jego estetyczny charakter pozwalający zainteresować i wciągnąć widza w temat, a tym samym uzasadnić wybór środków.

W *Hate* aktorem jest zwierzę od wieków funkcjonujące obok człowieka. Spektakl utrzymuje prozwojącą perspektywę, otwierając jednocześnie temat relacji człowiek–zwierzę na szersze konteksty. Co więcej, jego dramaturgia budowana jest na napięciach między realnością a fikcją, komizmem a powagą, lekkością formy a ciężarem tematu, poetyckością słowa a realną cielesnością obrazu, naiwnością a przenikliwością spojrzenia na relację człowiek–zwierzę, tworząc jego artystyczną jakość.

3.

Analiza spektakli z udziałem zwierząt nie może ograniczać się do treści. Musi brać pod uwagę przede wszystkim to, jak zwierzęta stają się jednym z elementów dzieła teatralnego, czyli sposób produkcji przedstawienia. Próbując stworzyć ramy dla analizy takich przypadków, Michael Peterson ukuł w 2007 pojęcie

³⁰ *My Octopus Teacher*, reż. Craig Foster, 2020.

„aparatu zwierzęcego”. Obejmuje ono zarówno analizę samej narracji, jak i środki wykorzystywane przez twórców i twórczynie, by włączyć zwierzę do spektaklu, czyli trening przygotowujący, sposób budowania relacji ze zwierzęciem w czasie przedstawienia, a także analizę elementów scenografii, które nie tylko są źródłem znaczeń, lecz również tworzą sceniczne środowisko dla zwierzęcia.

W *Hate* relacja aktorki z koniem była wypracowywana długo przed premierą, pod opieką Judith Zagury, trenerki jeździectwa i etolożki zwierząt, współdyrektorki ShanjuLab w szwajcarskim Gimel, która w programie wymieniona jest jako współtwórczyni spektaklu. Jak się z niego dowiadujemy, pierwszy etap pracy nad przedstawieniem polegał na zbudowaniu relacji między aktorką i koniem. Obie strony musiały się poznać, zaufać sobie, przekonać się, czy chcą razem pracować, nauczyć się swojego języka. Dopiero po trzech miesiącach zaczęły się próby teatralne, które pozwoliły sprawdzić sceniczny potencjał tekstu i dostosować go do Corazona. Cały proces odbywał się w ShanjuLab, czyli „centrum twórczości artystycznej i wiedzy na temat relacji człowiek–zwierzę”³¹, gdzie praca polega na bezpośrednim kontakcie ze zwierzętami i dialogu ze światem nauki (centrum organizuje konferencje i różne formy współpracy z naukowcami i naukowczyniami poświęcone etyce i etologii zwierząt). Strona internetowa laboratorium podkreśla, że w ShanjuLab „kontakt ze zwierzęciem to doświadczenie pokory, wzajemnych odkryć, dialogów, zabaw. Relacja jest pielęgnowana i budowana dzień po dniu, poprzez odkrywanie wspólnego języka, w którym zarówno zwierzęta, jak i ludzie mogą proponować, a tym samym wyrażać swoją indywidualność”³². Z ShanjuLab współpracowała nie tylko Dosch, lecz również Kaegi przy spektaklu *Temple du Présent* (także w tym wypadku relacja, między Kuettel i ośmiornicą, była wypracowywana na długo przed premierą) i Castellucci (przy spektaklu *Giulio Cesare: Pezzi stacati*, w którym występował koń).

Oczywiście, najlepszym rozwiązaniem była prezentacja *Hate* w naturalnym środowisku zwierzęcia, czyli w Gimel, co zdarzyło się kilkakrotnie. Spektakl był jednak pomyślany na scenę i miał zaplanowane tournée. Co więcej, mimo nieprzewidywalnego charakteru odpowiedzi konia, improwizacje były możliwe tylko w określonych ramach. Innymi słowy, spektakl posiadał scenariusz, który powinien zostać zrealizowany. To oznacza, że Corazon musiał być przygotowywany do przedstawienia. Kluczową rolę odegrała w tym procesie Judith Zagury, która pracuje z końmi metodą treningu klikerowego, wykorzystującego dźwięk

³¹ Zob. oficjalna strona Shanjulab: <https://lab.shanju.ch>, dostęp 30 stycznia 2025.

³² Strona Shanjulab.

klikania do łagodzenia niepożądanych zachowań zwierzęcia i wzmacniania tych pożądaných za pomocą ukierunkowanych ćwiczeń. Metoda ta całkowicie rezygnuje ze stosowania kar – brak wykonania czynności przez zwierzę nie wiąże się z żadnymi negatywnymi konsekwencjami.

Klasyczne szkolenie – wyjaśnia Zagury – działa na zasadzie przymusu, to znaczy, trener wywiera nieprzyjemny nacisk na konia, dopóki nie osiągnie tego, czego sobie życzy. Z kolei w ShanjuLab trenerzy oczekują od konia spontanicznego przyjęcia pożądaney postawy i nagradzają go tak, aby zwierzę w naturalny sposób utrwaliło tę postawę.

Dbają również o – jak mówi trenerka – „jakość obecności”, budując ją poprzez wykorzystanie elementów zabawy, tego, co konia interesuje w danym momencie, bezpośredni kontakt fizyczny, innymi słowy poprzez rozwój afektywnej relacji między podmiotami³³.

Można jednak zapytać, po co w ogóle szkolić konia? Zagury wypowiada się z pozycji trenerki i miłośniczki koni. Podobnie czyni to Paul Patton w eseju *Language, Power, and the Training of Horses*, który, za poetką, filozofką i trenerką koni i psów Vicki Hearne, twierdzi, że relacja szkoleniowa „zwiększa siłę i poczucie władzy zarówno u konia, jak i u jeźdźca” i podkreśla znaczenie zaufania, współpracy, chęci w szkoleniu³⁴. Należy jednak jasno powiedzieć, że to zawsze człowiek ustala tę relację, a szczególną legitymację, by o niej mówić mają, jak uważam, właśnie badacze i badaczki, którzy pracują ze zwierzęciem, posiadają wiedzę na temat specyfiki jego zachowań i sposobu bycia w świecie. Inaczej debata o relacji koń-człowiek pozostaje abstrakcyjnym ćwiczeniem myślenia o lepszym świecie, często sprowadzającym się do idyllicznej fantazji o koniach hasających na wolności. W ocenie między innymi Zagury, Pattona i Earne relacja nawiązana podczas szkolenia, oparta na obopólnym zaufaniu i zabawie może być sposobem na nowe, wspólne życie z końmi.

W *Hate* troska o zdrowie i dobre samopoczucie Corazona określała relację z koniem zarówno na scenie, jak i za kulisami oraz w miejscu jego zamieszkania, gdzie konie nie są zamykane w oddzielnych boksach, lecz żyją swobodnie, w otwartej stajni, w grupie, co jest bliższe ich naturalnym potrzebom. Według amerykańskiego teatrologa, Michaela Petersona:

³³ Dossier prasowe spektaklu *Hate*: www.artcena.fr/sites/default/files/medias/Dossier%20diff%20presse%20HATE%20-%20Laetitia%20Doch.pdf, dostęp 26 marca 2023.

³⁴ Paul Patton, „Language, Power, and the Training of Horses”, in *Zoontologies: The Question of the Animal*, ed. Cary Wolfe (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003), 97.

Nawet jeśli nie możemy podjąć etycznej decyzji w oparciu o koncepcję, jaką zwierzęta mają na temat godności, lub o wiedzę na temat ich woli – co nie oznacza, że humanitarne traktowanie wymaga takiej wiedzy – możemy zdecydować, jak postępować, stając się podejrzliwi wobec naszej własnej woli. Etyczne działania wobec zwierząt wymagają ludzkiej pokory, zwątpienia i szczodrości, a nie instrumentalizowania zwierzęcego aktora.³⁵

Uwzględnienie tej chwili zwątpienia jako warunku odpowiedzialnej etyki międzygatunkowej pozwoliłoby budować dialog w teatrze na nowych zasadach, być może o wiele bardziej odpowiedzialny i przemyślany niż prosta, z góry zamykająca dyskusję odmowa. Nie oznacza to moralnego zrównania wszystkich form współdziałania ludzkich i nie-ludzkich zwierząt na scenie. Rzecz nie w tym, aby z jednego przykładu *Hate* czynić zasadę, przez jego pryzmat oceniać wszystkie przypadki i rozwiązywać etyczne dylematy (każda obecność zwierzęcia w teatrze pociąga za sobą nakaz podjęcia refleksji nad międzygatunkową przemocą). Interesuje mnie raczej sama możliwość otwarcia debaty, racjonalne jej prowadzenie na podstawie uzgodnionych reguł i zawieszenie etycznego esencjonalizmu, który z góry określa charakter międzygatunkowej relacji. Mająca mieć prozwyerzący wydźwięk odmowa wprowadzania zwierząt na scenę oznacza tylko wyprowadzanie ich z ludzkiego pola widzenia i nie wnosi nic do rozumienia międzygatunkowego współistnienia w epoce, w której powrót do przyrody stanowiącej bierne i nieme tło ludzkiego działania nie jest już możliwy.

Jak podkreśla Chaudhuri, właśnie teatr, który jest miejscem spotkania żywych istot – widzów i aktorek w tym samym czasie i miejscu, daje możliwość przemyślenia międzygatunkowych współzależności. Zwraca uwagę na znaczenie ucieleśnienia, procesowości i wydarzeniowości w teatrze ekologicznym. Wspólnie z innymi badaczami, takimi jak przywołani we wstępie Lourdes Orozco, Jennifer Parker-Starbuck, Peta Tait czy Michael Peterson, podziela przekonanie, że zwierzęta są nie tylko przedmiotami w dramacie/spektaklu, ale także jego aktywnymi podmiotami. Włączenie żywych zwierząt do przedstawienia wymaga jednak skoncentrowanego na nich podejścia. Rzecz nie w tym, aby zwierzęta z teatru z góry wykluczyć, lecz aby przyjąć zwątpienie za podstawowe narzędzie pracy z nimi, uszanować ich inność i dbać o nią.



³⁵ Michael Peterson, „The Animal Apparatus: From a Theory of Animal Acting to an Ethics of Animal Acts”, *The Drama Review* 51, no.1 (2007): 46.

Bibliografia

- Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Bińczyk, Ewa. „Inżynieria klimatu a inżynieria człowieka: Dyskursy na temat środowiska w epoce antropocenu”. *Ethos* nr 3 (2015): 153–175.
- Braidotti, Rosi. *Po człowieku*. Tłumaczenie Joanna Bednarek i Agnieszka Kowalczyk. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014.
- Castellucci, Romeo. „Zwierzę na scenie”. Rozmowę przeprowadziła Dorota Semenowicz. W: *Bezkarci: Etyka w teatrze*, redakcja Waldemar Rapior. Poznań: Scena Robocza, 2019.
- Chaudhuri, Una. *The Fifth Wall: Climate Change Dramaturgy*. HowlRound Theatre Commons, 17 April 2016. <https://howlround.com/fifth-wall>.
- Chaudhuri, Una. *The Stage Lives of Animals*. New York: Routledge, 2017.
- Chaudhuri, Una. *Staging Place the Geography of Modern Drama*. Michigan: University of Michigan Press, 1997.
- Chaudhuri, Una. „A Turn to the Species”. Rozmowę przeprowadziły Jess Allen and Bronwyn Preece. *Performing Ethos* no. 2 (2015): 103–111.
- Chaudhuri, Una, and Holly Hughes, eds. *Animal Acts: Performing Species Today*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2014.
- Derrida, Jacques. *L'animal que donc je suis*. Paris: Galilée, 2006.
- Hoczyk, Julia. „Kobiecość ucieleśniona: O reprezentacji kobiecego ciała w tańcu modern”. W: *Poruszone ciała: Choreografie nowoczesności*, redakcja Katarzyna Słoboda. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017.
- Macnaghten, Phil, i John Urry. *Alternatywne przyrody: Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*. Tłumaczenie Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2005.
- Miller, Paul E., and Christopher J. Murphy. „Equine Vision”. In *Equine Ophthalmology*, edited by Brian C. Gilger. Oxford: Wiley Blackwell, 2017.
- Mills, Daniel, and Sarah Redgate. „Behaviour of Horses”. In *The Ethology of Domestic Animals: An Introductory Text*, edited by Per Jansen. Wallingford: CABI, 2017.
- Orozco, Lourdes. *Theatre and Animals*. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- Orozco, Lourdes, and Jennifer Parker-Starbuck. *Performing Animality: Animals in Performance Practices*. London: Palgrave Macmillan, 2015.
- Patton, Paul. „Language, Power, and the Training of Horses”. In *Zoontologies: The Question of the Animal*, edited by Cary Wolfe. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- Peterson, Michael. „The Animal Apparatus: From a Theory of Animal Acting to an Ethics of Animal Acts”. *The Drama Review* 51, no.1 (2007): 33–48.
- Plumwood, Val. *Feminism and the Mastery of Nature*. London: Routledge, 2003.

Semenowicz, Dorota. *To nie jest obraz: Romeo Castellucci i Societas Raffaello Sanzio*.
Poznań: Fundacja Malta, 2013.

DOROTA SEMENOWICZ

adiunktka w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie i pełnomocniczka dyrektorki ds. współpracy międzynarodowej i rozwoju w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie. Absolwentka Uniwersytetu Paris III Sorbonne-Nouvelle w Paryżu (licencjat, Master II). W latach 2009–2023 kuratorka *Malta Festival Poznań*. W latach 2009–2017 pracowała w dziale literackim Teatru Narodowego w Warszawie. W pracy badawczej skupia się obecnie na postkolonialnych strategiach francuskich instytucji teatru i tańca oraz na twórczości artystów i artystek afropejskich.