

Małgorzata Budzowska

Uniwersytet Łódzki (PL)

ORCID: 0000-0002-1953-2088

Ekoetyka praktyki artystycznej osób aktorskich

Perspektywa ekozoficzna w dyskursie intymnym

Abstract

The Eco-ethics of Actors' Artistic Practice: The Ecosophical Perspective in Intimate Discourse

This article discusses the ecology of the theatre ensemble, focusing on the creative work of actors. The conceptual framework for reflection on the threats and opportunities of ecological acting work is provided by Félix Guattari's ecosophy, according to which changes in the social order that are necessary in the face of the threats of the Anthropocene should unfold on three planes: in the mental, social, and environmental ecologies. Applying this matrix to the actor's situation in the creative process, the author of the article considers the negative and positive aspects of the palimpsestic character of the actors' working ecosystems. Drawing on empirical

research on the psychology of the actor's creative process (Panero, 2019), the author posits the necessity of a system of safeguards for the actor's dissociative process, both in the context of traditional psychological acting, and in relation to the postacting mode of creation in post-dramatic theatre. She refers to the situation of actors with stage experience as well as students of acting; in both cases, she postulates the development of the actors' self-reflexive awareness of their entanglement in a palimpsestic and relational network of creative ecosystems.

Keywords

ecosophy, Félix Guattari, actor, ecology of theatre ensemble, psychology of acting

Abstrakt

Artykuł podejmuje zagadnienie ekologii zespołu teatralnego, skupiając się na pracy twórczej osób aktorskich. Jako rama konceptualna rozważań o zagrożeniach i szansach ekologicznej pracy aktorskiej przyjęta została perspektywa ekozofii Félix Guattariego, wedle której konieczne zmiany porządku społecznego wobec zagrożeń antropocenu winny rozgrywać się w trzech rejestrach: ekologii mentalnej, społecznej i środowiskowej. Przykładając tę matrycę do refleksji nad sytuacją osoby aktorskiej w procesie twórczym, autorka artykułu poddaje pod rozważenie negatywne i pozytywne aspekty palimpsestowości ekosystemów pracy twórczej osób aktorskich. Opierając się na badaniach empirycznych nad procesem kreacji aktorskiej w ujęciu psychologicznym (Panero, 2019), autorka stawia tezę o konieczności stworzenia systemu zabezpieczeń aktorskiego procesu dysocjacyjnego, zarówno w kontekście tradycyjnego aktorstwa psychologicznego, jak i w odniesieniu do postaktorskiego trybu kreacji scenicznej w teatrze postdramatycznym. Rozważania zawarte w artykule odnoszą się do sytuacji osób aktorskich z dorobkiem scenicznym, jak również osób studiujących aktorstwo, przy czym w obu przypadkach stawiany jest postulat rozwijania autorefleksyjnej świadomości osób aktorskich co do ich uwikłania w palimpsestową i relacyjną sieć ekosystemów twórczych.

Słowa kluczowe

ekozofia, Félix Guattari, osoba aktorska, ekologia zespołu teatralnego, psychologia aktorstwa

Zmiana prywatnego w publiczne
ma potężne konsekwencje dla z góry założonego świata.¹

Eko-logia zespołu teatralnego

„Ekologia” to namysł nad domem. Źródłowe znaczenie przedrostka *eko-* odnosi się do starogreckiego *oikos*, którego spektrum semantyczne rozciąga się od „domu” – planety po dom rodzinny². Ekologia wiąże się zatem z każdą aktywnością mającą na celu tworzenie i zarządzanie procesem zadomowienia, zarówno w przestrzeni materialnej, jak i mentalnej. Zagrożenie ekologiczne należy wówczas rozumieć jako wszelkie działanie, które niszczy istniejące „domy” i powoduje materialną lub mentalną bezdomność jednostek je zamieszkujących. W takim ujęciu ekoetyka pracy artystycznej dotyczyć będzie etycznych (tj. związanych z zachowaniami ludzkimi) uwarunkowań pracy twórczej rozumianej jako proces udomawiania idei, indywidualnej lub zbiorowej.

Praca aktorska, zachodząca zawsze w układzie zbiorowym z innymi podmiotowościami³, stanowi proces wspólnotowego ramowania idei i wiąże się z tymczasowym stwarzaniem nowej podmiotowości zespołu realizatorskiego, kreowaniem proteuszowego w swojej naturze „domu” dla danego projektu. Idea poddana namysłowi artystycznemu może stanowić propozycję indywidualną lub zbiorową, wynikającą z lektury tekstów kultury, powstałych w różnych dziedzinach działalności człowieka, z obserwacji i interakcji z osobami ludzkimi

¹ David Wojnarowicz, *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration* (New York: Vintage Books, 1991), 121. Polskie tłumaczenie w: Olivia Laing, *Miasto zwane samotnością: O Nowym Jorku i artystach osobnych*, tłum. Dominika Cieśla-Szymańska (Wrocław: Czarne, 2023), 177.

² „Oikos”, w: *Słownik grecko-polski*, t. 3, red. Zofia Abramowiczówna (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1962).

³ W tekście artykułu stosuję terminologię Felixa Guattariego, którego koncepcja ekozoficzna stanowi ramę teoretyczną rozważań. W kwestii podmioty „podmioty” na „podmiotowość” Guattari objaśnia: „Proponujemy zdecentrowanie kwestii podmioty w kierunku kwestii podmiotowości. Tradycyjnie podmiot był postrzegany jako ostateczne zwięźczenie procesu indywidualizacji, jako czyste, puste, przedrefleksyjne rozumienie świata, jądro wrażliwości, zdolności do ekspresji – instancja, która ujednocza różnorakie stany świadomości. Wprowadzając pojęcie podmiotowości/upodmiotawiania, kładziemy nacisk już nie na fundującą, stabilizującą instancję intencjonalności, ile na kwestie nieskończonej zmienności, migotliwości treści i wyrażenia”, Félix Guattari, *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, trans. Paul Bains and Julian Pefanis (Bloomington: Indiana University Press, 1995), 22; tłumaczenie polskie cyt. za Aleksandra Ubertowska, „Ekozofie Guattariego”, *Przegląd Kulturoznawczy* 52, nr 2 (2022): 215, <https://doi.org/10.4467/20843860PK.22.015.16312>.

i nie-ludzkimi, może stanowić mniej lub bardziej esencjonalnie sformułowany przyczynek do działań artystycznych, jednak jej ramowanie powinno przebiegać w procesie kolektywnej refleksji, z otwartością na możliwe zmiany i modyfikacje. Działanie aktorskie to swoiste próbkowanie sceniczne⁴ proponowanych w procesie twórczym idei, ich eksperymentalne sprawdzanie w ciałach i umysłach aktorskich tak, by zachodzący w ten sposób proces udomawiania idei, czyli nadawania jej psychocieleśnego kształtu aktorskiego, zachodził w nieustannej uważności na otwartość (to jest możliwości i granice) każdej zaangażowanej w niego podmiotowości na proces eksperymentowania.

Dbałość o bezpieczeństwo i rozwój każdej osoby uczestniczącej w tym procesie i zaproszonej do tego „domu” podmiotowości stanowi jeden z najistotniejszych postulatów zmiany w podejściu do ekosystemu produkcji teatralnej. Proteuszowy charakter tego działania zaświadcza o żywotności i bezgraniczności aktu twórczego, dlatego też autorzy i autorki „Karty praw i granic procesu twórczego” wyraźnie zaznaczają to, co środowisko dążące do zmiany projakościowej w podejściu do praktyk kreatywnych w teatrze nieustannie artykułuje:

Granice w sztuce nie są stałe i zawsze zależą od przebiegu konkretnego procesu: jakości komunikacji, metod pracy, upodmiotowienia jego uczestniczek i uczestników. Dlatego „Karta praw i granic procesu twórczego” nie koncentruje się na stworzeniu katalogu działań niedopuszczalnych, ale na wypracowaniu narzędzi, które będą służyły bezpieczeństwu procesów pracy i kształcenia w teatrze.⁵

Każdorazowo stworzony dom-ekosystem zespołu twórczego powinien zawierać w sobie pamięć różnicy każdej zaangażowanej w niego podmiotowości i ustanawiać tę różnicę poza kryterium hierarchiczności. Jednocześnie jako jedyną nadrzędność wobec wolności twórczej powinien wyznaczać godność każdej podmiotowości, czyli jej prawo bycia bezpieczną i zadomowioną w danym ekosystemie twórczym, jakkolwiek eksperymentalny i nastawiony na doświadczenia transgresyjne charakter mógłby on przyjąć. Poczucie bezpieczeństwa i zadomowienia w danym ekosystemie pracy twórczej nie oznacza bowiem zamknięcia na doświadczenia eksperymentalne czy transgresyjne, lecz dotyczy

⁴ Jako „próbkowanie sceniczne” rozumiem praktyczne poszukiwanie najbardziej adekwatnego i reprezentatywnego dla rozważanego problemu działania aktorskiego. Określenie to nawiązuje do socjologicznej metody badawczej próbkowania danych (*data sampling*) w teorii ugruntowanej. Por. Kathy Charmaz, *Teoria ugruntowana: Praktyczny przewodnik po analizie jakościowej*, tłum. Barbara Komorowska (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009).

⁵ „Karta praw i granic procesu twórczego”, Polski Ośrodek ITI, 21 września 2021, https://issuu.com/poiti/docs/karta_praw_i_granic_procesu_tw_rcze_4e77dcc69a3d79.

procesu, w którym aktorskie próbkowanie zachodzi ze świadomością istnienia bezpieczników, po które osoba aktorska może sięgnąć, gdy poczuje, że zbliża się do kresu swoich obecnych możliwości. Istotne jest również wypracowanie zabezpieczeń warsztatowych związanych z uwalnianiem się z wymagających psychofizycznego obciążenia działań scenicznych. Stąd w wyżej cytowanej „Karcie” wyraźne wskazanie na konieczność uzgadniania metod pracy każdorazowo dla konkretnego projektu i konkretnego ekosystemu zespołu twórczego. Postulatem jest świadomość i uważność na inne osoby ludzkie i nie-ludzkie, nie zaś tworzenie kodeksu twardych zasad procesu twórczego, bo takowe przeczą kreatywności.

W 2021 roku w *Didaskaliach* ukazał się zapis rozmowy, którą Zofia Smolarska przeprowadziła z Dorotą Kowalkowską, Romualdem Krężelem, Hanną Maciąg i Weroniką Szczawińską w ramach dwunastej edycji festiwalu *Nowa Siła Kuratorska*. Rozmowa, zatytułowana „Ekoetyka w teatrze”⁶, dotyczyła spektrum możliwych działań proekologicznych w instytucjach kultury, ze szczególnym uwzględnieniem działań performatywnych. Spośród wskazanych przez Smolarską możliwych aktywności, takich jak:

budowanie świadomości relacji człowieka z przyrodą, wytwarzanie nowych sposobów reprezentacji aktorów nie-ludzkich na scenie, praca poza narzuconym reżimem produkcji, wprowadzanie ekologicznych standardów produkcji scenografii czy praca nad ekologią zespołu teatralnego⁷

na szczególną uwagę zasługuje „ekologia zespołu teatralnego”, idea rozwinięta w rozmowie przez Weronikę Szczawińską i Romualda Krężela. Oboje, jako praktycy teatru, podkreślali w tym kontekście konieczność namysłu nad pracą twórczą w zespole i odnalezieniem nowych metod i/lub zweryfikowaniem oraz rekonstrukcją metod wcześniej istniejących w celu bardziej świadomego i uważnego budowania w procesie twórczym relacji artysty/ki z samym/ą sobą oraz z innymi osobami, ludzkimi i nie-ludzkimi.

Szczawińska i Krężel nawiązują tym samym do szeroko zakrojonej, jakkolwiek nadal nieprzebijającej się do opinii publicznej, dyskusji nad koniecznością zmian nie tylko człowieka wobec natury, ale również człowieka wobec człowieka. W swoich rozważaniach nad „epoką człowieka” Ewa Bińczyk wskazuje, że „kondycja moralna antropocenu to kondycja niepowetowanych strat, utraconych

⁶ Dorota Kowalkowska, Romuald Krężel, Hanna Maciąg, Zofia Smolarska i Weronika Szczawińska, „Ekoetyka w teatrze”, *Didaskalia*, nr 162 (2021), <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/ekoetyka-w-teatrze>.

⁷ Kowalkowska et al., „Ekoetyka w teatrze”.

szans, utraty planety, utraty przyszłości⁸. Ludzkość staje zatem w obliczu katastrofy środowiska naturalnego planety, a także wobec konieczności przededefiniowania umów społecznych dotyczących etycznych relacji międzyludzkich. Katastrofa ekologiczna jest wezwaniem do zmiany dotychczasowego porządku społecznego, zgodnie z logiką kapitalizmu opartego na utowarowieniu wszystkiego, włącznie z człowiekiem, czego konsekwencją jest zanik empatii i wszechobecna przemoc. Jednocześnie refleksja nad jednostką ludzką, definiowaną w ramach relacji z innymi podmiotami ludzkimi i nie-ludzkimi, nieuchronnie wiąże się z koniecznością namysłu nad jej relacjami wewnątrzsobowościowymi tak, by wspólnotowa ekologia społeczna wzmocniana była indywidualną ekologią mentalną, mając na horyzoncie globalną ekologię środowiskową⁹. Jako jedną z przyczyn tak rozumianej kondycji moralnej antropocenu Bińczyk wskazuje fetyszyzowanie oświeceniowej idei postępu i bezkrytyczną wiarę w ludzki rozum, które blokując ludzką wyobraźnię w antropocentrycznej bańce, stają się przyczyną myślowego marazmu¹⁰. Tymczasem uruchomienie wyobraźni na poziomie afektywnym, budowanie wewnątrzludzkich ekosystemów relacji bazujących na komunikacji bezprzemocowej, poszerzenie pola myślowego o świat poza człowiekiem, o byty nie-ludzkie jako partnerów w istnieniu mogą pomóc wyrwać się z marazmu. Wydaje się, że praktyki artystyczne, uwalniające wyobraźnię ku temu, co jeszcze niepomyślane, mogą inicjować pożądaną różnicę. A zacząć należałoby od własnego gatunku *homo sapiens*, od uświadomienia sobie, jak dalece wiara w postęp pogłębiła nierówności między ludźmi i wzmocniła przemocowe narracje nieustannego współzawodnictwa. W związku z tym należałoby rozważyć, jak osoba twórcza samą siebie projektuje dla i wobec środowiska (między)ludzkiego i nie-ludzkiego, w którym tworzy, jak dalece jest projektowana przez innych lub pozwala im siebie projektować oraz w jakim stopniu pozostaje w uważności na inne podmioty ludzkie i nie-ludzkie towarzyszące jej w procesie twórczym. Te pytania stanowią istotę dyskusji nad zmianą paradygmatu procesu twórczego w aktorstwie, rozumianego jako proces zachodzący w ekosystemie różnych podmiotowości twórczych, uwikłanych

⁸ Ewa Bińczyk, *Epoka człowieka: Retoryka i marazm antropocenu* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018), 277.

⁹ Por. Félix Guattari, *The Three Ecologies*, trans. Ian Pindar and Paul Sutton (London: The Athlone Press, 2000).

¹⁰ Bińczyk, *Epoka człowieka*, 276. Zob. też o tym na przykładzie rozwiązań dramaturgicznych w dramacie Gwyneth Lewis *Klitajmestra*, który jest twórczą recepcją mitu antycznego osadzoną w kontekstach katastrofy relacji międzyludzkich w obliczu eksploatacji zasobów planety, por. Małgorzata Budzowska, „Przeciw kobietobójstwu”, w: Gwyneth Lewis, *Klitajmestra*, tłum. Małgorzata Budzowska (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022), 7–33.

w społeczne i środowiskowe maszyny upodmiotowienia¹¹. Dla tak rozumianego procesu pracy twórczej w aktorstwie ekozoficzna propozycja Félixa Guattariego wydaje się adekwatnym narzędziem do refleksji nad ekoetyką działań twórczych, co ma szczególne znaczenie w działaniu scenicznym wikłającym prywatność osoby aktorskiej w dyskurs intymny.

Ekozofia Félixa Guattariego

Konceptualną ramę dla osadzenia działań projakościowych, dążących do poprawy relacji międzyludzkich w kontekście zapobieżenia utraty przyszłości planety, zaproponował na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku Félix Guattari, formułując swój projekt ekozofii¹². Przyjmując wobec katastrofy ekologicznej perspektywę etyczno-polityczną, ekozofia wyznacza horyzont dyskusji nad koniecznymi zmianami w trzech ekologicznych rejestrach: środowiska, relacji społecznych i ludzkiej podmiotowości¹³. Ekologia środowiskowa, społeczna i mentalna to obszary wzajemnie się dopełniające i współzależne, poświadczające jednocześnie niewystarczalność lub też wyczerpanie się oświeceniowego paradygmatu cywilizacji technokratycznej¹⁴. Potwierdza to również Noam Chomsky, zaznaczając, że najistotniejszym działaniem, jakie może podjąć ludzkość, by spowolnić katastrofę ekologiczną, jest „szeroko zakrojona krytyka kapitalistycznego modelu eksploatacji ludzi i zasobów”¹⁵. Takie rozpoznanie wiąże się z potrzebą wpisania w działania proekologiczne dyskusji nad zmianami

¹¹ „Ekologię środowiskową Guattari nazywa «ekologią maszynową», «ekologią machin», bowiem od niepamiętnych czasów praktyki ludzkie i życie natury istniały w formie swoistych machin, nawet «machin wojennych», walczących o przetrwanie gatunków. Badacz zmienia zatem gruntownie znaczenie terminów «maszyna»/«machina». Zwyczajowe ich użycie sugeruje, że maszyny są podzbiorem technologii; zdaniem francuskiego filozofa zaś nie są one formą, w jakiej technologia się «wraża», ale jej przed-narzędziem, uprzednim wobec niej rekwizytem. Machiny w rozumieniu Guattariego są raczej częścią *techné*, twórczo mediującej pomiędzy naturą i ludzkością; byłyby zatem bliskie ujęciu Norberta Wienera, który pojmuje maszyny jako narzędzia zdolne do relacji, odniesienia (również samoodniesienia, *autopoiesis*). Machinami są więc zarówno grupy społeczne, jak i ciało, informacje naukowe oraz mruczenie kota”, Ubertowska, „Ekozofie Guattariego”, 219. Kwestia maszyn upodmiotowienia (*machines of subjectivation*) *vel* maszyn upodmiotawiających (*subjectifying machines*) jest szczegółowo rozważana w dalszej części artykułu.

¹² Projekty ekozoficzne Guattariego zostały przedstawione w dwóch jego rozprawach: Félix Guattari, *Les trois ecologies* (Paris: Éditions Galilée, 1989) oraz *Chaosmose* (Paris: Éditions Galilée, 1992). Na potrzeby tego artykułu korzystam z tłumaczeń angielskich: Guattari, *Three Ecologies* oraz Guattari, *Chaosmosis*.

¹³ Guattari, *Three Ecologies*, 28.

¹⁴ „Jak się wielokrotnie okazywało, nie tylko ekonomiczna wizja nieograniczonego wzrostu gospodarczego, lecz również oświeceniowy paradygmat postępu blokują naszą wyobraźnię, przyczyniając się do stagnacji, która zagraża stabilności systemów planetarnych”, Bińczyk, *Epoka człowieka*, 276.

¹⁵ Noam Chomsky and C.J. Polychroniou, *Optimism over Despair: On Capitalism, Empire and Social Change* (London: Penguin Books, 2017), 134.

w wymiarze aksjologicznym, w systemie wartości człowieka postrzeganego jako gatunek zagrażający planecie i sam będący w zagrożeniu, głównie z uwagi na zanik myślenia relacyjnego.

Guattari rozpoznaje w dwóch katastrofach z lat osiemdziesiątych XX wieku, awarii elektrowni atomowej w Czarnobylu i epidemii AIDS, potężny backlash, jaki natura wymierzyła cywilizacji ludzkiej¹⁶. Dzisiaj moglibyśmy jeszcze dodać pandemię COVID-19 i uznać nadal za zasadne rozpoznanie francuskiego myśliciela, wedle którego:

Dzisiaj bardziej niż kiedykolwiek indziej natura nie może być separowana od kultury; by zrozumieć interakcje zachodzące między ekosystemami, mezosferą a społecznymi i indywidualnymi uniwersami odniesienia, musimy się nauczyć myśleć transwersalnie.¹⁷

Myślenie transwersalne to propozycja Guattariego wynikająca z jego nowego rozumienia podmiotowości, będącego jednym z celów projektu ekozoficznego, a zawierającego się, jak trafnie zauważa Aleksandra Ubertowska, w postulacie „przekształcenia dominanty naukowej (w ramach myślenia o podmiocie) w paradygmat estetyczno-etyczny”¹⁸. W ujęciu transwersalnym podmiotowość rozumiana jest jako wytwór jednostek, grup i instytucji, a zatem jest ze swej natury mnoga i polifoniczna, procesualna i migotliwa¹⁹, przy czym Guattariego najbardziej interesuje przed-osobowa (*pre-personal*) część podmiotowości, na którą składają się społeczne maszyny języka, mass media, interakcje na poziomie instytucji:

To kwestia świadomości istnienia maszyn upodmiotowienia, które nie działają po prostu w ramach „zdolności duszy”, relacji międzyludzkich czy kompleksów wewnątrzrodzinnych. Podmiotowość wytwarza się nie tylko poprzez psycho-genetyczne etapy psychoanalizy czy „Symboliczne” nieświadomości, ale także w wielkoskalowych maszynach społecznych języka i środków masowego przekazu – których nie można określić jako ludzkie.²⁰

¹⁶ Guattari, *Three Ecologies*, 42 (jeśli nie podano inaczej, tłum. M.B.).

¹⁷ Guattari, 43.

¹⁸ Ubertowska, „Ekozofie Guattariego”, 215.

¹⁹ Guattari, *Chaosmosis*, 22.

²⁰ Guattari, 9.

Maszynami upodmiotowienia są ciało jednostki i ciało społeczne, istnieją też abstrakcyjne, naukowe, teoretyczne i informacyjne maszyny oplatające ludzkie istnienie²¹. Dopiero uświadomienie sobie takiego kłaczowego procesu upodmiotowienia daje szansę na budowanie nowych, świadomych relacji transwersalnych, co jest celem ekozofii. Tożsamości transwersalne i ich różnorodne aspekty uwidaczniają się głównie wśród tych przedstawicieli homo sapiens, którzy nie rozpoznają lub celowo unikają procesów społecznej homogenizacji i normalizacji, jak (w ujęciu Guattariego) dzieci, psychotycy czy artyści. To egzemplifikacje grup, w których podmiotowość ulega nieustannej deterytorializacji pomiędzy indywidualnym a kolektywnym, ludzkim i nie-ludzkim.

Procesualność myślenia transwersalnego i świadomość istnienia maszyn upodmiotowienia stanowią podstawę ekozofii Guattariego, z której dla rozważań nad osobą aktorską najistotniejsze wydają się rejestry ekologii mentalnej i społecznej, jakkolwiek ekologia środowiskowa stanowi tu istotne dopełnienie. Ekologia społeczna jest propozycją nowej aktywności społeczno-politycznej, mającej na celu budowanie dynamicznych relacji społecznych, sprzeciwiających się uspokajającym narracjom hegemonicznym kapitalizmu:

Wydaje mi się niezbędne zorganizowanie nowych praktyk mikropolitycznych i mikrosocjalnych, nowej solidarności, nowej łagodności, wraz z nową estetyką i nowymi praktykami analitycznymi dotyczącymi kształtowania nieświadomości. [...] Ta nowa ekozoficzna logika przypomina manierę artysty, który może zostać zmuszony do zmiany swojej pracy po wtargnięciu jakiegoś przypadkowego szczegółu, zdarzenia-incidentu, które nagle sprawia, że jego pierwotny projekt rozwidla się, sprawiając, że zboczy on daleko od poprzedniej ścieżki, jakkolwiek pewny był jej kiedyś.²²

Propozycja Guattariego w tym zakresie porównywalna jest do idei agonistyki Chantal Mouffe, w której belgijska myślicielka postuluje nowe praktyki społecznego dissensusu, dynamicznego pola ścierania się racji i propozycji nowych tożsamości oraz ich usieciowienia w relacjach²³. Wspieranie rozwoju nowych modeli relacji społecznych powinno stanowić cel praktyk artystycznych, ich głównym zadaniem powinno być bowiem wytwarzanie nowych podmiotowości i wymyślanie nowych światów. Również sam Guattari wskazuje na praktyki ar-

²¹ Guattari, 39.

²² Guattari, *Three Ecologies*, 51–52.

²³ Chantal Mouffe, *Agonistyka: Polityczne myślenie o świecie*, tłum. Barbara Szelewa (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015), 93–111.

tystyczne jako na działalność polegającą na „destabilizacji i rozrywaniu sensu”, która w nowo proponowanych rejestrach deterytorializacji i desyngularyzacji będzie generować nierozpoznane wcześniej pola możliwości dla podmiotowości, dalekie od równowagi codziennego życia²⁴. Ekologia środowiskowa łączy się ze społeczną w postawie nieustannego krytycznego napięcia, sprzeciwiającego się stabilizowaniu podmiotowości w hegemonicznych narracjach, kwestionując „całokształt podmiotowości i kapitalistycznych formacji władzy”²⁵. Jej rola polega na nieustannym mapowaniu i ujawnianiu maszyn upodmiotowienia, zarówno w praktykach ludzkich, jak i w działaniach natury.

Jednak to ekologia mentalna wydaje się źródłem i początkiem istnienia wszelkiej relacji jednostek ze światem we wszystkich jego emanacjach. Rozumiana jako logika podmiotowości pierwotnej (*primary subjectivity*) operuje w rejestrze przed-osobowym w przedustawnych maszynach idei, „systemach i «umysłach», których granice nie pokrywają się już z uczestniczącymi jednostkami”²⁶. To zasada istnienia podmiotowości ponadjednostkowej, swoiste pole możliwości ontologicznych zarządzane przez maszyny idei walczących o zaistnienie i stanowiących o ramowaniu nowych podmiotowości jednostkowych. Wszystkie trzy rejestry ekologiczne Guattariego są wzajemnie zależne, ale to z jednostkowego upodmiotowienia wynikają kolejne akty performatywnych sytuacji wypowiedzeniowych (*performative enunciations*), mogących stanowić kreatywne akty oporu w sferze społecznej i środowiskowej.

W świecie znaków i abstrakcji polityka estetyczna i etyczna coraz częściej bazuje na wypowiedziach performatywnych jako twórczych oporach. Każde wypowiedzenie przynosi zawsze niewielką zmianę. Wypowiedzi performatywne, pojedyncze lub zbiorowe, których nie można zredukować jedynie do informacji, są potrzebne, aby ludzkość była coraz bardziej różnorodna. *Warunkiem wstępnym poprawy ekologii środowiskowej są zmiany w ekologii mentalnej, które obejmują procesy*

²⁴ “The work of art, for those who use it, is an activity of unframing, of rupturing sense, of baroque proliferation or extreme impoverishment, which leads to a recreation and a reinvention of the subject itself. A new existential support will oscillate on the work of art, based on a double register of reterritorialisation (refrain function) and resingularisation. The event of its encounter can irreversibly date the course of an existence and generate fields of the possible ‘far from the equilibria’ of everyday life. [...] What is important is to know if a work leads effectively to a mutant production of enunciation. The focus of artistic activity always remains a surplus-value of subjectivity or, in other terms, the bringing to light of a negentropy at the heart of the banality of the environment – the consistency of subjectivity only being maintained by self-renewal through a minimal, individual or collective, resingularisation”, Guattari, *Chaosmosis*, 131–132.

²⁵ Guattari, *Three Ecologies*, 52.

²⁶ Guattari, 54.

*upodmiotowienia, oraz w ekologii społecznej, która wydobywa twórczą moc tego, co społeczne.*²⁷

Również w rejestrze ekologii mentalnej Guattari zauważa konieczność zmiany warunków procesu upodmiotowienia, rozpoznając zagrożenie w konsensualnych praktykach kapitalizmu i postulując kreatywne podejście agonistyczne:

Imperatywem jest również konfrontacja skutków kapitalizmu w dziedzinie ekologii mentalnej w życiu codziennym: indywidualnym, domowym, materialnym, sąsiedzkim, twórczym czy we własnej etyce osobistej. Zamiast poszukiwania oszalamiającego i infantylicyzującego konsensusu, w przyszłości będzie to kwestia kultywowania niezgody i pojedynczej produkcji istnienia.²⁸

Ekozofia aktorskiego procesu twórczego

Proteuszowy i usieciowiony charakter twórczości aktorskiej wiąże się z ideą migotliwych podmiotowości Guattariego w sposób zasadniczy. Ekologia mentalna, społeczna i środowiskowa w aktorskim procesie twórczym nieustannie oscyluje pomiędzy ekosystemem realnego zespołu artystycznego a wyobrażonym ekosystemem świata przedstawionego. Oznacza to, że warunki zadomowienia w obu ekosystemach wzajemnie się determinują i mają istotny, obustronny wpływ zarówno na efekt końcowy pracy (o ile taki jest zakładany), jak i na przebieg całościowego procesu kreacji.

Ponieważ aktorski proces twórczy zachodzi w specyficznym sprzężeniu podmiotu i przedmiotu kreacji, ciało i umysł osoby aktorskiej stają się maszynami kreacyjnego upodmiotowienia, projektującymi i absorbującymi, w sposób stopniowalny, znaki i symbole wyobrażonych podmiotowości. Jednocześnie w partnerskich układach scenicznych ciała i umysły osób aktorskich sieciują swoje własne mikroekosystemy składające się na całościowy ekosystem procesu kreacji. Świadomość tak transwersalnego, kłączowego, a nade wszystko migotliwego układu relacji wewnątrz ząbających się ekosystemów realnego i wyobrażonego może i powinna uwrażliwiać na potencjalne zagrożenia bezpieczeństwa fizycznego i psychicznego zaangażowanych artystów. Przy czym w większości projektów teatralnych ekosystem procesu twórczego, obok ciał

²⁷ Verena Andermatt Conley, „Artists or 'Little Soldiers'? Félix Guattari's Ecological Paradigms”, in *Deleuze/Guattari and Ecology*, ed. Bernd Herzogenrath (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009), 121 (wyróżnienie M.B.).

²⁸ Guattari, *Three Ecologies*, 50.

i umysłów aktorskich, wypełniają podmiotowości kreatywne w obszarach wspomagających aktorski proces twórczy: reżyserskie, choreograficzne, dźwiękowe, oświetleniowe, scenograficzne, medialne, charakteryzatorskie czy techniczne. Jednocześnie z punktu widzenia ekologii środowiskowej ekosystemy twórcze oplecione są zależnościami z maszynami instytucji, w ramach których (instytucje kultury) lub dzięki którym (programy grantowe) realizowane są ich projekty. Cały ten ekosystem winien być postrzegany jak pulsujący kreatywnością organizm, w którym zagrożenie poczucia bezpieczeństwa choćby jednego z elementów będzie miało istotny wpływ na funkcjonowanie całości i efekt finalny. Ekologia procesu twórczego w aktorstwie wymaga zatem skonstruowania stabilnego w fundamentach (godność każdej zaangażowanej osoby), ale otwartego i elastycznego wobec potencjalnych zmian w konstrukcji (wolność sztuki) oikos pracy twórczej. Ekozoficzne rozumienie podmiotowości Guattariego ujawnia się właśnie w agonistycznym charakterze pracy twórczej w aktorstwie, w nieustannej deterytorializacji i desyngularyzacji tożsamości, renegocjowaniu sensów i projektowaniu tego, co jeszcze niepomyślane. Artysta, jak wskazuje Guattari, kieruje się logiką ekozofii, będąc w nieustannym kreatywnym napięciu ku zmianie.

Jednym z obszarów najbardziej kreatywnych, ale też najbardziej podatnych na zagrożenia jest moment oscylacji osoby aktorskiej pomiędzy ekosystemem realnego zespołu artystycznego a ekosystemem wyobrażonego świata przedstawionego. Budowanie autorefleksyjnej świadomości uwikłania w ten proces stanowi istotę profesjonalizmu zawodu aktora²⁹, zatem uważność wobec fundamentalnego ogranicznika wolności twórczej, jakim jest godność osoby artystycznej, tu – osoby aktorskiej, winna stanowić zasadniczy wyznacznik dla aktywności podejmowanych w obrębie danego ekosystemu twórczego chcącego uchodzić za profesjonalny³⁰. W artykule dotyczącym psychologicznych aspektów aktorstwa Maria E. Panero stara się wykazać zarówno negatywne, jak i pozytywne przejawy napięcia zachodzącego w osobie aktorskiej na przecięciu obu ekosystemów³¹. Należy przy tym uwzględnić istniejący przecież w tle każdego procesu twórczego ekosystem życia prywatnego osoby aktorskiej, częstokroć

²⁹ Jak słusznie zauważa Allen Dyer: „Samoświadoma refleksja nad normami postępowania jest jedną z cech definiujących daną profesję”, cyt. za Suzanne Burgoyne Dieckman, „A Crucible for Actors: Questions of Directorial Ethics”, *Theatre Topics*, no. 1 (1991): 1, <https://dx.doi.org/10.1353/tt.2010.0006>.

³⁰ Tymczasem, jak wskazują, niestety jeszcze nieliczne, badania empiryczne nad osobami aktorskimi, zarówno studiującymi aktorstwo, jak i z dorobkiem scenicznym, świadomość oscylacji między realnym a wyobrażonym i wynikające z tego procesu zagrożenia są często ignorowane i marginalizowane tak w edukacji aktorskiej, jak w życiu zawodowym osób aktorskich. Por. Maria Eugenia Panero, „A Psychological Exploration of the Experience of Acting”, *Creativity Research Journal* 31, no. 4 (2019): 428–442, <https://doi.org/10.1080/10400419.2019.1667944>.

³¹ Panero, „Psychological Exploration”.

wikłany w oba ekosystemy procesu twórczego, oraz wskazany już wyżej ekosystem instytucji. Dopiero mając świadomość palimpsestowego układu wszystkich ekosystemów, kierowanych różnego rodzaju maszynami pozytywnego lub negatywnego upodmiotowienia, można próbować profesjonalnie prowadzić proces kreacji aktorskiej.

Przywoływane przez Panero badania wyraźnie wskazują, że zacieranie granic między tożsamością aktora i tożsamością postaci, czyli zlewanie się ekosystemów realnego i wyobrazonego, może prowadzić do czasowych, mniej lub bardziej długotrwałych, zmian tożsamościowych osoby aktorskiej³². Te wyniki odzwierciedlają, jak konkluduje badaczka, przekonanie „niektórych praktyków teatralnych, [...] że aktorzy posiadają dwa jednocześnie stany świadomości i muszą monitorować i regulować oscylację między sobą a swoimi postaciami, aby nie stracić kontroli”³³. Ponadto Panero poszerza swój ogląd na cały ekosystem zespołu aktorskiego. Przywołując doświadczenie teatralnej pracy twórczej przy produkcji sztuki *Czarownice z Salem* Arthura Millera, relacjonowane przez Burgoyne Dieckman, badaczka rozpoznaje konieczność kontroli nad dynamiką całego zespołu, który usieciowiony w relacjach realnych i wyobrażonych, jako partnerzy sceniczni i postaci, zostaje poddany próbie scenicznego palimpsestu. W konsekwencji wydaje się oczywistym, że ekosystem pracy aktorskiej wymaga uważności zarówno w rejestrze ekologii mentalnej, uświadamiającej istnienie maszyn upodmiotowienia indywidualnej osoby aktorskiej/postaci, jak i w obszarze ekologii społecznej, gdy usieciowienie w relacjach z partnerami scenicznymi/postaciami wymaga wrażliwości, elastyczności twórczej, ale też kontroli.

„Prywatne jest publiczne” – zlewanie się ekosystemów

W wymiarze ekologii mentalnej osoba aktorska doświadcza procesów upodmiotowienia przez maszyny „okoliczności założonych” danego skryptu scenicznego, nawet jeżeli to tylko skrypt tematu i/lub okoliczności improwizacji. Za jedno z największych zagrożeń dla poczucia bezpieczeństwa w tym procesie można uznać zlewanie się tożsamości osoby aktorskiej jako człowieka prywatnego z tożsamością postaci. Wówczas, przed-osobowe idee projektowane dla postaci mogą zawłaszczać to, co stanowi o podmiotowości osoby aktora jako człowieka prywatnego. Jednocześnie taka sytuacja transpozycji prywatnego w publiczne

³² Panero, 432.

³³ Panero, 432.

może być postrzegana przez osobę aktorską pozytywnie jako doświadczenie transgresyjne, w którym dyskomfort wynikający z zaangażowania prywatności, czyli ujawnienia podmiotowości osoby dla podmiotowości postaci, rozumiany i/lub odczuwany jest jako uwalniający i rozwijający. Proces przechodzenia prywatnego w publiczne w kreacji scenicznej osoby ma charakter silnie zindywidualizowany i stopniowalny zależnie od konkretnej podmiotowości osoby aktorskiej. Kwestia poczucia bezpieczeństwa w takim procesie wiąże się ze wspomnianą wcześniej postawą otwartości w procesie udomawiania idei. Otwartości na zmianę, wymagającej czasami przedzierania się przez rejony własnego dyskomfortu psychocieleśnego, winna jednak towarzyszyć świadomość mechanizmów działania innych maszyn upodmiotawiających oraz wspomnianych już wyżej bezpieczników tak, by osoba twórcza mogła chronić własną podmiotowość w sytuacjach jej publicznego obnażenia.

Angażowanie prywatnego ekosystemu osoby aktorskiej w ekosystem procesu twórczego jest sprawą dyskusyjną, szczególnie w świetle praktykowanej w nurcie teatru postdramatycznej strategii „prawdziwych ludzi” na scenie, upłynniającej, jak wskazuje Krystyna Duniec, granicę między prezentacją a reprezentacją³⁴, czyli intencjonalnie zacierającej granice ekosystemów: „Dziś w teatrze obowiązuje kombinacja aktorskiego udawania i przeżywania, intelektualnego stylu gry w myśl ustaleń Diderota i Brechta z emocjonalnym z ducha Stanisławskiego, gry na kontrze z identyfikacją z postacią”³⁵. Jerzy Limon zwraca uwagę, że taki teatr „postaktorski”, promujący aktorstwo „ahistrioniczne”, stanowi antytezę istoty teatru i samego aktorstwa³⁶. Teatr postdramatyczny celebrowa fenomenologiczną, nie semiotyczną, obecność ciała osoby aktorskiej, co oznacza, że ekosystem prywatności osoby aktorskiej, zawarty w jej idiosynkrazjach cielesnych, jest uobecniany na scenie. Ponadto, wykraczając poza fenomenologię cielesności, strategie teatru najnowsze dążą do intencjonalnego rozgrywania na scenie aktorskiej prywatności, gdy ekosystem tożsamości prywatnej osoby aktorskiej staje się dyskutowanym scenicznie elementem tożsamości postaci³⁷.

³⁴ Krystyna Duniec, „Wprowadzenie: Jak pisać o aktorze?”, w: *Aktor: Niepewna tożsamość*, red. Krystyna Duniec (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata, 2011), 9.

³⁵ Duniec, „Wprowadzenie”, 7.

³⁶ Jerzy Limon, „Funkcje znakowe aktorstwa”, w: Duniec, *Aktor: Niepewna tożsamość*, 37, 44.

³⁷ Jako przykład tego typu strategii w polskim teatrze można przywołać, omawiany w dalszej części tekstu, *Powrót do Reims* Didiera Eribona, reż. Katarzyna Kalwat, prem. 9 grudnia 2020, Teatr Łąźnia Nowa, Kraków i Nowy Teatr, Warszawa, a także *Onko*, dramaturgia Piotr Wawer jr., reż. Weronika Szczawińska, prem. 19 czerwca 2021, TR, Warszawa czy *Autobiografię na wszelki wypadek* Michała Buszewicza, reż. Michał Buszewicz, prem. 6 grudnia 2020, Teatr Łąźnia Nowa, Kraków.

Warto zastanowić się nad zjawiskiem uzgadniania prywatnej tożsamości osoby aktorskiej z tożsamością postaci, czyli celowym zażębianiem ekosystemów: realnego, wyobrażonego i prywatnego. Wówczas palimpsestowość aktorskiego procesu twórczego gwałtownie się multiplikuje, jako że zarówno ekosystem prywatności, w którym funkcjonuje prywatna tożsamość osoby aktorskiej, jak i ekosystem realnego zespołu twórczego stanowią nieskończony układ relacyjny, dalece wychodzący poza sceniczny skrypt „okoliczności założonych”. Osoba aktorska staje się wówczas o wiele bardziej podmiotowością palimpsestową, uwikłaną w wielopostaciowy system figuracji i transfiguracji zarządzany przez społeczne maszyny upodmiotawiające, takie jak historia, medycyna, polityka czy sztuka³⁸.

Ma to istotne znaczenie w odniesieniu do emancypacyjnych gestów teatru wobec grup marginalizowanych lub otwarcie prześladowanych w życiu społecznym, jak osoby z niepełnosprawnościami, neuroatypowe, uchodźcze, *queer*³⁹, czy też osoby o niskim statusie społecznym, jak osoby biedne, bezdomne czy słabo wykształcone. Zacieranie granicy między ekosystemem prywatnym, realnym i wyobrażonym w pracy aktorskiej ma wówczas aspekt emancypacyjny i może być postrzegane jako uwalniające, skoro scena pozwala na ujawnienie tego, co w ekosystemie prywatności, a czasami również w ekosystemie realnego zespołu twórczego, jest skrywane, marginalizowane lub prześladowane. Może też jednak rodzić wątpliwości natury etycznej, jako że emancypacja sceniczna grup noszących społeczne znamię Inności wiąże się z ich scenicznym i społecznym coming outem. W większości przypadków osoby performujące dokonują tej transgresji dobrowolnie, pozostaje jednak pytanie, na ile to doświadczenie jest w istocie uwalniające, a na ile wtórnie stygmatyzujące, skoro opowieść sceniczna polega na ujawnieniu traumy społecznego odrzucenia.

Trudno w pełni się zgodzić na tego typu akty scenicznego zlewania ekosystemów realnego i wyobrażonego, choć wniosek logiczny podpowiada, że wówczas znika zagrożenie dysocjacyjne, skoro nie trzeba „stawać się” postacią, bo w znaczącej mierze się nią już „jest”. Zastanawia bowiem, czy performowanie na scenie prywatności znaczonej marginalizacją lub odrzuceniem ma raczej potencjał emancypacyjny i terapeutyczny, czy jednak wtórnie traumatyzujący. Warto rozważyć badanie zarówno osób performujących, jak i odbiorców utożsamiających się z grupami, których tożsamość jest tematem scenicznym, by uzyskać

³⁸ Por. Duniec, „Wprowadzenie”, 11.

³⁹ Używam określenia *queer* jako pozytywnego terminu parasolowego, obejmującego szerokie spektrum nienormatywnych (wobec obowiązującej normy społecznej) podmiotowości. Por. Joanna Krakowska, „Penny Arcade i nowojorska scena queerowa”, *Didaskalia*, nr 123 (2014): 32–43.

optymalne warunki tworzenia bezpiecznego ekosystemu realno-prywatno-wyobrażonego w tak zaprojektowanym procesie twórczym. Jako rodzaj udomawiania, zapraszania do kreatywnego „domu” osób wcześniej niedopuszczanych do pracy aktorskiej, są to działania ze wszech miar pożądane i w pełni ekologiczne. Pozostaje jednak nadal kwestia właściwego, to jest bezpiecznego, usieciowienia tak projektowanej ekologii społecznej w pracy aktorskiej, zwłaszcza w sytuacji, gdy osobami performującymi w takich projektach są często osoby bez warsztatu aktorskiego. Entuzjazm emancypacyjny osób twórczych i instytucji, czyli potencjalnych maszyn upodmiotawiających grupy społecznie marginalizowane, nie może przysłać wymogu troski o dobrostan psychofizyczny osób należących do tych grup. A nawet jeśli to profesjonalne osoby aktorskie podejmują tego typu tryb istnienia na scenie, warto rozważyć system bezpieczników procesu twórczego, które pozwolą na jego kontrolowany przebieg. Istnieje cienka granica między sceniczną emancypacją podmiotowości nienormatywnych a ich fetyszyzowaniem. Tymczasem wynikające z tych strategii napięcia odkładają się w ciałach i umysłach osób performujących⁴⁰.

Ekozoficzna logika dyskursu intymnego w teatrze

Działania sceniczne w teatrze polskim ostatnich kilku lat rozwijają strategię transferu prywatnego w publiczne, które blisko dekadę temu Joanna Krakowska i Krystyna Duniec rozważały w kontekście dyskursu intymnego, obejmującego spektrum cielesności, uczuć i pamięci⁴¹. Badaczki wskazywały na emancypacyjny potencjał prywatnych świadectw w działaniach twórczych, akcentując konieczność włączania intymności i prywatności w twórcze działania publiczne mające na celu emancypację marginalizowanych grup społecznych:

⁴⁰ Istotny brak szerokiej dyskusji nad technikami uwalniania się z roli, czyli bezpiecznikami umożliwiającymi powrót ze scenicznego *flow* do codziennego życia, referuje Christophoros Panoutsos, przywołując głosy praktyków rozwijających techniki umiejętnego zarządzania procesem „stygnięcia” (*cool-down*) po każdorazowym pokazie w danym secie, gdy „aktorzy doświadczają zalegających emocji [...]. pobudzenia napędzanego adrenaliną [...] oraz popędów trzewnych, takich jak pragnienie, głód, wyczerpanie lub ból, o których wiadomo, że wpływają na zdolność kontrolowania zachowania i podejmowania decyzji”. Panoutsos podkreśla brak dyskusji nad koniecznością zgłębiania problemu dotyczącego tej części pracy aktorskiej, mającej tak istotny wpływ na dobrostan psychofizyczny osób aktorskich, brak badań nad efektywnością technik już istniejących oraz, co istotne, ich faktycznym stosowaniem zarówno w edukacji aktorskiej, jak i w aktorstwie zawodowym. Por. Christophoros Panoutsos, „The Absence of the Cool-down for Actors Following a Theatre Performance: The Discussion Is On-going but the Gap Remains”, *Theatre, Dance and Performance Training* 12, no. 4 (2021): 554–574. <https://doi.org/10.1080/19443927.2021.1915860>.

⁴¹ Krystyna Duniec i Joanna Krakowska, „Trans-sfer: Dyskurs intymny w sferze publicznej”, w: *Soc, sex i historia* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014), 176.

Jeśli dynamiką życia społecznego rządzą dziś w dużej mierze dyskursy emancypacyjne dotyczące kobiet (ich ról społecznych i takich kwestii, jak aborcja czy antykoncepcja) oraz osób nieheteroseksualnych (ich praw ludzkich i obywatelskich), to siłą rzeczy zaprzęgać one muszą jako jedną ze swoich strategii *intymność*, rozumianą jako katalog pewnych tematów i problemów, a nawet *prywatność*, rozumianą jako indywidualna egzemplifikacja tych problemów, coming out i historie osobiste.⁴²

W tym ujęciu dyskurs prywatny uwiarygadnia emancypacyjny dyskurs intymny, stanowiąc skuteczną strategię ujawniania konfliktów społeczno-politycznych i wprowadzania zmian „w imię wolności i równości”⁴³. Jednocześnie badaczki słusznie zauważały, że taki transfer tego, co intymne i prywatne, w publiczne wiąże się z szeregiem wątpliwości zarówno etycznych, jak i estetycznych. Pozostawały jednak na stanowisku, że potencjał emancypacyjny tej strategii wart jest przezwyciężania oporu i bólu, który może towarzyszyć publicznemu obnażaniu prywatności.

Dyskurs intymny w teatrze badaczki sytuowały w kontekście sporu ideowego, przy czym najbardziej dla nich wówczas istotne były narracje dekonstruujące narodowe mity. Warto przenieść ich obserwacje na grunt najnowszego teatru polskiego, który rozwija strategię dyskursu intymnego w sporze ideowym o wolność i równość grup dyskryminowanych w życiu społecznym. Ekozofia Guattariego staje się wówczas inspirującym narzędziem myślowym, dzięki któremu rozważenie dyskursu intymności i prywatności w kreatywnym procesie aktorskim może z jednej strony przyczynić się do zabezpieczenia podmiotowości osoby aktorskiej, z drugiej natomiast zaakcentować tę praktykę mikrosocjalną w kategoriach twórczego oporu kontestującego konsensualne i homogenizujące praktyki kapitalizmu. Pojedyncza produkcja scenicznego, prywatno-publicznego istnienia rozrywa i destabilizuje hegemoniczne formacje tożsamościowe i uwiarygadnia sytuacje wypowiedzeniowe, jakkolwiek musi się ona odbywać w równowadze pomiędzy gestem społecznej emancypacji a uważnością na dobrostan psychofizyczny osoby ów gest performującej.

W cytowanej już wyżej rozmowie o ekoetyce w teatrze trafnie zauważano, że doświadczenie pracy performatywnej na scenie kumuluje się w ciałach i umysłach performerów, tworząc swoiste psychofizyczne archiwum, które może stanowić zarówno kreatywne zaplecze warsztatowe osoby aktorskiej, jak i istotną

⁴² Duniec i Krakowska, „Trans-sfer”, 170 (wyróżnienia oryginału).

⁴³ Duniec i Krakowska, 176.

przeszkodę, jeśli wiąże się z doświadczeniem traumatycznym⁴⁴. Ponadto osoba aktorska jako osoba prywatna wnosi na scenę swoje prywatne psychocieleśne archiwum, oikos swojej podmiotowości, które może w sposób stopniowalny skrywać lub ujawniać, kreując sceniczną personę. W przypadku gdy działanie sceniczne wiąże się z dyskursem intymnym (cielesnością, uczuciami i pamięcią), strategia prywatności czyni sceniczną narrację istotnie bardziej wiarygodną, jakkolwiek wymaga zabezpieczeń podmiotowości osoby aktorskiej.

Proces aktorski, esencjonalnie dotyczący kreacji nowych podmiotowości, na które składają się: świadomość, pamięć, tożsamość, emocje, percepcja, reprezentacja ciała, kontrola motoryczna i zachowanie, źródłowo wiąże się z rodzajem kreatywnej dysocjacji prywatnej osoby aktorskiej. Jest to najczulszy moment pracy aktorskiej, a tym samym najbardziej podatny na zaburzenia. O ile bowiem, jak słusznie wskazuje Panero, odwołując się do badań w tym zakresie, zawód aktora wymaga umiejętnie prowadzonego i kontrolowanego procesu dysocjacji (oscylacji między dwoma stanami świadomości), o tyle brak kontroli nad nim może prowadzić do poważnych zaburzeń osobowościowych u osób aktorskich⁴⁵. W tym kontekście faktory dysocjacyjne, jak skłonność do fantazjowania (czyli wysoko funkcjonująca wyobraźnia) czy absorpcja (czyli absolutne skupienie na jednym elemencie rzeczywistości), można postrzegać w pracy aktorskiej ambiwalentnie, zależnie od stopnia nasilenia. To rozpoznanie należy rozważyć ze szczególną uwagą w kontekście aktorstwa, w którym osoba aktorska skłania się lub jest zmuszana do sięgnięcia po prywatne zasoby osobowościowe (pamięć, emocje, doświadczenia) w celu wiarygodnego zbudowania postaci. Dochodzi w tym momencie nie tylko do zerwania granic ekosystemów realnego i wyobrażonego, ale również do zaangażowania w proces twórczy migocącego w tle ekosystemu prywatności osoby aktorskiej. Najgroźniejszą sytuacją jest moment sięgnięcia po zasoby przeszłych doświadczeń traumatycznych czy aktualnych problemów prywatnych osoby aktorskiej, przy czym zdarzają się również sytuacje perwersyjnego celowego wywoływania w trakcie procesu twórczego sytuacji traumatycznych dla prywatnej osoby aktorskiej, byle tylko osiągnąć pożądany poziom autentyczności emocji postaci⁴⁶. Trauma stanowi najsilniejszy czynnik

⁴⁴ Kowalkowska et al., „Ekoetyka w teatrze”.

⁴⁵ Panero, „Psychological Exploration”, 435.

⁴⁶ Najbardziej skrajnym znanym przypadkiem jest sytuacja, w jakiej postawiono Marię Schneider podczas kręcenia scen seksualnych zbliżeń z Marlonem Brando w produkcji *Ostatniego tanga w Paryżu* w reż. Bernarda Bertolucciego. Por. Suzanne Moore, „Last Tango’s Abuse Reveals the Broken Promise of the 1970s Sexual Revolution”, *The Guardian*, December 5, 2016, https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/dec/05/last-tango-in-paris-sexual-abuse-broken-promise-of-sexual-revolution?CMP=share_btn_url. Tę sytuację w kontekście koniecznych zmian w aktorskim procesie twórczym przywołują: Vanessa Coffey, Hilary Jones, Mccallister Selva and Thomas Zachar, „Shifting the Landscape: Why Changing Actor Training Matters in Light of the #MeToo

dysocjacyjny i jego przywoływanie w aktorskim procesie twórczym wynika właśnie z faktu silnego ładunku emocjonalnego, jaki z sobą niesie⁴⁷.

Strategia prywatności w dyskursie intymnym o potencjale emancypacyjnym jest stosowana przez twórców polskiego teatru w różnym stopniu i z różnym efektem. Spektrum dysocjacji w budowaniu scenicznej osoby jest wówczas zależne od skali złania ekosystemu prywatności osoby aktorskiej z ekosystemem postaci, a wiarygodność kreacji aktorskiej mierzy się skalą przedzierzgnięcia fantazmatu wyobrażonej tożsamości w tożsamość konkretnej osoby aktorskiej. W momencie sięgnięcia po zasoby prywatnego archiwum psychociała aktorskiego następuje pierwszy akt deterytorializacji i desyngularyzacji tożsamości osoby aktorskiej, który jako emancypacyjna praktyka społeczna w przestrzeni publicznej może stanowić przykład twórczego oporu performatywnego.

Jednym z pierwszych artystów rozpoznających emancypacyjny charakter transferu prywatnego w publiczne był David Wojnarowicz. Amerykański twórca zauważył ponadto, że ekstrapolacja nienormatywnego „ja” w przestrzeń publiczną zmniejsza poczucie osamotnienia wynikające z wykluczenia społecznego:

Gdy umieszczam obiekt albo tekst, który zawiera to, co niewidzialne z powodu przepisów albo społecznego tabu, na zewnątrz siebie, czuję się nieco mniej samotny; dotrzymuje mi on towarzystwa dzięki swojemu istnieniu. To coś jak kukielfka brzuchomowcy – jedyna różnica polega na tym, że dzieło może przemawiać samo jak magnes, by przyciągnąć innych, którzy dźwigali to wymuszone milczenie.⁴⁸

Zatem działanie artystyczne transferujące prywatne psychocieleśne archiwum artysty do domeny publicznej, czy to w formie materialnej, jak fotografie Wojnarowicza, czy to w formie performatywnej, jak w aktorstwie, może być przez podmiotowość artysty postrzegane jako doświadczenie wzmacniające. Jednocześnie z wypowiedzi Wojnarowicza wyraźnie wynika dysocjacyjny charakter tego doświadczenia dla podmiotu tworzącego, a społecznie włączający dla podmiotu odbierającego. Ponownie, gdyby przenieść tę obserwację artysty na

Movement”, *Polish Theatre Journal* 7/8, no. 1/2 (2019), <https://polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/209/962>.

⁴⁷ „Ponieważ teoretyczne oddzielenie zapamiętanych i rzeczywistych emocji nie istnieje w przypadku osób z traumatycznymi przeżyciami, to powtarzające się rozpamiętywanie silnych przeżyć emocjonalnych w celu połączenia się z postacią może mieć wpływ na zdrowie psychiczne aktora”, Cheryl K. McFarren, *Acknowledging Trauma/Rethinking Affective Memory: Background, Method, and Challenge for Contemporary Actor Training* (Ph.D. diss., University of Colorado, 2003), <https://www.proquest.com/openview/c782d13e1c972cd4986f72ab4bc124a0/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>. Cyt. za Panero, „Psychological Exploration”, 434.

⁴⁸ Wojnarowicz, *Close to the Knives*, 156, tłum. Dominiki Cieśli-Szymańskiej cyt. za Laing, *Miasto zwane samotnością*, 175–176.

działania aktorskie, kluczowe pozostaje zachowanie dysocjacyjnej równowagi ekosystemów.

W działaniach scenicznych ostatnich sezonów teatralnych w Polsce sytuacje transferu prywatnego w publiczne miały różny charakter i efekt. Warto przyjrzeć się trzem różnym sytuacjom i trzem różnym ocenom tego doświadczenia formułowanym przez osoby aktorskie. W *Powrocie do Reims*⁴⁹ Jacek Poniedziałek odgrywa rolę głównego bohatera autobiograficznej książki Didiera Eribona, francuskiego intelektualisty, który jako osoba nieheteronormatywna zmagają się ze wstydem wynikającym zarówno z objętej stygmatyzacją orientacji seksualnej, jak i z powodu pochodzenia z klasy robotniczej. Taki skrypt sceniczny sam w sobie spełnia kryteria dyskursu intymnego, jako że podejmuje kwestię jednego z najtrudniejszych i najbardziej osobistych uczuć – wstydu. Reżyserka, Katarzyna Kalwat, zdecydowała się zaproponować Poniedziałkowi strategię aktorstwa angażującego prywatną podmiotowość aktora do uwiarygodnienia dyskursu intymnego o wstydzie społecznym z nadzieją na uwalniający dla odbiorców efekt: „Historia Jacka jest kompatybilna z historią Eribona. Jako człowiek sukcesu może opowiedzieć o wykluczeniu w taki sposób, żeby innym stworzyć przestrzeń do życia w zgodzie ze sobą”⁵⁰. Jednak w odbiorze scenicznego performansu aktora trudno było nie zauważyć dyskomfortu, jaki mu towarzyszył. Jego aktorski warsztat pozwolił mu tylko do pewnego stopnia na ukrycie emocji gniewu i swoistej bezradności towarzyszącej scenie przywoływania prywatnych doświadczeń biedy i przemocy. Sam aktor, inaczej niż Wojnarowicz, ambiwalentnie postrzega doświadczenie ekstrapolacji siebie w przestrzeni publicznej:

Pomyślałem, że wypowiadając pewne rzeczy na scenie, opowiadając o sobie, może coś zrozumieć, zobaczę siebie z pewnego dystansu. Ale niestety tak nie jest. Trudno jest opowiadać o sobie [...]. Z drugiej strony, jest w tym grzebaniu się w swoich emocjach, kompleksach [...] rodzaj perwersyjnej przyjemności.⁵¹

Poniedziałek podkreśla zatem, jak bolesną cenę płaci osoba aktorska za sceniczne obnażenie swojej prywatności, mimo przywołania kategorii „perwersyjnej przyjemności”. Zważywszy na fakt, iż jednemu z pokazów tego spektaklu towarzyszył

⁴⁹ *Powrót do Reims* Didiera Eribona, reż. Katarzyna Kalwat, prem. 9 grudnia 2020, Teatr Łażnia Nowa, Kraków i Nowy Teatr, Warszawa.

⁵⁰ Jacek Poniedziałek i Katarzyna Kalwat, „Wstyd za biedę”, rozmawiał Dawid Dudko, Onet.pl, 9 grudnia 2020, <https://www.onet.pl/kultura/onetkultura/boska-komedia-powrot-do-reims-jacek-poniedzialek-wstydzillem-sie-rodzicow/lgpx6v,681c1dfa>.

⁵¹ Poniedziałek i Kalwat, „Wstyd za biedę”.

zakulisowy wybuch agresji aktora wobec partnera scenicznego⁵², warto zastanowić się, jak dalece poziom napięcia towarzyszący strategii scenicznego obnażania prywatności osoby aktorskiej może zagrażać bezpieczeństwu całego ekosystemu zespołu twórczego. Czy może w tym przypadku zabrakło kontroli nad sytuacją skrajnie transgresyjną dla osoby aktora i nie uruchomiono żadnego bezpiecznika, który chroniłby zarówno samego *Poniedziałka*, jak i jego partnerów scenicznych? Być może zbyt zawierzono doświadczeniu i profesjonalizmowi aktora, który mimo świetnego warsztatu i lat doświadczenia scenicznego nie poradził sobie z napięciem wynikającym z tak skonstruowanej roli. Odtwórca głównej roli wydaje się potwierdzać taką korelację w wydanym oświadczeniu:

Pierwotny impuls bierze się zawsze z zapału czy niezgody na pewien koncept lub sytuację, związaną bezpośrednio z procesem twórczym. Nie, nie uważam, żeby powyższe uzasadniało wybuchy emocji, jakimi czasem taki spór się kończy. Nic ich nie usprawiedliwia. Nie, nie robię tego umyślnie, perfidnie, z wyrachowaniem czy zgodnie z ustalonym wcześniej planem zaszkodzenia komuś, czy też eliminacji autentycznych albo domniemyanych wrogów. Są to reakcje spontaniczne.⁵³

Wydany niemal równocześnie z premierą spektaklu pamiętnik Jacka *Poniedziałka*⁵⁴ daje wgląd w skomplikowaną i nieoczywistą materię podmiotowości osoby aktorskiej angażowanej w eksperymentalne działania sceniczne i dźwigającej traumy prywatnej przeszłości. Deterytorializacja prywatnej tożsamości aktora, mimo swojego niezaprzecznego charakteru emancypacyjnego, nie została jako działanie twórcze wystarczająco zabezpieczona, co również pośrednio zauważa aktor:

⁵² Sytuację ujawnił zaatakowany partner sceniczny *Poniedziałka*, Yacine Zmit, w reportażu Pauli Szewczyk, „Jacek destabilizował poczucie bezpieczeństwa – Odliczaliśmy czas do kolejnej jazdy: Co się stało w Nowym Teatrze?”, *Gazeta Wyborcza – Wysockie Obscasy*, z kwietnia 2021, https://www.wysockieobcasy.pl/wysockie-obcasy/7.163229.26943314.yacine-zmit-uderzyl-mnie-z-piesci-w-ramie-jacek-poniedzialek.html?token=tbR6vehBvmc-b7iorCyj7qP7xYtBkVQd_sxM7Ym7m8&disableRedirects=true. Sytuację tę szeroko dyskutowano w prasie codziennej w atmosferze skandalu, jednak nie doczekała się ona analizy w szerszym kontekście koniecznej zmiany paradygmatu pracy twórczej.

⁵³ Treść oświadczenia, opublikowanego na profilu FB aktora, obecnie niedostępna, cyt. za Kamil Dachnij, „«Wybaczcie mi, jestem starym człowiekiem»: Oświadczenie *Poniedziałka*”, *Film.wp.pl*, 26 marca 2021, <https://film.wp.pl/kaja-sie-po-wydarzeniu-w-teatrze-zdarzaja-mi-sie-wybuchy-zlosci-6622334944111520a>. Warto zaznaczyć, że oświadczenie ma charakter autorefleksyjny i przeproszający. Ponadto kilka miesięcy po zdarzeniu Jacek *Poniedziałek* opublikował na portalu e-Teatr oficjalne przeprosiny wobec Yacine’a Zmita, <https://e-teatr.pl/warszawa-jacek-poniedzialek-przeprasza-20762>.

⁵⁴ Jacek *Poniedziałek*, (*Nie*)dziennik (Warszawa: Wydawnictwo w.a.b., 2021).

Czasem musimy też uruchomić drzemiące w nas demony. Bywa, że one biorą nas ponownie w posiadanie, mówią za nas czy w naszym imieniu. Tak było i w tym przypadku. *Powrót do Reims* to najbardziej osobisty spektakl, w jakim grałem w życiu. Budowany w oparciu o doświadczenia autora, Didiera Eribona, i moje własne. Często bardzo bolesne. Wszystkim nam w obsadzie zależy na tym projekcie, traktujemy go ze szczególną troską, chcemy, by publiczność wyszła z teatru poruszona. To była pierwsza seria spektakli z udziałem publiczności po tygodniach gry online. Stąd napięcie, jakie udzieliło się wszystkim w obsadzie.⁵⁵

Dlatego ta sytuacja powinna służyć jako przyczynek do dyskusji nad uważnością dotyczącą maszyn upodmiotawiających osoby aktorskie w procesie twórczym i świadomością ograniczników tak zaplanowanego projektu. Wydaje się, że Nowy Teatr w Warszawie właśnie w ten sposób potraktował tę trudną sytuację z realizacją *Powrotu do Reims*. W „Raporcie posezonowym 2020/2021” wskazano:

Jesteśmy świadkami zmiany społecznej. W teatrze powstały mechanizmy – m.in. zespół ds. monitorowania zachowań nieetycznych i przeciwdziałania przemocy, powołano osoby zaufania, odbyły się szkolenia i warsztaty – to intensywny czas dojrzewania do zmian, każdej osoby w zespole oraz całej organizacji.⁵⁶

Wydaje się, że część twórców ma już świadomość tego, że angażowanie prywatności osoby aktorskiej w sceniczny dyskurs intymny wymaga rzetelnego namysłu i odpowiedniego systemu zabezpieczającego. Mówił o tym chociażby Wojtek Rodak, reżyser spektaklu *Praktyka widzenia*⁵⁷, który do swojego projektu partycypacyjnego zaprosił osoby z dysfunkcją wzroku, niemające doświadczenia aktorskiego. W toku warsztatów inicjujących proces twórczy okazało się, że jedna z zaproszonych osób się wycofała, nie mogąc poradzić sobie z projektem scenicznego upublicznienia traumy utraty wzroku⁵⁸. Rodak wskazał, że warto w takiej sytuacji mieć w zespole konsultanta dyskursu intymnego, którego

⁵⁵ Dachnij, „«Wybaczcie mi, jestem starym człowiekiem»”. Z tekstu artykułu wynika, że Nowy Teatr w Warszawie ukarał aktora naganą i powołał komisję do zbadania tego typu przypadków w przeszłości.

⁵⁶ „Raport posezonowy 2020/2021”, Nowy Teatr w Warszawie, dostęp 30 września 2023, <https://nowyteatr.org/pl/bip/raporty-sezonowe>.

⁵⁷ *Praktyka widzenia* Michała Buszewicza, inspirowana *Teorią widzenia* Władysława Strzemińskiego, reż. Wojtek Rodak, prem. 16 września 2022, Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka, Łódź.

⁵⁸ Informacja pozyskana przez Leona Jachimiaka w wywiadzie z Arnoldem Osieckim, prezentacja Leona Jachimiaka, „Odkrywanie świata «zamurowanego»: Refleksja nad uczestnictwem osób z niepełnosprawnościami w spektaklach teatralnych”, na konferencji *Teatr partycypacyjny: Kto jest za czwartą ścianą?*, zorganizowanej przez Akademię Teatralną im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, 25–26 kwietnia 2023, <https://tcn.at.edu.pl/spektakl/kto-jest-za-czwarta-sciana-teatr-partycypacyjny/>.

wiedza i doświadczenie psychologiczne mogą wspomóc proces transgresji prywatnego w publiczne. Jednocześnie część zaproszonych osób czuła się urażona taką propozycją, co wynika z nadmiaru troski, jaka częstokroć infantyлізуje i ubezwłasnowolnia osoby z niepełnosprawnościami⁵⁹. Patowa sytuacja referowana przez Wojtkę Rodak⁶⁰ wskazuje na ogrom pracy, szczególnie w projektach aktorskich, do których zapraszani są „prawdziwi ludzie”, bez warsztatu scenicznego. Zważywszy na fakt, iż zawód aktorski był i nadal częściowo jest zamknięty dla podmiotowości nienormatywnych, ich sceniczna obecność jest możliwa głównie poprzez partycypację w projektach teatralnych osób bez profesjonalnego przygotowania scenicznego. Taka praca bez wątpienia ma charakter emancypacyjny i otwierający teatr na mnogość różnorodnych podmiotowości. Jednak zmiana ekosystemu zawodu aktorskiego powinna odbywać się w pełnej uważności na każdą prywatną historię angażowaną do opowiedzenia społecznej traumy wykluczenia.

Ciekawym przykładem pozytywnego, jak się wydaje, transferu prywatnego w publiczne, mającego „potężne konsekwencje dla z góry założonego świata”, jak widział to Wojnarowicz, jest performans sceniczny Edmunda Krempińskiego w spektaklu *Dobrze ułożony młodzieniec*⁶¹. Dysocjacyjna oscylacja aktorska Krempińskiego, będącego osobą transpłciową, w kreacji scenicznej transpłciowej osoby Eugeniusza Steinberta komunikuje ze sceny siłę i przekonanie osoby aktorskiej do zadania scenicznego. Jednak w tym projekcie zaangażowano osobę twórczą, która, jak Wojnarowicz, z pełnym przekonaniem komunikuje swoją prywatność poprzez działania artystyczne: „Jestem strasznym ekshibicjonistą! Cała moja sztuka opiera się na moich prywatnych traumach, marzeniach i cielesności”⁶². Przy takim podejściu, mając świadomość swoich możliwości i granic, Krempiński mógł stworzyć – i stworzył – dyskurs intymny postaci Steinberta uwiarygodniony nie tyle sceniczną opowieścią o swojej prywatności (bo tej w spektaklu nie ma), ile obnażeniem swojej transpłciowej cielesności, dosłownym ujawnieniem ciała-archiwum tranzycji: „Sam zaproponowałem, żeby w spektaklu rozebrać się do naga. Mam w teatrze tak komfortowe warunki, że nagość

⁵⁹ Por. Monika Świerkosz, „Niepełnosprawność jako zmyslenie: Reprezentacja, ucieleśnienie i strategię «odgapienia się»”, *Didaskalia*, nr 162 (2021), <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/niepelnosprawnosc-pozaz-zmysleniem>.

⁶⁰ Wypowiedź Wojtki Rodak w tym kontekście przywoływał Leon Jachimiak w prezentacji „Odkrywanie świata «zamurowanego»”.

⁶¹ *Dobrze ułożony młodzieniec* Jolanty Janiczak, reż. Wiktor Rubin, prem. 25 marca 2023, Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka, Łódź.

⁶² Edmund Krempiński, „#OdkrywamySię: Nigdy nie spowiadałem się ze swojej tożsamości”, rozmawiał Dawid Dudko, Onet.pl, 13 maja 2023, <https://kultura.onet.pl/teatr/edmund-krempinski-nigdy-nie-spowiadalem-sie-ze-swojej-tozsamosci/321nkp>.

przed publicznością nie jest żadnym problemem”⁶³. Wypowiedź aktora oddaje kluczową zasadę bezpieczeństwa w sytuacji tak dalece angażowanej intymności, czyli to, że zapewniono mu komfortowe warunki pracy tak, by jego działanie transgresyjne przebiegało w pełnej zgodności z jego poczuciem bezpieczeństwa. O tym komforcie i wzajemnym zaopiekowaniu opowiadali wszyscy uczestnicy projektu w rozmowie pospektaklowej, i to w zasadzie najlepszy przykład na to, jak można zabezpieczyć zaangażowane w emancypacyjny projekt podmiotowości aktorskie. Twórcy łódzkiego spektaklu, jak można wnioskować z ich wypowiedzi⁶⁴, stworzyli ekosystem zespołu twórczego działającego w pełnej uważności na każdą zaangażowaną osobę, a nie bez znaczenia była również specyficzna podmiotowość Krempińskiego, świadoma i rozumiejąca sytuacje możliwego skrępowania i niepewności towarzyszących mu w projekcie twórców. Pozostaje mieć nadzieję, że zaangażowany do stałego zespołu teatru Edmund Krempiński będzie mógł realizować swoje aktorskie marzenia również poza personą (rolą) postaci transplciowej.

Konkluzje

Świadomość dysocjacyjnego charakteru pracy aktorskiej, umiejętność kontrolowania i monitorowania, zarówno przez samą osobę aktorską, jak i przez osobę reżyserującą, scenicznych stanów dysocjacyjnych, szczególnie w projektach angażujących dyskurs intymny i prywatny, może przyczynić się do zapobieżenia tworzeniu patologicznych ekosystemów pracy twórczej i kreowania ekosystemów, w których pozytywny i kontrolowany performerski akt deterytorializacji i de-syngularyzacji podmiotowości osoby aktorskiej będzie energią zadamawiającą wszystkie zaangażowane w proces twórczy osoby. Ekozofia Guattariego może w tym kontekście stanowić ramę koncepcyjną nowo projektowanych praktyk tworzenia ekosystemów twórczych, świadomych istniejących zagrożeń, ale też umiejętnie wykorzystujących sceniczną mikrospołeczną praktykę dyskursu intymnego i prywatnego jako akt oporu. Podejście ekozoficzne jest w odniesieniu do praktyki artystycznej o tyle zasadne, że koncentruje się na sieciach, relacjach i asamblażowych palimpsestach ekosystemów wzajemnie się przenikających, co zawsze ma miejsce w pracy twórczej. W tym ujęciu praca jest stale otwarta na zmianę i kreowanie nie w pełni wytworzonych całości, jest to praca, która

⁶³ Krempiński, „#OdkrywamySię”.

⁶⁴ Rozmowa z twórcami, w której jako widzka uczestniczyła autorka artykułu, odbyła się po pokazie spektaklu 29 marca 2023.

„zmierza w kierunku nowych podmiotowości, asamblaży, domaga się reterytorializacji, które są elastyczne, dynamiczne, otwarte, kłączowe i wielorakie”⁶⁵. Aktorskie dysocjacje byłyby w tym kontekście źródłową egzemplifikacją ujęcia ekozoficznego, jako że podkreślają i praktykują maszynierię kreacji podmiotowości. Dynamika profesji aktorskiej pozwala na dynamikę mobilnych tożsamości – ich umiejętnie i kontrolowane zarządzanie w ekosystemie pracy twórczej stanowi wyzwanie dla nowo projektowanych ekologii zespołu teatralnego i nowych strategii aktorskich kreacji.



Bibliografia

- Andermatt Conley, Verena. „Artists or ‘Little Soldiers?’: Félix Guattari’s Ecological Paradigms”. In *Deleuze/Guattari and Ecology*, edited by Bernd Herzogenrath. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- Bińczyk, Ewa. *Epoka człowieka: Retoryka i marazm antropocenu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018.
- Budzowska, Małgorzata. „Przeciw kobietobójstwu”. W: Gwyneth Lewis, *Klitajmestra*. Tłumaczenie Małgorzata Budzowska. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022.
- Burgoyne Dieckman, Suzanne. „A Crucible for Actors: Questions of Directorial Ethics”. *Theatre Topics*, no. 1 (1991): 1–12. <https://dx.doi.org/10.1353/tt.2010.0006>.
- Charmaz, Kathy. *Teoria ugruntowana: Praktyczny przewodnik po analizie jakościowej*. Tłumaczenie Barbara Komorowska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.
- Chomsky, Noam, and C.J. Polychroniou. *Optimism over Despair: On Capitalism, Empire and Social Change*. London: Penguin Books, 2017.
- Coffey, Vanessa, Hilary Jones, Mccallister Selva, and Thomas Zachar. „Shifting the Landscape: Why Changing Actor Training Matters in Light of the #MeToo Movement”. *Polish Theatre Journal* 7–8, nr 1/2 (2019). <https://polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/209/962>.
- Duniec, Krystyna. „Wprowadzenie: Jak pisać o aktorze?”. W: *Aktor: Niepewna tożsamość*, redakcja Krystyna Duniec. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata, 2011.
- Duniec, Krystyna, i Joanna Krakowska. „Trans-sfer: Dyskurs intymny w sferze publicznej”. W: *Soc, sex i historia*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014.

⁶⁵ Heather Greenhalgh-Spencer, „Guattari’s Ecosophy and Implications for Pedagogy”, *Journal of Philosophy of Education* 48, no. 2 (2014): 337, <https://doi.org/10.1111/1467-9752.12060>.

- Greenhalgh-Spencer, Heather. „Guattari’s Ecosophy and Implications for Pedagogy”. *Journal of Philosophy of Education* 48, no. 2 (2014): 323–338. <https://doi.org/10.1111/1467-9752.12060>.
- Guattari, Félix. *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*. Translated by Paul Bains and Julian Pefanis. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- Guattari, Félix. *The Three Ecologies*. Translated by Ian Pindar and Paul Sutton. London: The Athlone Press, 2000.
- Kowalkowska, Dorota, Romuald Krężel, Hanna Maciąg, Zofia Smolarska, i Weronika Szczawińska. „Ekoetyka w teatrze”. *Didaskalia*, nr 162 (2021). <https://didaskalia.pl/pl/artykul/ekoetyka-w-teatrze>.
- Krakowska, Joanna. „Penny Arcade i nowojorska scena queerowa”. *Didaskalia*, nr 123 (2014): 32–43.
- Limon, Jerzy. „Funkcje znakowe aktorstwa”. W: Duniec, red., *Aktor: Niepewna tożsamość*.
- Mouffe, Chantal. *Agonistyka: Polityczne myślenie o świecie*. Tłumaczenie Barbara Szelewa. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015.
- Panero, Maria Eugenia. „A Psychological Exploration of the Experience of Acting”. *Creativity Research Journal* 31, no. 4 (2019): 428–442. <https://doi.org/10.1080/10400419.2019.1667944>.
- Panoutsos, Christophoros. „The Absence of the Cool-down for Actors Following a Theatre Performance: The Discussion Is On-going but the Gap Remains.” *Theatre, Dance and Performance Training* 12, no. 4 (2021): 554–574. <https://doi.org/10.1080/19443927.2021.1915860>.
- Świerkosz, Monika. „Niepełnosprawność jako zmyślenie: Reprezentacja, ucieleśnienie i strategię «odgapienia się»”. *Didaskalia*, nr 162 (2021). <https://didaskalia.pl/pl/artykul/niepelnosprawnosc-pozna-zmysleniem>.
- Ubertowska, Aleksandra. „Ekozofie Guattariego”. *Przegląd Kulturoznawczy* 52, nr 2 (2022): 212–221. <https://doi.org/10.4467/20843860PK.22.015.16312>.
- Wojnarowicz, David. *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration*. New York: Vintage Books, 1991.

MAŁGORZATA BUDZOWSKA

profesor w Katedrze Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego, Research Associate w Archive of Performances of Greek and Roman Drama w University of Oxford. Filolożka klasyczna i teatrolożka.