

Zuzanna Berendt

Uniwersytet Jagielloński (PL)

ORCID: 0000-0002-9708-2385

Ekologiczne (post)apokalipsy Magdy Szpecht

Abstract

Magda Szpecht's Ecological (Post)Apocalypses

The article has two main aims: 1) to present and analyse the representation of time and the experience of time in the performances *Wracać wciąż do domu* (Always Coming Home) and *Solastalgia: Terrapia*, directed by Magda Szpecht; 2) to demonstrate a proposed way of thinking about dramaturgy using ecological thought as a tool for investigating relations (especially temporal relations) in performative works. Szpecht's performances are discussed in the context of reflections on time in the Anthropocene and its influence on cultural texts. The performances are analysed in terms of their temporal, acoustic, visual, and performative dramaturgy.

Keywords

dramaturgy, Magda Szpecht, Anthropocene, performing arts, ecology

Abstrakt

Artykuł ma dwa zasadnicze cele: 1) przedstawienie i analizę reprezentacji czasu oraz doświadczenia czasu w wyreżyserowanych przez Magdę Szpecht spektaklach *Wracać wciąż do domu* oraz *Solastalgia: Terrapia*; 2) pokazanie propozycji myślenia o dramaturgii z wykorzystaniem myśli ekologicznej jako narzędzia badania relacji (szczególnie relacji czasowych) w pracach performatywnych. Spektakle Szpecht zostały umieszczone w kontekście refleksji na temat czasu w antropocenie oraz jego wpływu na teksty kultury. Analizy spektakli przeprowadzono pod kątem ich dramaturgii czasowej, dźwiękowej, wizualnej oraz performatywnej.

Słowa kluczowe

dramaturgia, Magda Szpecht, antropocen, sztuki performatywne, ekologia

Magda Szpecht jest jedną z niewielu polskich artystek teatralnych, które w swojej praktyce reżyserskiej konsekwentnie podejmują wątki posthumanistyczne¹, zajmują się relacjami międzygatunkowymi² oraz zadają pytania o przyszłość życia na Ziemi w kontekście zachodzących obecnie zmian klimatycznych. *Wracać wciąż do domu* i *Solostalgia: Terrapia* to dwa spektakle wyreżyserowane przez Szpecht, w których artystka oraz towarzyszący jej współpracownicy i współpracowniczki zajmują się tematem katastrofy ekologicznej. Oba powstały w specyficznych kontekstach instytucjonalnych, oba też – ze względu na premiery przypadające na czas pandemii i związane z nią ograniczenie działalności instytucji kultury – obejrzała niewielka liczba widzów. W ramach tego artykułu będę traktować je jako dwie reprezentacje procesów zmian klimatycznych i ich konsekwencji oraz dwa przykłady performatywnej pracy z czasowością antropocenu – charakterystyczne dla tej epoki sposoby odczuwania i konceptualizowania czasu. Analizując spektakle, postaram się pokazać, że decyzje dramaturgiczne dotyczące organizacji czasowości pociągają za sobą inne wybory estetyczne i w znacznym stopniu kształtują doświadczenie widza, który za ich pośrednictwem może uświadomić sobie charakterystyczne dla czasowości antropocenu splątanie skal czasowych funkcjonujących wcześniej jako odrębne od siebie³, a także odczuć niepewność dotyczącą przyszłości zdeterminowanej przez następujące w błyskawicznym tempie zmiany⁴ oraz trudność wyobrażenia jej sobie⁵.

Artykuł jest skróconą wersją jednego z rozdziałów pracy doktorskiej „Więcej niż jedno zwierzę: Myśl ekologiczna w wybranych współczesnych praktykach teatralnych i choreograficznych” przygotowywanej przez autorkę w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego pod opieką prof. Grzegorza Niziołka.

- ¹ Do tego nurtu w twórczości Szpecht zaliczam *HMLT/Hamlet* (Teatr im. H.Ch. Andersena w Lublinie, 2018), w którym reżyserka eksperymentowała z zestawieniem klasycznego tekstu dramatycznego ze sposobami działania sztucznej inteligencji, oraz *Rzeczy, których nie wyrzuciliśmy* (Teatr Fredry w Gnieźnie, 2019), w którym w centrum zainteresowania znalazły się przedmioty.
- ² W tym kontekście najważniejsza jest jedna z pierwszych prac reżyserskich Szpecht, *Delfin, który mnie kochał* (produkcja niezależna we współpracy ze Stowarzyszeniem Kolektyw 1a, 2015), ale warto wspomnieć również *Ostatnie zwierzęta* (Łaźnia Nowa w Krakowie, 2017) oraz *Możliwość wyspy* (TR Warszawa, 2015).
- ³ Por. Dipesh Chakrabarty, „Klimat historii: Cztery tezy”, tłum. Magda Szcześniak, *Teksty Drugie*, nr 5 (2014): 168–199, https://rcin.org.pl/Content/60094/wa248_79693_P-1-2524_chakrabarty-klimat_o.pdf. W kontekście tego artykułu najistotniejsza jest pierwsza teza z tekstu Chakrabarty'ego dotycząca niemożliwości podtrzymywania rozróżnienia na czas geologiczny i czas ludzkiej historii w obliczu skali ludzkiej interwencji w ziemską biosferę.
- ⁴ Zob. Amitav Ghosh, *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable* (Chicago: University of Chicago Press, 2016).
- ⁵ O tzw. kryzysie wyobraźni związanym z kryzysem klimatycznym pisał przed Ghoshem Lawrence Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture* (Cambridge: Harvard University Press, 1995). Istotna w tym kontekście jest również teoria hiperobiektyw – zjawisk takich jak kryzys klimatyczny, które swoją skalą czasową i przestrzenną stawiają wyzwanie ludzkim zdolnościom poznawczym, zob. Timothy Morton, *Hyperobject: Philosophy and Ecology After the End of the World* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013) – oraz sformułowana przez Marka Fishera teoria realizmu kapitalistycznego, która koncentruje się na ograniczonych możliwościach wyobrażenia sobie alternatyw wobec kapitalizmu stanowiącego najważniejszy czynnik pogłębiający negatywne antropogeniczne zmiany środowiska, zob. Mark Fisher, *Realizm kapitalistyczny: Czy nie ma alternatywy?*, tłum. Andrzej Karalus (Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2020).

Wracać wciąż do domu to spektakl na motywach powieści science fiction autorstwa Ursuli K. Le Guin⁶. Liczący około pięćset stron tom stanowi fikcyjne archiwum społeczności żyjącej tysiące lat po katastrofie ekologicznej. Na archiwum to składają się opowieści, ale też dramaty, grafiki, wiersze i piosenki oraz dane dotyczące ekonomicznych aspektów funkcjonowania ludu Kesh. Szpecht oraz współpracujący z nią dramaturg Łukasz Wojtysko wybrali spośród tych zapisów historię bohaterki o imieniu Mówiący Kamień i przedstawili jej dzieje na scenie. Spektakl powstał jako polsko-japońska koprodukcja, z finansową i organizacyjną partycypacją TR Warszawa, Instytutu Adama Mickiewicza oraz Festival/Tokyo. W wyniku czteroletniego procesu prób powstały dwie odsłony spektaklu – japońska, z udziałem performerów z Polski: Moniki Frajczyk, Mateusza Górskiego i Pawła Smagały oraz z Japonii: Ayako Araki'ego, Miho Inatsugu i Nany Suzuki, a także polska, podczas której do trojga aktorów TR Warszawa współtworzących odsłonę japońską dołączyli: Małgorzata Biela, Dobromir Dymecki i Sara Celler-Jezierska. Japońska premiera odbyła się 8 listopada 2019, polska 6 marca 2020 roku.

Terrapia powstała jako jedna z pięciu części zainicjowanego przez kompozytora Rafała Zapałę projektu *Solastalgia* realizowanego przez niego oraz jego współpracowników w Teatrze Wielkim w Poznaniu⁷. Zapała nazwał całość postoperą, połączył ze sobą różnorodne media i zdecydował się na pracę z artystkami spoza środowiska operowego – oprócz Magdy Szpecht zaprosił Alex Freiheit, współtworzącą zespół Siksa. Nazwę spajającą poszczególne części projektu Zapała zaczerpnął z książki Glenna Albrechta *Earth Emotions: New Words for a New World*⁸, w której autor zaproponował szereg pojęć pozwalających scharakteryzować uczucia towarzyszące ludziom żyjącym w czasach katastrofy ekologicznej. Opisuąc uczucie solastalgii, Albrecht odwołał się do pochodzącego z XVII wieku terminu „nostalgia” oznaczającego tęsknotę za domem lub za tym, co bezpowrotnie utracone, oraz do etymologii słowa „ekologia” – choć obecnie kojarzy się ono głównie z myśleniem o środowisku, zawiera pochodzący z greki człon *oikos* oznaczający „dom”. Albrecht napisał o solastalgii, że jest emocjonalnym cierpieniem odczuwanym w wyniku „utrąty ukochanych «domów» i innych miejsc, o różnych skalach”⁹. Właśnie kwestia

⁶ Ursula K. Le Guin, *Wracać wciąż do domu*, tłum. Maciejka Mazan, Joanna Wołyńska i Barbara Kopec (Warszawa: Prószyński, 2018).

⁷ Dwie spośród pięciu części (w tym omawianą tu *Terrapię*) można wciąż (styczeń 2025) oglądać na portalu vOD Teatru Wielkiego w Poznaniu: *Solastalgia: Meltdown*, <https://vod.opera.poznan.pl/filmy/solastalgia-2>; *Solastalgia: Terrapia*, <https://vod.opera.poznan.pl/filmy/solastalgia-3>.

⁸ Glenn Albrecht, *Earth Emotions: New Words for a New World* (Ithaca: Cornell University Press, 2019).

⁹ Albrecht, *Earth Emotions*, 10–11.

zmiany skali stanowi jedną z kluczowych różnic między nostalgią i solastalią. Ta druga odczuwana jest wtedy, gdy uznawane za dom środowisko zostaje tak dalece przekształcone lub nawet zniszczone, że nie da się do niego powrócić. Książka Albrechta była tylko jednym z materiałów tekstowych zaadaptowanych na potrzeby projektu. Michał Krawczak, autor libretta *Solastalii*, a jednocześnie jeden z kierowników centrum badawczego HAT (Humanities/Art/Technology Research Center, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu) połączył ze sobą charakterystyki emocji zawarte w *Earth Emotions*, znalezione w internecie wpisy dotyczące zarówno wydarzeń związanych ze zmianami klimatu, jak i reakcji na nie oraz dane naukowe dotyczące tych zmian.

Wracać wciąż do domu i *Terrapia* to dwie opowieści o katastrofie ekologicznej, w których czas jest kluczowym czynnikiem kształtującym je oraz ich dramaturgie. Proponuję analizę na podstawie typologii trzech rodzajów czasu. Nazwy dwóch zapożyczam od Patrice'a Pavis'a – „czas dramatyczny”, nazywany przez badacza również czasem fikcji, oraz „czas sceniczny”¹⁰. Trzeci z nich stanowi czas obecnej katastrofy ekologicznej, kluczowy dla tematyki analizowanych prac i kontekstu prowadzenia analizy. Dla badania czasu dramatycznego podstawowe są pytania dotyczące tego, jaki okres obejmuje opowieść oraz w jaki sposób publiczność informowana jest o tempie upływu czasu. W omawianych przypadkach istotna wydaje się kwestia, jak czas dramatyczny sytuuje się wobec czasu trwającej katastrofy ekologicznej. Z kolei pytanie ściśle związane z czasem scenicznym dotyczy tego, w jaki sposób reprezentacja czasu opowieści wpływa na odczuwany czas akcji performatywnej. Rozszerzenie klasycznej Pavisowskiej typologii nie służy temu, by oddzielić od siebie trzy wymienione rodzaje czasu. Ostatecznie czas sceniczny w znacznej mierze pokrywa się z czasem performowania czasu dramatycznego, a oba uwarunkowane są odczuwaniem czasu katastrofy ekologicznej. Nazwanie ich i charakteryzowanie specyfiki każdego z nich pozwala jednak dostrzec złożoność sytuacji, w której znajdujemy się jako odbiorcy spektakli wytwarzających wiedzę o katastrofie ekologicznej, dla której to wiedzy kwestia czasu jest absolutnie kluczowa. Podobnie o badaniu czasu w teatrze pisał Hans-Thies Lehmann:

Celem analizy czasu nie może być [...] stworzenie obiektywnych narzędzi jego opisu, ale jedynie takie wyróżnienie poziomów doświadczenia czasu

¹⁰ Por. Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, trans. Christine Shantz (Toronto: University of Toronto Press, 1998), 409.

w postdramatycznym teatrze, które wzbogaci rozumienie „czasowości” współczesnej sztuki.¹¹

Trzeba podkreślić, że Le Guin nie wysyła czytelników w przyszłość dalszą niż ta, którą zamieszkują członkowie opisywanego przez nią ludu Kesh. Sytuuje ich w terażniejszości aktu lektury, czyniąc z nich osoby spoglądające w przyszłość już pełną tego, co może się wydarzyć. Jej rola – a określiła sama siebie autorką przekładu z języka przyszłości, osobą mediującą między dwoma porządkami czasowymi – polega na specyficznej materializacji tej przyszłości w postaci werbalnych i graficznych śladów. Odpowiedzią Szpecht na ten osobliwy akt mediacji pomiędzy terażniejszością a przyszłością jest powołanie na scenie rzeczywistości zyskującej materialny kształt w świecie będącym w procesie ciągłych zmian pod wpływem antropogenicznej presji, a zarazem stającej się odnogą czasu, w której rozgrywają się działania przynależne do innego sposobu myślenia o relacjach (także relacjach ludzi ze światem nie-ludzkim), niż ten będący jedną z przyczyn globalnych problemów ekologicznych.

Wracać wciąż do domu

Anna Majewska, pisząc o *Wracać wciąż do domu* w internetowej rubryce miesięcznika *Dialog*, zwróciła uwagę, że z różnych zawartych w książce Le Guin tekstów, których adaptacja na scenę teatralną mogłaby stanowić duże wyzwanie, Magda Szpecht i Łukasz Wojtyško wybrali linearną i zogniskowaną wokół jednej centralnej postaci opowieść¹². Rzeczywiście, jeśli przyjrzeć się dramaturgii spektaklu rozumianej jedynie jako strategia adaptacji tekstu, to wydaje się prosta, a jej główną funkcją jest przedstawienie historii bohaterki o imieniu Mówiący Kamień od jej dzieciństwa spędzonego z matką i babcią, przez podróż do kraju ojca pochodzącego z rodu Kondora, po (tytułowy) powrót do domu. W przypadku twórczości Szpecht bardziej produktywnie i interesująco jest jednak myśleć o dramaturgii w sposób ekologiczny, a więc nie tylko w kontekście strategii opracowania tekstu na scenę, ale też rozumiejąc ją jako praktykę ustanawiania i pracy z relacjami pomiędzy elementami rzeczywistości spektaklu oraz organizowania ich w czasie i przestrzeni. We *Wracać wciąż do domu* myślenie poprzez kategorie

¹¹ Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. Dorota Sajewska i Małgorzata Sugiera (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2009), 253.

¹² Anna Majewska, „Archiwum przyszłości”, *Dialog*, 8 maja 2020, <https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/archiwum-przyszlosci>.

relacji jest widoczne w praktycznych rozwiązaniach artystycznych realizowanych na poziomie pracy z tekstem, choreografii, wizualności i pejzażu dźwiękowego. Każdy z tych środków ma własną specyfikę i logikę funkcjonowania w czasie i przestrzeni, a jednocześnie łączy się z pozostałymi, współtworząc – w procesie performowania i odbioru – całościową dramaturgię spektaklu.

Posługując się kategorią „dramaturgia”, można opisywać rozmaite relacje i sposoby organizowania treści, charakteryzować doświadczenia indywidualne i społeczne. W ramach niniejszego artykułu dramaturgia interesuje mnie ściśle jako właściwe polu sztuk performatywnych narzędzie organizacji relacji, a szczególnie relacji czasowych¹³. Nie łączy się ono bezpośrednio z dominującym obecnie w Polsce myśleniem o dramaturgii¹⁴, jest za to inspirowane z jednej strony namysłem nad teatrem postdramatycznym, a z drugiej – współczesnym dyskursem na temat choreografii. W teatrze postdramatycznym tekst literacki nie zajmuje centralnej pozycji i nie jest traktowany jako rezerwuuar sensów, które mają zostać z niego wydobyte dzięki współdziałaniu różnych środków scenicznych, uznaje się go tylko za jeden z poziomów złożonej czasowości sytuacji teatralnej, a nie czynnik spajający ją i ujednolicający. Hans-Thies Lehmann, który dwudziestowieczny kryzys dramatu wiąże między innymi ze zmianami cywilizacyjnymi i środowiskowymi¹⁵, o czasie w teatrze postdramatycznym pisze jako o złożeniu czasu estetycznie uformowanego i realnie przeżytego¹⁶.

Z kolei w polu choreografii – dziedziny sztuk performatywnych, dla której tekst literacki nigdy nie stanowił centrum zainteresowania – dyskurs na temat dramaturgii od lat kształtuje się w związku z pytaniami o to, jakiego rodzaju materiał sceniczny organizują zabiegi dramaturgiczne, a także o to, jaką pozycję wobec dzieła scenicznego ma dramaturg lub dramaturżka¹⁷. To drugie pytanie

¹³ W podobny sposób, odwołując się między innymi do Marianne Van Kerkhoven, dramaturżki działającej w obszarze choreografii, o dramaturgii piszą Christel Stalpaert, Kristof van Baarle i Laura Karreman – redaktorki książki *Performance and Posthumanism: Co-Creation, Response-Ability and Epistemologies* (London: Palgrave Macmillan, 2021): „Dramaturgia pozwala nam rozumieć konteksty, publiczności, sytuacje komunikacyjne, wiedzę, praktyki sieci i koncepty”, 14 (tłum. Z.B.).

¹⁴ O obecnym dyskursie na temat dramaturgii w Polsce zob. *Dramaturgia: Przewodnik*, red. Iga Gańczarczyk i Olga Katafiasz (Kraków: Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego, 2021).

¹⁵ Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, 257. Innymi czynnikami wspomnianymi przez Lehmana są nurty naukowe i filozoficzne rozwijające się w tamtym czasie (teoria względności, teoria kwantów, rozwój psychoanalizy, badania Henri Bergsona nad odczuwaniem czasu).

¹⁶ Lehmann, 259.

¹⁷ Zewnętrzność pozycji dramaturga jako osoby dysponującej ekspercką wiedzą implementowaną do produkcji problematyzował na przykład André Lepecki, „We’re Not Ready For the Dramaturge: Some notes for dance dramaturgy”, in *Rethinking Dramaturgy, Errancy and Transformation*, eds. Manuel Bellisco and María José Cifuentes (Madrid: Centro Parraga, 2010). O pojęciach „dystansu” oraz „pasji patrzenia” związanymi z zawodem dramaturga pisała Marianne Kerkhoven, „Looking without pencil in the hand”, *Theaterschrift*, no. 5/6 (1994), <http://sarma.be/docs/2858>.

wiąże się ściśle z metonimicznym określeniem „zewnątrznego oka”, które przylgnęło do osób pracujących w charakterze dramaturgów. Różne modele ich pracy w polu choreografii w odmienny sposób kształtują myślenie o tym, co ta „zewnątrżność” oznacza. Może ona wynikać z faktu, że choreograf lub choreografka są jednocześnie performerami lub performerkami, a przez to potrzebują osoby, która z zewnątrz, czyli z miejsca na widowni, będzie w stanie oglądać materiał i proponować możliwe kierunki jego kształtowania. Spojrzenie/słuch/emocje dramaturga są więc często percepcją pierwszego widza. W kontekście sztuk performatywnych możemy mówić o dramaturgii wydarzeń, dramaturgii dźwiękowej i wizualnej, dramaturgii czasu i przestrzeni. Każda z tych kategorii – ale szczególnie kategorie czasu i przestrzeni – nie dotyczy wyłącznie polityk reprezentacji właściwych dla danego spektaklu, ale także materialnego doświadczenia, które może produkować znaczenia nie tylko w oparciu o znaki, lecz również emocje, afekty i bodźce zmysłowe.

W spektaklu *Wracać wciąż do domu* tekst zaczerpnięty z książki Le Guin w niewielkim stopniu służy za podstawę scenariusza rozumianego jako kompletne dzieje ludu Kesh podzielone na sceny i role. Jest raczej narzędziem pozwalającym rozwijać opowieść o tym, w jaki sposób lud ten praktykuje relacje. Spójność historii nie jest budowana przez jedność wykonawcy i głównej roli, ale przez działanie w ustalonym systemie przekazywania opowieści kolejnym opowiadaczom. W czasie przedstawienia każdy z obecnych na scenie performerów przejmuje rolę głównej bohaterki – Mówiącego Kamienia, która staje się nie tyle funkcją tekstu, co pozycją w ramach choreografii całości. Różni wykonawcy zajmują ją na pewien czas, by później z niej ustąpić. Dostrzegalna w spektaklu dystrybucja działań i widoczności związanej z odgrywaniem głównej postaci w ciekawy sposób oddaje opisaną przez Le Guin ekonomię ludu Kesh, która – inaczej niż dominujący w znanej nam rzeczywistości kapitalizm – opiera się na oddawaniu i dzieleniu się, a nie akumulacji zasobów. W jej ramach bogactwo nie oznacza posiadania dużej ilości dóbr, ale szczodłą partycypację w przekazywaniu potrzebującym tego, czego nie mają. Przekazywanie roli, ustanowione jako jedna z głównych zasad kształtujących dramaturgię spektaklu, wydaje się nie tyle teatralną inscenizacją, ile teatralną analogią opisaną w powieści ekonomii daru.

Magda Szpecht we *Wracać wciąż do domu* pracuje z analogią jako sposobem ustanawiania relacji między tekstem a spektaklem, ale pokazuje też inne możliwe do wykorzystania strategie. Tekst traktuje jako strukturę nadającą kolejność i sens scenicznym działaniom, a także jako element sieci, którego wpływ na całą konstelację zmienia się w zależności od tego, jak zostaje on w niej usytuowany. Szczególnie intensywne momenty oddziaływania na wyobraźnię spektakl osiąga nie wtedy, kiedy dominującym narzędziem znaczeniowym jest język,

efektywnie przekazujący informacje na temat wydarzeń i stanów bohaterów, ale kiedy wykonawcy, działając za pomocą środków performatywnych oraz teatralnej infrastruktury, tworzą sekwencje, które często, choć dają się opisać, nie pozwalają się w jednoznaczny sposób zinterpretować. Do scen tych należą sekwencje choreograficzne opracowane przez Pawła Sakowicza. Dla ludu Kesh taniec nie należy do dziedziny sztuki, w którą angażują się wybrane osoby posiadające konkretne predyspozycje i umiejętności, jest praktyką społeczną i rodzajem ucieleśnionej wiedzy. Z kolei cielesna partycypacja w performowaniu tej wiedzy ściśle wiąże się z przynależnością do wspólnoty. Przynależności tej, w kontekście teatralnej rzeczywistości, nie powinno się jednak rozumieć tylko symbolicznie. Spektakl rozpoczyna się od sekwencji choreograficznej, do której kolejno dołączają wszyscy występujący w nim performerzy. Narracja werbalna, pozwalająca osadzić przedstawienie w kontekście zachodzących zmian klimatu, a widza w oferowanej w niej perspektywie czasowej, pojawia się później niż taniec.

Pierwsze wypowiediane ze sceny partie tekstowe nie pochodzą z książki Le Guin, są dopisaną przez Wojtykę opowieścią o późnych latach dwutysięcznych, w których postępują znane nam obecnie negatywne zmiany środowiska, bioróżnorodność spada, a ludziom coraz trudniej jest żyć na Ziemi w warunkach, które zapanowały na niej w wyniku pożarów, susz i podnoszenia się poziomu słonych wód. Intensywność działań ruchowych wykonywanych w tej scenie (sekwencja oparta jest na ruchach całego ciała, podskokach i zmianach usytuowania performerów na scenie) doprowadza do tego, że aktorom coraz trudniej jest wypowiadać tekst. Akcentowanie fraz uzależnione jest nie tyle od składni zdań, ile od rytmu przyspieszonych oddechów performerów i konieczności przełykania śliny. Jak powiedział mi Sakowicz¹⁸, jemu oraz reżyserce zależało na tym, by znaleźć taki tryb cielesnego działania, który pozwoliłby nie metaforycznie albo symbolicznie, lecz fizycznie wprowadzić aktorów w stan odpowiadający stanowi zagrożenia dotykającemu ludzi mieszkających na zniszczonej planecie. Łapczywe wciąganie powietrza nie jest więc tu odgrywane, ale wynika z konieczności spowodowanej intensywnym ruchem. Pot widoczny na ciałach performerów nie stanowi charakteryzacji, jest wynikiem samoregulacji temperatury ich ciał poruszających się w zamkniętej przestrzeni sali teatralnej. Upływ czasu, o którym opowiadają, materializuje się na scenie jako stan ich organizmów, a to, co dzieje się na niej później – w spokojniejszym tempie, przy innych rozwiązaniach choreograficznych – jest zarówno

¹⁸ W marcu i kwietniu 2023 przeprowadziłam wywiady z Magdą Szpecht, Pawłem Sakowiczem i Rafałem Zapałą. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, przytaczane wypowiedzi twórców pochodzą z tych wywiadów.

przedstawieniem funkcjonowania ludu Kesh, jak i wyprowadzaniem ciał performerów ze skutków fizycznego wysiłku.

Podobnie jak Sakowicz wykorzystał choreografię jako narzędzie wprowadzania performerów w konkretny stan fizyczny i przedstawiania wybranych aspektów funkcjonowania ludu Kesh, tak Krzysztof Kaliski skomponował muzykę w ten sposób, by z jednej strony dopełniała przedstawioną rzeczywistość, a z drugiej pełniła funkcje performatywne. O dopełnianiu rzeczywistości możemy mówić, kiedy dźwięk stanowi tło działań bohaterów (na przykład w scenie następującej po prologu, kiedy z głośników odtwarzany jest motyw dźwiękowy sugerujący las, miejsce oddalone od ludzkich osiedli) lub wyznacza rytmiczny punkt oparcia dla choreografii (w scenach początkowych i końcowych oraz w scenie tańców w kraju Kondora). Korzystanie z muzyki jako performatywnego narzędzia ustanawiania relacji między wykonawcami i przedstawiania relacji członków ludu Kesh można z kolei dostrzec w scenach wspólnego muzykowania. W pierwszej z trzech takich scen performerzy wykonują na głosy piosenkę z książki Le Guin, posługując się trzema „językami” spektaklu – polskim, angielskim i japońskim. Harmonijne przenikanie się głosów i języków wskazuje na kluczową dla powieści kwestię przekazu z języka przyszłości, kształtuje również zmysłowe doświadczenie spektaklu – zrytmizowana, delikatna kompozycja Kaliskiego w znacznym stopniu buduje nastrój, jest też jednym z elementów najmocniej zapadającym w pamięć po obejrzeniu przedstawienia.

W pozostałych scenach muzykowania performerzy zasiadają w okręgu i wykonują piosenki albo utwory melodyczne bez słów, grają też na instrumentach strunowych i perkusyjnych. Momenty te wyróżniają się specyficzną autonomią i uruchamiają na scenie nieudramatyzowany czas. Koncentracja performerów na muzycznym zadaniu (podobna tej widocznej w scenach choreograficznych) niejako wyłącza ich spod prawa dramaturgii akcji, dla której kluczowe jest przechodzenie od jednego wydarzenia do drugiego. Sceny te są wydarzeniami w sensie performatywnym, ale nie stanowią wydarzeń rozumianych jako elementy łańcucha akcji tworzącego teleologię następujących po sobie działań. Ich antyklmaksowa dramaturgia wytwarza się na poziomie muzycznym, utwory Kaliskiego opierają się na harmonijnym łączeniu ze sobą głosów i kombinowaniu struktur rytmicznych, jednak ani głosy, ani struktury nie rywalizują ze sobą i nie dominują siebie nawzajem.

Dramaturgia wizualna *Wracać wciąż do domu* wytwarzana jest za pomocą dwóch głównych środków: obiektów znajdujących się na scenie i ciał aktorów w kostiumach (autorem scenografii i kostiumów był Michał Korchowicz) oraz projekcji nagrań wideo przedstawiających krajobrazy i zwierzęta (zdjęcia realizowano w Polsce i w Japonii). Wizualność spektaklu w kontekście tekstu

Le Guin jest o tyle istotna, że nadaje konkretny kształt zawartej w jej książce wizji. Z mnogości wyobrażeń, które może sprowokować, materializuje się jedna – i to ona służy za odpowiedź na pytanie „jak będzie wyglądać przyszłość?”. Szpecht i Korchowicz wydają się odpowiadać na to pytanie przekornie. Nie proponują spekulatywnej, futurystycznej estetyki, ale eklektyczną mieszankę tego, co znamy.

Kostiumy zostały skomponowane z ubrań o różnych fakturach i kolorach. Nie służą odróżnieniu od siebie członków ludów Kesh i Kondora, młodych od starych, ludzi od nie-ludzi ani kobiet od mężczyzn. Każdy z kostiumów jest inny, ale ponieważ wszystkie robią wrażenie ekscentrycznych i przypadkowo skompletowanych, żaden nie wydaje się wyjątkowy. Ich status zmienia się jednak, kiedy są wykorzystywane nie jako kostiumy, ale materialne elementy sytuacji teatralnej, zdolne do wytwarzania specyficznych wrażeń zmysłowych. Dzieje się tak na przykład w scenie nocnej wędrówki Mówiącego Kamienia przez las. Wtedy pole widzenia dziewczyny zostaje ograniczone przez snop światła latarki. Faktury materiałów i kształty ciał, które je noszą, wydają się niesamowite i obce, a światło latarki odbite od naszytych na kostiumy cekinów staje się światłem gwiazd widzianych przez bohaterkę na nocnym niebie.

Wielofunkcyjny jest również znajdujący się w centrum sceny obiekt składający się z metalowej ramy i naciągniętej na nią sieci sznurków. W zależności od tego, jakie działania wykonują wobec niego performerzy, staje się on strunowym instrumentem muzycznym, hamakiem albo krosnem. W żadnej z tych ról jego kształt nie wydaje się w pełni funkcjonalny, ale ostatecznie, skoro służy wielu czynnościom, żadna z nich nie definiuje w pełni ani jego użyteczności, ani wyglądu. Zarówno obiekt scenograficzny, jak i kostiumy cechuje brak znaczeniowej gęstości i przynależności do konkretnego porządku estetycznego.

Tym, co w moim odbiorze silniej niż kostiumy i obiekty kształtowało wizualność spektaklu, były wykorzystane w nim nagrania wideo przypominające ujęcia z filmów przyrodniczych. Można było uznać je za estetyczne tło dla wydarzeń, jednak status widocznych obrazów komplikuje się, jeśli pomyślimy ponownie o tym, jaki tryb czasu jest przed nami performowany we *Wracać wciąż do domu*. Jeśli przedstawienie opowiada o społeczności żyjącej w dalekiej przyszłości, to oglądane przez nas pejzaże i zwierzęta również do niej należą. Szpecht na poziomie wizualnym ustanawia więc to, co obecnie wciąż istnieje – jako to, co będzie istnieć również w przyszłości. To, co może dzisiaj zostać objęte ochroną – jako to, co w przyszłości rozwija się bez (widocznej) presji zagrożenia. Zależność między ochroną przyrody dzisiaj a jej istnieniem w przyszłości zostaje wyartykułowana właśnie na poziomie wizualności spektaklu. To, że przyszłość wygląda znajomo, nie wydaje się wynikiem porażki wyobraźni twórców, ale

obietnicą, że wejście w lewą odnogę rozwidlenia czasu reprezentowanego na scenie nie musi oznaczać utraty wszystkiego, co istnieje obecnie i razem z nami zamieszkuje Ziemię.

Solastalgia: Terrapia

O ile *Wracać wciąż do domu* było spektaklem badającym za pomocą teatralnych środków relacyjną strukturę społeczności ludu Kesh, to *Solastalgia: Terrapia* rozgrywa się w rzeczywistości radykalnej alienacji i niemożności nawiązania kontaktu. Formuła dramaturgiczna *Terrapii*¹⁹ opiera się na symultanicznym działaniu czworga performerów: Aleksandry Klimczak, Alex Freiheit, Tomasza Raczkiewicza i Johna Svenssona, którzy rzadko nawiązują ze sobą kontakt. Każdemu z nich reżyserka Magda Szpecht oraz scenografka Julia Kosek wyznaczyły stanowiska (były to odpowiednio: barłóg z materacy; ogródek z suszonymi roślinami i piaskiem; mały basen wypełniony plastikowymi piłkami; miejsce magazynowania pustych metalowych beczek) umieszczone w przestrzeni nieczynnej poznańskiej pływalni. Na specyfikę dramaturgiczną *Terrapii* – podobnie jak we wcześniejszym spektaklu – wpływają różnorodne środki, którymi posłużyła się Szpecht. W przypadku poznańskiej akcji performatywnej do najważniejszych z nich należą praca z przestrzenią w formule *site-specific*, performans oraz dźwięk.

Wybór opuszczonej pływalni na miejsce, w którym rozgrywać się miała *Terrapia*, wynikał z chęci twórców do skorzystania z przestrzeni nasuwającej skojarzenia ze wzrostem globalnych deficytów słodkiej wody i podnoszeniem się poziomu wód słonych. Oglądając spektakl, nietrudno jednak zauważyć, że symboliczny wymiar przestrzeni opuszczonej pływalni miał nie mniejsze znaczenie niż to, jakie materialne warunki tworzyła ona dla projektu. W pustym zagłębieniu, w którym kiedyś znajdowała się woda, umieszczono stanowiska performatywne Aleksandry Klimczak oraz Tomasza Raczkiewicza, a nad zagłębieniem, po jego przeciwnych stronach te należące do Alex Freiheit i Johna Svenssona. Architektura pływalni pozwoliła na uzyskanie dwóch poziomów performowania, a jej wyposażenie (drabinki, sznury dawniej oddzielające od siebie tory, po których poruszali się pływacy) stało się ważnym oparciem dla performerów. Twórczynie skorzystały również z charakterystycznych dla krytych

¹⁹ Tytuł zawiera odniesienie zarówno do tacińskiej nazwy Ziemi, czyli *Terry*, jak i terapii jako formy działania leczniczego mającego przywrócić, poprawić, zachować lub uratować zdrowie. Tytuł nie zostaje *explicitie* wyjaśniony w spektaklu, „terapię” można zatem rozumieć jako terapię dla Ziemi oraz – wobec kontekstu powstawania pracy i jej tematyki – terapię związaną ze skutkami degradacji Ziemi.

basenów wielkich okien, przez które do wnętrza przedostawało się naturalne światło. Wraz z upływem czasu performansu sztuczne światło reflektorów było eliminowane na rzecz włączania do tego świata – pozbawionego zrozumiałej struktury czasowej – obiektywnego i naturalnego zegara, jakim jest słońce.

O trybie performowania w *Terrapii* nie da się myśleć w kategoriach ról. Reżyserka w udzielonym mi wywiadzie powiedziała, że w jej zamysle performerzy mieli wносить do akcji konkretne tematy i stany związane z depresją klimatyczną, ale poza aspektem znaczeniowym zależało jej również na tym, by testowali własne reakcje emocjonalne i fizyczne na rozciągnięte w czasie działanie. Szpecht interesowała relacja pomiędzy zmęczeniem i chęcią zakończenia trwającej już długo akcji performatywnej a zmęczeniem i frustracją związaną z niemożliwością zidentyfikowania końca katastrofy ekologicznej. Projektując sytuację performatywną oraz wyznaczając performerom zadania, nie odnosiła się do metod pozapsychologicznych. Stany performerów są wytwarzane i definiowane przez ich otoczenie – Klimczak znajduje się w „depresyjnym barłogu”, Raczkowski jest „pacjentem” bawiącym się w dmuchanym basenie usytuowanym we wnętrzu pływalni, Freiheit umieszczono wśród suszonych roślin w „ogródku” inspirowanym praktykami duchowymi Dalekiego Wchodu, a Svensson znajduje się przy niewielkim baniaku z wodą, której jest „dystrybutorem”. Ich działania, takie jak przesuwanie pustych beczek, zamiatanie piasku, wyrzucanie piłek z basenu czy przykrywanie się materacami, nie są nastawione na skuteczność wykonywanej czynności, ale raczej na performowanie stanu, wytwarzanie czasu przy jednoczesnym niewytwarzaniu dziania się rozumianego jako udramatyzowane dążenie do osiągnięcia jakiegoś celu.

Tekst jako jedno z narzędzi, którymi posługują się performerzy, nie pełni w *Terrapii* funkcji dialogowych, choć jest przepełniony informacjami, ich wartość poznawcza nie jest duża, bo nie sposób określić, skąd pochodzą i czy odpowiadają rzeczywistości²⁰. Reżyserka i autor libretta nie wprowadzili żadnej hierarchii przekazywanych w formie tekstowej danych pokazujących pogarszanie się klimatu, wypowiedzi dotyczących samopoczucia autorów, wpisów z Twittera, prognoz zmian oraz poetyckich i niepokojących obrazów, jak na przykład opadanie na ziemię czarnego popiołu. W pracy performerów z tekstem większe znaczenie niż sens wypowiedzianych słów mają jakości dźwiękowe, które zostają im nadane. Zawarte w tekstach znaczenia raz po raz wykołejają się na przeciąganych samogłoskach, zapętleniach w powtarzaniu jednego słowa albo

²⁰ W wywiadzie Rafał Zapała stwierdził, że dla niego status rzeczywistości przedstawianej w *Terrapii* jest ambiwalentny między innymi ze względu na internetowe źródła tekstu. To rzeczywistość zapośredniczona, oddzielona od świata materialnego i w pewien sposób solipsystyczna.

krzyku, w który przechodzi mowa. Ważniejszy niż mowa jest więc tutaj głos, a ten należy nie tylko do ludzi, ale również do maszyn – tekst podawany przez Svenssona po angielsku jest następnie powtarzany przez generator mowy po polsku, a głos Klimczak poddany został stałemu przetwarzaniu elektronicznemu.

Kluczowe dla osiągniętego przez twórczynię i twórców efektu okazało się wyalienowanie każdego z performerów w wykonywanych przez nich działaniach. Jeśli nawiązują ze sobą interakcje, to niewiele różnią się one od tych, w których istnieją z przedmiotami – zdarza się, że ktoś przeniesie kogoś w inne miejsce pływalni lub rzuci w niego piłką. Ich ruchy rozgrywają się we wspólnej przestrzeni materialnej, ale nie wytwarzają wspólnej przestrzeni działania. To, co wspólne, powstało na poziomie pejzażu dźwiękowego złożonego z głosów performerów oraz syntezy mowy, muzyki elektronicznej tworzonej na żywo przez artystów Moniuszko String Quartet i dźwięków generowanych przez przedmioty oraz instrumenty (gitara, dzwonki, trójkąt). *Terrapia* jako pejzaż dźwiękowy spaja działania realizowane symultanicznie, ale osobno, lecz Zapala jako kompozytor i Szpecht jako reżyserka nie skorzystali ze strukturyzującej funkcji muzyki, wręcz przeciwnie – posłużyli się nią jako kluczowym środkiem pograżania działań w entropii, a uczuć odbiorców w zmęczeniu i dyskomforcie. Partytura dźwiękowa *Terrapii* stała się gotową dramaturgią²¹ wytwarzającą doświadczenie czasu radykalnie pozbawionego struktury. Nie sposób odnaleźć w nim rytmu – najbardziej wyrazistym elementem dźwiękowym opery są powtarzające się, skrajnie nieprzyjemne i głośnie elektroniczne dźwięki, pojawiające się niespodziewanie i niesugerujące ani spowolnienia, ani przyspieszenia działań. W arytmiczności, niepozbawionej momentów intensywności, pejzaż dźwiękowy opery przypomina jej strukturę dramaturgiczną. Można by ją zilustrować raczej za pomocą obrazu płaszczyzny, na której powstają różnego rodzaju wyrzuszenia, niż za pomocą klasycznego wykresu z linią podnoszącą się lub opadającą.

Dźwięk i czas w *Terrapii* wymykają się porządkowi reprezentacji. Nie mamy pewności, jak dokładnie akcja usytuowana jest w czasie katastrofy ekologicznej (jak powiedziała Szpecht – „mamy do czynienia ze światem w trakcie albo na skraju katastrofy. Ona się jeszcze całkowicie nie wydarzyła, ale nie można jej już zaprzeczać, jest już blisko”), ale możemy doświadczyć jej w estetycznie opracowanej formie. Doświadczenie to opiera się przede wszystkim na dezorientacji i znużeniu. Obserwując słabo udramatyzowane, wywołujące wrażenie przypadkowości działania, upewniamy się w niemożliwości przewidzenia, co się wydarzy ani kiedy się skończy. Nie możemy wskazać, czy wiarygodny jest czas

²¹ Jak powiedziała Zapala w wywiadzie, struktura dźwiękowa *Terrapii* jest dla niego strukturą koncertu muzyki elektronicznej, który mógłby wydarzyć się w takiej samej formie dźwiękowej poza kontekstem opery.

słońca zachodzącego za oknem, czy sztucznego słońca wyświetlonego na ścianie. Jako całość sytuacja jest przytłaczająca, ale przytłacza nie intensywnością, lecz chaosem, wrażeniem pogrążania się w entropii.

O ile w spektaklu na podstawie powieści Le Guin reżyserka wykorzystała rozmaite środki performatywne po to, by zwrócić się w stronę rzeczywistości pozateatralnej – rzeczywistości tego, co ożywione i nieożywione, co ma swoją przeszłość i może mieć przyszłość – to w *Terrapii* zdecydowanie więcej niż o katastrofie ekologicznej powiedziała o samej performatywnej sytuacji jako istniejącym w czasach katastrofy artystycznym narzędziu zmysłowego i kognitywnego kształtowania doświadczenia publiczności. Spektakl ten, przenosząc emocje, właściwości czasu i społeczną diagnozę czasów katastrofy na performatywne parametry czasu, przestrzeni, akcji i dźwięku, uświadamia skalę wyzwania poznawczego, jakim jest życie w czasie katastrofy klimatycznej.

Analizując dramaturgiczne powiązania poszczególnych środków artystycznych i mediów w obu przedstawieniach, starałam się wskazywać na ich sprawczość, której nie da się sprowadzić do skutku intencjonalnego działania człowieka. Spojrzenie na nie przez pryzmat kategorii relacyjności – relacji między aktorem a obiektem, dźwiękiem a odczuwaniem czasowości, przestrzenią a afektem – uświadamia, że teatr jako sztuka zakorzeniona w ludzkiej kulturze i antropocentrycznych narracjach jest w stanie wykorzystać właściwe sobie środki inaczej niż do reprodukcji schematów zapisanych w tej kulturze i tworzyć narracje inne niż antropocentryczne. W pracach Szpecht odnajduję myślenie o relacjach pokrewne temu, które Joanna Zylińska wiąże z projektami feministycznych kontrapokalips odnajdywanymi przez nią w badaniach i propozycjach teoretycznych tworzonych między innymi przez Karen Barad, Donnę Haraway i Annę Lowenhaupt Tsing²². Projekty te opierają się na myśleniu o podmiotowości jako strukturze relacyjnej, a nie indywidualistycznej. Człowiek nie znika w nich, ale zmienia swój sposób bycia wobec rzeczywistości, która go otacza. Praktykę Szpecht postrzegam właśnie jako przestrzeń otwierania się z ciekawością na to, co na zewnątrz, i pozostawania z trudną świadomością, że przyszłość może wyglądać tak jak we *Wracać wciąż do domu*, ale może też pobrzmiwać arytmicznymi dźwiękami *Terrapii*.



²² Joanna Zylińska, *The End of Man: A Feminist Counterapocalypse* (Minneapolis: University of Minnesota Press), 2018.

Bibliografia

- Albrecht, Glenn. *Earth Emotions: New Words for a New World*. Ithaca: Cornell University Press, 2019.
- Buell, Lawrence. *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- Chakrabarty, Dipesh. „Klimat historii: Cztery tezy”. Tłumaczenie Magda Szczecińska. *Teksty Drugie*, nr 5 (2014): 168–199. https://rcin.org.pl/Content/60094/WA248_79693_P-I-2524_chakrabarty-klimat_o.pdf.
- Fisher, Mark. *Realizm kapitalistyczny: Czy nie ma alternatywy?*. Tłumaczenie Andrzej Karalus. Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2020.
- Gańczarczyk, Iga, i Olga Katafiasz, red. *Dramaturgia: Przewodnik*. Kraków: Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego, 2021.
- Ghosh, Amitav. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.
- Kerkhoven, Marianne. „Looking without Pencil in the Hand”. *Theaterschrift*, no. 5/6 (1994). <http://sarma.be/docs/2858>.
- Le Guin, Ursula. *Wracać wciąż do domu*. Tłumaczenie Maciejka Mazan, Joanna Wołyńska i Barbara Kopec. Warszawa: Prószyński, 2018.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatr postdramatyczny*. Tłumaczenie Dorota Sajewska i Małgorzata Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2009.
- Lepecki, André. „We’re Not Ready for the Dramaturge: Some Notes for Dance Dramaturgy”. In *Rethinking Dramaturgy, Errancy and Transformation*, edited by Manuel Bellisco and María José Cifuentes. Madryt: Centro Párraga, 2010.
- Morton, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Translated by Christine Shantz. Toronto: University of Toronto Press, 1998.
- Stalpaert, Christel, Kristof van Baarle, and Laura Karreman, eds. *Performance and Post-humanism: Staging Prototypes of Composit Bodies*. London: Palgrave Macmillan, 2021.

ZUZANNA BERENDT

badaczka sztuk performatywnych, niezależna kuratorka, krytyczka teatralna, redaktorka miesięcznika *Dialog*. Jest autorką pracy doktorskiej poświęconej obecności myśli ekologicznej we współczesnym teatrze i choreografii. Otrzymała nagrodę Instytutu Teatralnego za najlepszą pracę magisterską oraz główną nagrodę w konkursie im. Andrzeja Żurowskiego na recenzje teatralne dla młodych krytyków. Współpracuje z *Dwutygodnikiem* i *Didaskaliami*.