

**Mateusz Borowski**

Uniwersytet Jagielloński (PL)

ORCID: 0000-0002-9631-8843

# W drodze do Neganthropocenu Splątania ciał i technologii w spekulatywnych sztukach performatywnych

To znamienne, że amerykańska teatrolożka i reżyserka Theresa J. May rozpoczęła wydaną niedawno historię związków teatru amerykańskiego i ruchów ekologicznych w XX i XXI wieku od postawionego wprost pytania: „Gdzie był teatr, gdy świat legł w gruzach?”<sup>1</sup>. Wybrzmiewa ono dobitnie w tytule wstępu niczym oskarżenie pod adresem czcigodnej instytucji sztuki wysokiej, jakby autorka miała zamiar rozliczać twórców teatralnych z tego, że w przeciwieństwie do przedstawicieli innych form artystycznych i literackich nie podjęli w dostatecznym zakresie wyzwań, jakie przed ludźmi kultury i sztuki stawia aktualna

<sup>1</sup> Theresa J. May, *Earth Matters on Stage: Ecology and Environment in American Theater* (New York: Routledge, 2021), 1 (jeśli nie podano inaczej, tłum. M.B.).

epoka dotyczących nas katastrof środowiskowych i społecznych. Istotnie, jak tłumaczy May, pytanie to miało taki właśnie wydźwięk w chwili, kiedy padło z ust kogoś głęboko zaangażowanego w działalność aktywistyczną, kto uczestniczył w prowadzonych przez nią zajęciach na temat tekstów dla sceny, które podejmowały kwestię ocieplenia klimatu. Swoją książką *Earth Matters on Stage* (2020) May przekonuje jednak, że na scenach teatralnych jako miejscach debaty publicznej co najmniej od połowy ubiegłego stulecia pojawiał się problem zagrożeń ekologicznych i powiązanych z nimi kryzysów społecznych. Autorka powraca w niej w przeszłość choćby po to, by z dzisiejszej perspektywy zinterpretować na nowo kanoniczne już pozycje amerykańskiego teatru i dramatu (sztuki Eugene'a O'Neill, Arthura Millera i Sama Sheparda), pokazując ich nieoczywiste dotąd powiązania z dekolonialnymi dyskursami ekologicznymi. W drugiej części pracy skupia natomiast uwagę na realizacjach tekstów, które w ostatnich dwóch dekadach powstały z myślą o niezależnych scenach i kolektywach teatralnych, łączących działalność artystyczną z próbą konsolidacji lokalnych wspólnot w obliczu kryzysów środowiskowych. May zajmuje się jednak przede wszystkim historią i teraźniejszością rodzimej twórczości scenicznej i ogranicza się niemal wyłącznie do form teatralnych, które korzystają z tekstu jako podstawy świata przedstawionego. Choć nie uwzględnia szerokiego pola sztuk performatywnych, które w interesującym ją okresie podejmowały analogiczne kwestie ekologiczne, przywołuję jej pracę już na wstępie wprowadzenia do bloku tematycznego *W drodze do Neganthropocenu* ze względu na perspektywę badawczą, którą w niej proponuje.

Przedstawioną w *Earth Matters on Stage* historię ekoteatru amerykańskiego May skroiła na miarę nowej epoki geologicznej, zwanej przez niektórych antropocenem, kiedy to człowiek stał się rzekomo siłą kształtującą ziemskie środowiska w skali planetarnej. Dlatego, jak przekonuje w ostatnim rozdziale, zadanie dla teatru podejmującego kwestie ekologiczne sprowadza się nie tylko do reagowania na doraźne problemy lokalnych wspólnot, lecz obejmuje także spojrzenie w szerszej perspektywie na „schematy relacji pokoleniowych i ekologicznych oraz implikowane przez nie zobowiązania etyczne”<sup>2</sup>. Innymi słowy, czas na miarę epokowego przełomu w dziejach całej planety wymaga przemyślenia na nowo również miejsca ludzi wśród innych bytów, podobnie narażonych na katastrofalne skutki rozwoju cywilizacyjnego. Sytuacja uogólnionego kryzysu ekologiczno-ekonomicznego to, jak przekonuje hindusko-bengalski pisarz

---

<sup>2</sup> May, *Earth Matters on Stage*, 239.

Amitav Ghosh, „zarazem kryzys kultury, a zatem kryzys wyobraźni”<sup>3</sup>. Z tego punktu widzenia właśnie literatura, sztuka, formy performatywne i transdyscyplinarne narracje, które łączą rozmaite dyscypliny i sposoby afektywnego oddziaływania, mają szansę wpłynąć na zbiorową wyobraźnię pod warunkiem, że nauczymy się inaczej je opisywać i wiązać z codziennymi doświadczeniami. Teksty zgromadzone w tym bloku pokazują, jak z zadania tego wywiązuje się nie tylko teatr jako miejsce wspólnotowego namysłu i działania, ale także rozmaite formy performansów kulturowych i projektów artystycznych z pogranicza sztuki i interwencji politycznej. Przygotowując artykuły, stawialiśmy sobie pytanie analogiczne do tego, od którego May rozpoczęła swoją pracę. W naszych tekstach zastanawiamy się bowiem nad tym, jak szeroko pojęte sztuki performatywne reagują na ten uogólniony kryzys, zwany antropoceniem. Podobnie jak autorka *Earth Matters on Stage* przywołujemy nie tylko te projekty, które tematyzują konkretne aspekty epoki katastrof, ale także spoglądamy wstecz, szukając genealogii dla interesującego nas technopermansu, niekiedy na nowo, ze współczesnej perspektywy interpretując ustalony już kanon sztuk performatywnych. Jak nam się bowiem wydaje, takie spojrzenie na ich teraźniejszość i przeszłość pozwoli również pokazać ich aktualną sprawczość, o którą upominał się wspomniany uczestnik zajęć May.

Nie cichną nadal debaty nad tym, czy uda nam się spowolnić kaskadowe efekty zakłóceń planetarnych systemów, spowodowanych eksploatacją zasobów ziemskich w epoce antropocenu. Z tego względu każdy z autorów we właściwy sobie sposób nawiązuje do dyskusji, która toczyła się głównie na obszarze humanistyki środowiskowej w drugiej dekadzie XXI wieku i dotyczyła wad, zalet i potencjalnych korzyści z ujmowania dzisiejszych czasów jako ery przemożnego wpływu ludzkiej cywilizacji na ziemskie systemy. Donna Haraway, jako jedna z głównych uczestniczek tej debaty, przekonywała, w pełni świadoma ryzyka, jakie pociąga za sobą przypisywanie człowiekowi sprawczości na skalę planetarną, że wprowadzenie terminu „antropocen” może „pomóc nam żyć na ruinach, a nawet w pewnym zakresie ocalić ziemskie środowiska”<sup>4</sup>. Podkreślała przy tym, że objęcie okresu, w którym żyjemy, mianem nowej epoki geologicznej, ma głęboko diagnostyczny sens. Tę nową nomenklaturę powinniśmy zaś stosować przede wszystkim po to, by uświadomić sobie, jak katastrofalne skutki ekologiczne i społeczne pociągnęła za sobą czterystuletnia eksploatacja

---

<sup>3</sup> Amitav Ghosh, *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable, Part I: Stories* (Chicago: The University of Chicago Press, 2016), section 4, e-book.

<sup>4</sup> Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham: Duke University Press, 2016), 47.

zasobów naturalnych, w tym nie tylko przyrody ożywionej i nieożywionej, lecz również kolonizowanych wspólnot rdzennych. Dopiero kiedy uda się zobaczyć skalę poczynionych przez nas szkód, zaczniemy być może na nowo projektować i ustanawiać nasze relacje z towarzyszącymi nam nieludzkimi i więcej-niż-ludzkimi istotami. To jednak, jak zapewnia Haraway, wymaga „myślenia poza odziedziczonymi kategoriami i możliwościami”<sup>5</sup>. Innymi słowy, posługiwanie się nazwą „antropocen” ma rację bytu tylko pod warunkiem, że pomoże nam przyspieszyć koniec epoki katastrof i nadejście innego świata, zorganizowanego na zasadach kooperacji i międzygatunkowych wymian. Tym samym amerykańska filozofka zapowiada, że zadanie na dziś polega nie tylko na opracowaniu sposobów walki z zanieczyszczeniem środowiska, zmianami klimatycznymi i kryzysami zdrowia publicznego, lecz także na zdefiniowaniu na nowo relacji ludzkich wspólnot z więcej-niż-ludzkimi siłami, które już dawno wymknęły się nam spod kontroli, o ile kiedykolwiek mieliśmy na nie większy wpływ.

Tekstom zgromadzonym w tym bloku patronuje jednak nie tyle Haraway, co inna ważna postać współczesnej humanistyki, a mianowicie francuski filozof Bernard Stiegler. Jego pisma poświęcone krytyce pojęcia „antropocen” wypłynęły na szerokie wody humanistyki środowiskowej nieco później, czyli w 2018 roku, kiedy w przygotowanym przez Daniela Rossa przekładzie na język angielski ukazały się w tomie *The Neganthropocene* nakładem wydawnictwa Open Humanities Press<sup>6</sup>. Jedno z pewnością łączy sposób myślenia Haraway i Stieglera – oboje są głęboko przekonani, że od tego, jak ujmemy nasze czasy zależy przetrwanie ludzi jako gatunku. Jednak francuski filozof nieco inaczej niż autorka *Staying with the Trouble* odpowiada na pytanie o to, w jaki sposób przyspieszyć nadejście końca antropocenu. Znacznie więcej miejsca w swoich rozważaniach poświęcił bowiem kwestii technologii jako typowego farmakonu, czyli takiego specyfiku, który przynosząc ogromne korzyści społeczne, zarazem prowadzi nas wprost ku planetarnej katastrofie. Tę jednak również wyobraził sobie nieco inaczej niż Haraway. Zainspirowany tyleż pracami swego mentora, Jacquesa Derridy, ile rozwijającą się w XX i XXI wieku termodynamiką, Stiegler za istotę uogólnionego, choć rozmaicie się manifestującego kryzysu ekologiczno-ekonomicznego, uznał narastającą entropię – coraz większy chaos, panoszący się w rozmaitych skalach, od poziomu planetarnego po komórkowy i genetyczny. Dlatego też zaproponował, by naszą epokę nazwać entropoceniem, a zatem okresem katastrofalnej w skutkach dezorganizacji wszelkiego typu systemów

---

<sup>5</sup> Haraway, *Staying with the Trouble*, 7.

<sup>6</sup> Bernard Stiegler, *The Neganthropocene*, ed. and trans. Daniel Ross (London: Open Humanities Press, 2018), <https://www.openhumanitiespress.org/books/titles/the-neganthropocene/>.

– i tych naturalnych, i tych stworzonych przez człowieka. Przekonywał ponadto, że w obliczu tak powszechnej destabilizacji ekologicznej i społecznej muszą również zawieść wszelkie próby systemowych zmian o dużym zasięgu. Efektem entropii należy zatem przeciwdziałać lokalnie i kolektywnie, za każdym razem dobierając narzędzia i środki zaradcze odpowiednie do konkretnych problemów identyfikowanych przez daną wspólnotę. Tylko w ten sposób, stawiając sobie skromne cele, można próbować ograniczyć entropiczne efekty eksploatacji zasobów naturalnych i ludzkich. Dlatego też Stiegler nieco inaczej niż Haraway formułował stojące przed nami zadanie. Jak pisał, w naszym myśleniu musimy wyjść poza antropocen ku negantropocenowi, czyli zupełnie innej erze, w której zapanują warunki bardziej przyjazne życiu, a my dzięki temu zyskamy nieco więcej czasu, by zapobiec jeszcze poważniejszym katastrofom. Postulat ten wymaga jednak kilku słów wyjaśnienia.

To, czy uda nam się uciec ku nowej epoce, uzależniał bowiem Stiegler od tego, czy uda nam się na nowo zdefiniować myślenie jako takie. Uważał je właściwie za coś innego niż zwykłe operacje mentalne na abstrakcyjnych symbolach. Pojmował je raczej jako praktykę cielesną i materialną, a zarazem formę indywidualnego zaangażowania się w aktualne problemy społeczne i polityczne. Poszukując odpowiedniej formuły dla tak zdefiniowanej praktyki epistemologicznej i aktywistycznej zarazem, Stiegler zwrócił szczególną uwagę na dwa homofoniczne francuskie czasowniki: *penser* (myśleć) oraz *panser* (troszczyć się bądź opatrzyć ranę, by szybciej się goiła). I właśnie to drugie określenie stosował w swoich pismach, by uchwycić istotę postulowanego „myślenia pełnego troski” (czy, jak tłumaczy to na język angielski Daniel Ross, *care-full thinking*). Ono bowiem, jak zapewnia Stiegler, pomoże nam podjąć wyzwanie, które rzucają bezustannie wszelkiego typu farmakony, czyli rozmaite technologie, od pisma po maszyny cyfrowe, które w zależności od sposobu, w jaki je wykorzystujemy, przynoszą nam pożytek bądź szkodę. Co jednak istotne, myślenie pełne troski wyobrażał sobie zarazem Stiegler jako domenę lokalnych kolektywów, które zgodnie z aktualnymi potrzebami projektują wspólnymi siłami nowe wynalazki, modyfikują bądź hakują istniejącą infrastrukturę technologiczną, by zyskać większą szansę na przetrwanie i zbliżyć się choć o kolejny krok do negantropocenu. Podkreślał przy tym jedno: nowe technologie, zanim się zmaterializują, muszą pojawić się w formie spekulacji, jako rodzaj kolektywnego marzenia o podróży ku nowym horyzontom. Załączków negantropicznych technologii poszukiwał zatem nie tylko wśród subwersywnych inicjatyw obywatelskich, ale także w sferze kultury popularnej, chętnie powołując się na przykłady takich filmów, jak choćby *Zrywa się wiatr* (2013) Hayao Miyazakiego. Ta animowana, fabularyzowana biografia Jirō Horikoshiego, konstruktora samolotów wykorzystywanych przez imperium

japońskie podczas drugiej wojny światowej, stanowiła dla niego przykład opowieści, która zmienia wyobraźnię, każąc inaczej myśleć o naszych relacjach z maszynami. Komponując blok *W drodze do Negantropocenu* poszliśmy zatem w wyznaczonym przez Stieglera kierunku, szukając podobnych przykładów form ingerencji w dominujące imaginarium w sferze współczesnego performansu. Interesowały nas przy tym szczególnie te jego odmiany, które chętnie korzystają z dyspozytywów technologicznych nie tylko jako narzędzi troski o innych, ale także współstawiania się z nimi w sieciach współprac i wymian.

Pomimo odmienności perspektyw badawczych i wybranych przykładów, trzy wątki tematyczne łączą zgromadzone w tym bloku teksty. Po pierwsze, interesują nas takie projekty, które z dyspozytywów technologicznych korzystają w sposób zasadniczo odmienny od tych performansów, u podstaw których leżała ideologia transhumanizmu. Jeśli nawet sankcjonowała ona użycie maszyn i mediów jako przedłużeń czy protez ludzkiego sensorium, to przecież podtrzymywała zarazem binarną opozycję między historycznie zmiennymi technologiami a ciałem jako uniwersalną i naturalną całością psychofizyczną. Podążając za Stieglerelem, szukaliśmy zatem performansów, jakie w spekulatywnym trybie wprowadzają niebiologiczne formy życia, które by trwać, przetrwać i przeobrazić się nie mogą obyć się bez technologii i mediów. Te zaś, jak podkreślał francuski filozof, nie są przedłużeniami czy protezami sensorium, tylko egzosomatycznymi organami. Takim mianem określał mianowicie każdy maszynowy dyspozytyw, spleciony z komponentem biotycznym w taki sposób, że wzajemnie się kształtują i na siebie wpływają. I właśnie dzięki tym bezustannym przemianom trwają w czasie. Co istotne, za największy na świecie tego typu organ uznawał Stiegler internet, łączący ludzkie ciała w jeden planetarny egzorganizm. Jego wizja życia niebiologicznego głęboko zatem modyfikuje Darwinowską koncepcję ewolucji, skoro integralnym elementem środowiska czyni dyspozytywy technologiczne. W wybranych przez nas performansach tak właśnie zdefiniowane egzosomatyczne organy pozwalają przetestować nowe formy bycia w świecie i stawania się z innymi, jednocześnie znosząc granicę między sferą organiczną i technologiczną.

Przyglądamy się takim projektom, które w trybie spekulatywnym i eksperymentalnym wykorzystują rozmaite asamblaże technologiczne, by badać możliwości współbycia ludzi, zwierząt, roślin i różnorodnych elementów abiotycznych poza typową dla antropocenu logiką dominacji i eksploatacji. Analizowane przez nas performanse zapraszają tym samym osoby uczestniczące do spojrzenia na świat i zamieszkujące go byty okiem maszyny, by z tej perspektywy ujawniły się możliwości innych relacji niż dotychczas dostrzegane w ramach naturo-technologicznych ekosystemów.

Po trzecie zaś, analizowane przez nas przypadki skłaniają do refleksji nad samą istotą technologii z perspektywy, którą niedawno zaproponował Stiegler. Powrócił on bowiem w swoich rozważaniach do greckiego pojęcia *technē*, szczególnie zaś do tej jego definicji, którą w swoich pismach upowszechnił Martin Heidegger, nazywając tak specyficzne formy poznawania świata. Nie chodziło mu przy tym o wiedzę jako rezultat obserwacji czegoś, co wcześniej nie było znane. *Technē* uważał raczej za taki akt, który pozwala zyskać wgląd poza to, co istnieje, by dostrzec inne możliwości bycia<sup>7</sup>. Właśnie w funkcji takich narzędzi poznawczych wykorzystują technologie twórcy analizowanych przez nas performansów. Pozwalają one rzeczywiście wyrzec poza horyzont świata w permanentnym kryzysie, by dojrzeć zarysy możliwego negantropocenu.

Prototypowym przykładem takiej działalności jest analizowany przez Sandrę Biberstein projekt *The Shape of Trouble to Come: A Posthuman Ritual*, który kolektyw FARN zrealizował w 2021 roku. Zaprojektowany na teatralnej scenie ekosystem przyszłości łączył elementy biotyczne i abiotyczne w wyobrażonej wizji życia trwającego na ruinach starego świata. Projekt zainspirowany tekstami Donny Haraway, szczególnie jej fabulacją spekulatywną *Camille Stories*, podejmował kluczowy dla epoki katastrof problem troski. Opowiedziane na scenie losy Camille, hybrydycznego gatunku łączącego cechy motyla i człowieka, obrazowały możliwość trwania życia pomimo, a zarazem za sprawą gwałtownych zmian środowiska. Co istotne, Biberstein wydobywa na pierwszy plan analogię między tym projektem a zasadami pracy kolektywu FARN, który w ramach wspólnotowych działań testuje nowe formy współbycia społecznego i socjalizacji bytów nie-ludzkich. Tym samym projekt *The Shape of Trouble to Come* staje się czymś więcej niż tylko spektaklem teatralnym. Stanowi integralną część pozascenicznych praktyk zespołu i jego badań nad prekarnymi formami życia.

Do nieco innego aspektu ustaleń Haraway nawiązują natomiast te projekty, które przywołuje Mateusz Chaberski. Multisensoryczna instalacja VR *Symbiosis* (2021) holenderskiego kolektywu Polymorf oraz projekt *Alienarium 5* (2022) francuskiej artystki Dominique Gonzalez-Foerster korzystają z technologii VR, by dzięki wywoływanym intensywnym doświadczeniom kognitywno-afektywnym zakwestionować dominujący w antropocenie indywidualistyczny sposób myślenia o ludzkich i więcej-niż-ludzkich ciałach jako o niezależnych od siebie bytach o ustalonych z góry granicach. Nie tylko otwierają tym samym osoby uczestniczące na rozmaite formy więcej-niż-ludzkiej współpracy, które skutecznie wyrugowała ideologia indywidualizmu. Przed wszystkim wytwarzają

---

<sup>7</sup> Stiegler, *Neganthropocene*, 262.

nowe i różnorodne postacie egzosomalnej cielesności, w których zaciera się granica między jednostką i zbiorowością. Jak przekonuje Chaberski, zapośredniczony przez technologię kontakt z takimi niebinarnymi formami cielesności jako efektami dynamicznych relacji między bytami biotycznymi i abiotycznymi stanowi formę przygotowania do życia w świecie po antropocenie.

Sam z kolei w swoim artykule przyglądam się takim projektom performatywnym, które nawiązują do realizowanych bądź spekulatywnych planów geoinżynierijnych, przede wszystkim po to, by postawić pod znakiem zapytania koncepcję skalowania. Przywołane performanse sytuują odbiorców w technologicznych środowiskach, w których na pierwszy plan wysuwają się problematyczne relacje między skalami i typowymi dla nich czasowościami – skalą indywidualnego ludzkiego ciała i skalą planetarną. W tym kontekście głównego materiału do analizy dostarczyła mi instalacja *The Moon also Rises* (2020). Chińska artystka Yuyan Wang podjęła w niej problem skalowania, korzystając z typowej dla fantastyki naukowej fabulacji spekulatywnej, nawiązującej do rzeczywistych planów rządu chińskiego, by wynosząc na orbitę trzy sztuczne księżyce zapewnić światło dzienne na całym terytorium kraju przez okrągłą dobę. Wang pokazała przy tym geoinżynierię jako typową technologię przyspieszającą entropię, a zatem stanowiącą formę powolnej przemocy społecznej. Co istotne, tej fabulacji spekulatywnej towarzyszyła instalacja świetlna, która pozwalała odbiorcom doświadczyć takiej powolnej przemocy jako efektu procesów o planetarnym zasięgu. Właśnie odrzucenie skalarności w jej prototypowej formie, czyli jednej z głównych koncepcji sankcjonujących praktyki kolonizacji, przyniosło ze sobą potrzebę skupienia uwagi w projekcie Wang na takiej relacji między indywidualnym ciałem i wymiarem planetarnym, która wychodzi poza typowo modernistyczny reżim skalarności.

Nieco inaczej problem zapośredniczania nie-ludzkiej perspektywy podejmuje Małgorzata Sugiera. Jako punkt wyjścia służy jej bowiem pierwsza poza Japonią retrospektywna wystawa prac Fujiko Nakayi *Nebel Leben* w monachijskim Haus der Kunst (2022). Analizując dramaturgię tej ekspozycji, Sugiera przekonuje, że dla Nakayi wideo to tyleż obraz i technologia, co proces i świadomie zaprojektowane środowisko. Tak odczytane prace Nakayi namacalnie mierzą postęp w dziedzinie technologii cyfrowych oraz różnicę między przedstawieniem uniwersalizowanym przez kamerę a przedstawieniem, które zostaje w sposób zamierzony zlokalizowane tak geograficznie, jak i w akcie percepcji ujawnionym w jego zapośredniczonym charakterze. Natomiast drugi analizowany przez Sugierę projekt, *Methuselah* (2023) Reyniera Leyva Novo, który za pośrednictwem internetu oferował możliwość wglądu w życie motyli monarchów, zachęcał do refleksji na temat granic, migracji i najnowszych technologii. Porównując



i analizując te przykłady, autorka przygląda się uważnie tej strefie kontaktu, którą ostatnio określa się mianem więcej-niż-ludzkiej antropologii. Pokazuje przy tym performatywne możliwości technologii cyfrowych, uwolnionych z techno-ekonomicznego systemu globalnego kapitalizmu platform internetowych, by stały się inicjującymi negantropocen terapeutycznymi narzędziami troski.

Odmienne ujęcie egzosomatyzacji Stieglera proponuje Filip Ryba, który w swoim artykule skupił uwagę przede wszystkim na twórczości współczesnego libańskiego artysty Yazana Halwaniego. Technologie transportowe, trzon systemu kapitalistycznego od czasów kolonialnych, stają się na obrazach i muralach Halwaniego egzorganami, które organizują sposób bycia ludzi w świecie. Kwestię tę podejmuje Ryba, podkreślając performatywny aspekt twórczości Halwaniego. Zauważalna sprawczość cechuje bowiem murale malowane zarówno w ruchliwych dzielnicach Bejrutu i innych miast na całym świecie, choćby podczas międzynarodowych festiwali, jak i jego obrazy skutecznie rozpowszechniane za pośrednictwem internetu. Jak pokazuje Ryba, dzieł Halwaniego nie da się przeoczyć tak, jak najczęściej robi to władza i dyskurs publiczny w odniesieniu do zmuszonych do ucieczki ludzi. Dlatego też twórczość Halwaniego, tematyzująca rolę technologii transportowych jako farmakonu w epoce kryzysu ekologiczno-ekonomicznego, ze względu na swój performatywny potencjał odznacza się dużym kapitałem polityczno-społecznym, nieustannie aktualizowanym w procesie wirtualnej i realnej percepcji.

Dorota Sajewska pokazuje natomiast potencjał wynalazczej cielesności w przeciwdziałaniu entropii i postępującej dezintegracji ekosystemów. W tym celu porównuje dwie instalacje performatywne: *Rubble Dance Long Island City* (1991) Rudy Burckhardta i Douglasa Dunna oraz *Landfill Dance* (2012) Tejal Shah. Pierwsza w pustych postindustrialnych przestrzeniach nowojorskiego Queens prezentuje tancerzy, którzy swoją obecnością próbują na nowo zasiedlić i zarazem ożywić zatruty chemikaliami krajobraz. W drugiej grupa performerów na wysypisku śmieci na obrzeżach miasta Pune w Indiach tańczy w futurystycznych strojach, wykonując choreografię inspirowaną ruchami owadów. Choć w centrum obu prac znajduje się taniec na wysypiskach śmieci, spolematyzowanych jako toksyczne resztki kapitalizmu, to jednak różni je diametralnie sposób ujęcia cielesności. Pierwsza wpisuje się w diagnozy badaczy antropocenu, wypuklając znaczenie ciała ludzkiego jako żywej materii w kontekście martwych pozostałości epoki industrialnej. Druga kieruje uwagę na cielesność hybrydyczną, wykraczającą poza dychotomię materii organicznej i nieorganicznej, która manifestuje się jako sieć relacyjności z innymi systemami – ekologicznymi, geologicznymi, technologicznymi. *Landfill Dance* to taneczna przypowieść o często destrukcyjnej relacji między ludźmi a naturą w ramach

dominujących binarnych systemów myślowych, a zarazem praca projektująca nowe technologie przetrwania w duchu negantropocenu.

Artykuły składające się na ten blok powstały jako efekt współpracy wszystkich osób autorskich w ramach grantu NCN Opus 22 *Po kryzysie klimatycznym: Nieskalowalne strategie przetrwania w fabulacjach spekulatywnych ostatnich dwóch dekad*, UMO-2021/43/B/HS2/01580.



## Bibliografia

Ghosh, Amitav. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*.

Chicago: University of Chicago Press, 2016.

Haraway, Donna. *Staying with the Trouble*. Durham: Duke University Press, 2016.

May, Theresa J. *Earth Matters on Stage: Ecology and Environment in American Theater*. New York: Routledge, 2021.

Stiegler, Bernard. *The Neganthropocene*. Edited and translated by Daniel Ross.

London: Open Humanities Press, 2018. <https://www.openhumanitiespress.org/books/titles/the-neganthropocene/>.

## MATEUSZ BOROWSKI

prof. UJ, dr hab. w Katedrze Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pracę doktorską poświęconą najnowszemu dramatowi europejskiemu obronił na Uniwersytecie im. Jana Gutenberga w Moguncji w 2005. Jego główne obszary zainteresowania to fabulacje spekulatywne oraz narracje kontrfaktualne dotyczące aktualnych kryzysów ekologicznych i cywilizacyjnych. Od 2022 kieruje grantem OPUS 22 NCN *Po kryzysie klimatycznym: Nieskalowalne strategie przetrwania w fabulacjach spekulatywnych ostatnich dwóch dekad*, a także pracami polskiego zespołu w granicie CELSA *Re-Familiarizing the Body and its Umwelt: the Uncanny Imaginary as a Tool to Cope with Contemporary Societal Challenges in post-2004 Europe (REFAM)*.