

# performatyka POZA KANONEM



Końce świata i nowe relacyjności



# Performatyka Poza kanonem

tom 3: Końce świata i nowe relacyjności

redakcja Łucja Iwanczewska  
i Arkadiusz Półtorak

WIELE KROPEK

Kraków 2023

*Performatyka. Poza kanonem*, t. 3: *Końce świata i nowe relacyjności*, red. Łucja Iwanczewska, Arkadiusz Półtorak, WIELE KROPEK, Kraków 2023, [bit.ly/performatykapozakanonem3](http://bit.ly/performatykapozakanonem3)

RECENZENT NAUKOWY  
dr hab. Piotr Morawski  
(Uniwersytet Warszawski)

REDAKCJA MERYTORYCZNA  
dr Łucja Iwanczewska  
dr Arkadiusz Półtorak

WYDAWCA  
Tomasz P. Bocheński

REDAKTORKA PROWADZĄCA  
dr Agnieszka Urbańczyk

PROJEKT OKŁADKI  
Klaudia Węgrzyn

PROJEKT TYPOGRAFICZNY  
Tomasz P. Bocheński

ADIUSTACJA JĘZYKOWO-STYLISTYCZNA, INDEKS I KOREKTY  
Anna Bocheńska, Tomasz P. Bocheński, Katarzyna Goworek,  
Aleksandra Korzonek, Julita Paprotna, Anna Smutkiewicz,  
Agnieszka Urbańczyk

SKŁAD I ŁAMANIE  
Katarzyna Bolęba-Bocheńska

Książkę złożono w programie Adobe®  
InDesign® pismem *Gaultier* projektu Mateusza  
Machalskiego, dystrybuowanym przez Capitalics

Na okładce i stronie tytułowej wykorzystano  
grafiki należące do domeny publicznej,  
pochodzące z biblioteki cyfrowej POLONA,  
oraz krój **Bahnschrift**, stanowiący adaptację  
zgodnego z normą Deutsches Institut für Nor-  
mung pisma drogowego DIN 1451 z 1931 roku,  
dokonaną przez Microsoft® w 2016 roku



Publikacja dofinansowana  
przez Wydział Polonistyki  
Uniwersytetu Jagiellońskiego

SOME RIGHTS RESERVED.

Copyright © by Pracownia edytorska WIELE KROPEK Tomasz P. Bocheński, MMXXIII

Wszystkie teksty i materiały ilustracyjne udostępniane są w trybie otwartym z zachowaniem praw autorskich w użyciu niekomercyjnym Creative Commons BY-NC-4.0 – [bit.ly/3jTpDBa](http://bit.ly/3jTpDBa)

Wydanie pierwsze, Kraków, marzec 2023  
First edition, Cracow, Poland, March 2023

Pracownia edytorska WIELE KROPEK  
ul. Czyżówka 14 p. 2.11, 30-526 Kraków  
mejl: [kontakt@wiele-kropek.pl](mailto:kontakt@wiele-kropek.pl)  
[wiele-kropek.pl](http://wiele-kropek.pl), [sklep.wiele-kropek.pl](http://sklep.wiele-kropek.pl)

ISBN 978-83-952903-4-3



# SPIS TREŚCI

ŁUCJA IWANCZEWSKA, ARKADIUSZ PÓŁTORAK  
*WSTĘP. Splatanie się in medias res.*  
*Projekty i spekulacje kontr-apokaliptyczne* . . . . . 7

## Odczynianie katastrofy

MATEUSZ BOROWSKI  
*Zamiast końca świata.*  
*Fabulacje spekulatywne i nowe początki* . . . . . 15

SEBASTIAN PORZUCZEK  
*Przeczuwanie katastrofy, praktykowanie  
rezygnacji. O kondycji człowieka  
w obliczu antropocenu (na dwóch  
przykładach filmowych)* . . . . . 35

## Od-nowa splatanie się...

MARTYNA DZIADEK  
*Sztuka dostrajania się.*  
*W stronę roślinno-ludzkich relacyjności* . . . . . 53

MAŁGORZATA CIERLIK  
*Poza humanitaryzm* . . . . . 65

ŁUCJA IWANCZEWSKA  
*Od gadów do queerozaurów – narkotykowe  
relacje ze światem w praktykach sztuk  
performatywnych i wizualnych (wycinek  
z polskiej historii kulturowej narkomanii)* . . . . . 79

## Praktykowanie inaczej

FANNI MALINOVSKA, SANDRA BĄK

*Media strumieniowe jako narzędzie  
nawiązywania i badania połączeń  
międzykulturowych w czasie wojny* ..... 99

SYLWIA MIECZKOWSKA

*Nowe relacje z rzeczami.  
Dizajn dla więcej-niż-ludzkich światów* ..... 117

BIBLIOGRAFIA ..... 129

INDEKS OSOBOWY ..... 137

ŁUCJA IWANCZEWSKA  
ORCID 0000-0002-2257-7017  
lucja.iwanczewska@uj.edu.pl

ARKADIUSZ PÓŁTORAK  
ORCID 0000-0002-1350-705X  
arkadiusz.poltorak@uj.edu.pl

Katedra Performatyki,  
Wydział Polonistyki  
Uniwersytetu Jagiellońskiego

## WSTĘP

### Splatanie się *in medias res*.

### Projekty i spekulacje kontr-apokaliptyczne

Na weneckim Biennale Arte w 2022 roku w jednym z głównych pomieszczeń Arsenалу pokazano uderzające zestawienie prac. Pośrodku rozpościerał się labirynt utworzony z brył kompostu zmieszanego z gliną, tytoniem oraz przyprawami charakterystycznymi dla Ameryki Południowej, gdzie mieści się Kolumbia, ojczyzna autorki omawianej pracy – Delcy Morelos. Z kolei w bezpośrednim sąsiedztwie tej instalacji znalazły się monumentalne płótna Dominikanki Firelei Báez, których dynamiczna kompozycja i świetliste barwy mogły kojarzyć się z toniami morskimi, ale także z jutrzeńką. Skala, kolorystyka i zapach zebranych tam obiektów sprzyjały kontemplacyjnemu doświadczeniu wystawy. Warto podkreślić jednak, że symbolika omawianych prac odbiegała od kanonu kultury zachodniej. Gliniasty substrat i niebiańskie kształty nie miały służyć ani za przypomnienie mitu Genesis, ani za *memento mori*. Delcy Morelos i Firelei Báez zapraszały raczej odbiorców do myślenia „aż do granic nieskończoności” – a więc ignorowały ograniczenia zachodniej metafizyki, a zwłaszcza charakterystyczny dla niej zwyczaj wyrażonego oznaczania początków i końców<sup>1</sup>. Osoby zaproszone przez Cecilie Alemani do udziału w weneckiej wystawie *The Milk of Dreams* interesowały raczej pasaż, przepływy i sploty pomiędzy mnogimi bytami i stanami. Jak pisała kuratorka, stawiane przez nich pytania „uchwytyją ten moment w historii, kiedy przetrwanie gatunku [ludzkiego] jest zagrożone”<sup>2</sup>. Przeczucia schyłku ludzkości Alemani

<sup>1</sup> Metaforę „myślenia aż do granic nieskończoności” zapożyczyliśmy od filozofki Rosi Braidotti. Por. *eadem*, *Po człowieku*, przeł. Joanna Bednarek i Agnieszka Kowalczyk, Warszawa 2014, s. 259.

<sup>2</sup> „[H]e questions that kept emerging from these dialogues seem to capture this moment in history when the survival of the species is threatened” (Cecilia Alemani, *The Milk of Dreams*, skrócony opis kuratorski wystawy, [bit.ly/3zdin6Z](https://bit.ly/3zdin6Z) [27.02.2023]).







nie utożsamia jednak – wzorem wspieranych przez nią twórców – z doświadczeniem apokaliptycznym. Dostrzega w nim raczej zachętę do myślenia o tym, „jak życie wyglądałoby bez nas”; do eksploracji różnych „ciał i ich metamorfoz” oraz „powiązań pomiędzy [owymi] ciałami i Ziemią”<sup>3</sup>.

Komentując apokaliptyczny tryb myślenia i jego rolę w kulturze Zachodu, Frank Kermode – brytyjski krytyk literatury – przekonywał w swojej wpływowej publikacji z 1967 roku *The Sense of an Ending*:

Zwykli ludzie, podobnie jak poeci, rzucają się w sam środek – *in medias res* – gdy tylko przychodzą na świat, a umierają również *in mediis rebus*. By czas pomiędzy nimi wypełnić znaczeniem, potrzebują fikcyjnych zgodności z początkami i końcami; takich, które nadają sens życiu i wierszom. Ten Koniec, który sobie wyobrażają, będzie odzwierciedlał ich nieredukowalnie przejściowe zajętości<sup>4</sup>.

W świetle uwag Kermode’a warto przyrzeć się kontr-apokaliptycznej wizji możliwego końca człowieka, którą zaproponowała Alemani na głównej wystawie weneckiego Biennale. Postawa włoskiej kuratorki odzwierciedla „przejściowe zajętości” europejskiej sztuki i humanistyki, które od kilku dekad tracą swoją legitymizację i mierzą się z możliwym zmierzchem tradycji nowoczesnej. Zarazem postawa ta była jednak daleka od resentymentu. Jak kuratorka wspominała w wywiadach, na kształt wystawy *The Milk of Dreams* wpłynęło wiele czynników – w tym pamięć o uchodźcach przybywających masowo na Lampedusę zaledwie kilka lat temu, a przede wszystkim doświadczenie zabójczej pandemii COVID-19. W czasie naznaczonym przez zbiorowe traumy Alemani postanowiła jednak nie ulegać skłonności do fatalizmu i powstrzymać się od myślenia o Końcu. Wystawa w Arsenale z całą pewnością nie nakłaniała do tego, by w obliczu śmierci i cierpienia spokojnie czekać na odkupienie. Wzywała raczej do uważności i przemyślenia swoich relacji z otoczeniem (tym społecznym, ale i tym dużo więcej-niż-ludzkim).

Wiosną 2022 roku, gdy w Wenecji otwierano 59. Biennale Arte, wiele osób w Polsce mogło odnieść wrażenie, że znany im świat właśnie dobiega końca. Trwająca od lutego agresja Rosji na Ukrainę

<sup>3</sup> „[T]he representation of bodies and their metamorphoses [...]; the connection between bodies and the Earth” (*ibidem*).

<sup>4</sup> „Men, like poets, rush ‘into the midst’, in medias res, when they are born; they also die in mediis rebus, and to make sense of their span they need fictive concords with origins and ends, such as give meaning to lives and to poems. The End they imagine will reflect their irreducibly intermediary preoccupations” (Frank Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford–New York 2000, s. 7).

NA SĄSIEDNIEJ STRONIE:

The Milk of Dreams, wystawa międzynarodowa 59. Biennale Arte w Wenecji, 23.04.–27.11.2022. Na pierwszym planie: Delcy Morelos, Earthly Paradise, instalacja site-specific, 2022. W oddali widoczny wybór prac Firelei Báez oraz Emmy Talbot.

Fot. z archiwum współautora.

wywołała wielowymiarowy kryzys – związany z potężnymi zniszczeniami w sąsiednim kraju i masową migracją uchodźców, ale też ze słabością europejskiej infrastruktury energetycznej czy krótkowzroczną polityką zagraniczną i ekologiczną w państwach Unii Europejskiej. W tym kontekście temat konferencji studencko-doktoranckiej, która odbyła się w Katedrze Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego 28–30 kwietnia pod hasłem „Końce świata i nowe relacyjności – ekologia, patriarchy, demokracja, historia, kapitalizm”, okazał się wyjątkowo adekwatny, choć podczas wstępnych ustaleń organizacyjnych nikt z nas nie przewidywał jeszcze eskalacji wojny w Ukrainie. W trakcie wojny nie tylko ludzkie osady, lecz całe ekosystemy rozsypują się niczym domki z kart, a w miejscu relacji, które cementowały je w czasie pokoju, stopniowo zaczynają wyłaniać się inne. Właśnie dlatego dla wielu osób uczestniczących w konferencji rosyjska agresja na Ukrainę okazała się wstrząsem poznawczym i tematem pilnie wymagającym podjęcia namysłu – zwłaszcza w kontekście dyskusji o końcach świata i nowych relacyjnościach – o czym można przekonać się w trakcie lektury niniejszej publikacji, podsumowującej konferencję. Co istotne, nawet w tekstach skupiających się bezpośrednio na problematyce wojennej osoby współautorskie tej książki nie reprodukują apokaliptycznych narracji o Końcu; przekonują za to o potrzebie nowych początków, rozwijania wyobraźni i splatania się z innymi (niekoniecznie ludźmi). W obrębie całego tomu swój „relacyjny” przekaz wzmacniają wzajemnie wypowiedzi o reperkusjach wojny, roślinno-ludzkich wspólnotach, powieściach science fiction czy więcej-niż-ludzkim projektowaniu.

W tym miejscu warto odnieść się do tytułu konferencji i niniejszej publikacji, w którym obok końców świata pojawiły się „nowe” relacyjności. Ich „nowość” domaga się komentarza – nie ulega bowiem wątpliwości, że wiele pól ludzkich i więcej-niż-ludzkich relacji, o których mowa na kolejnych stronach, może wydawać się „nowe” jedynie w ujęciu relatywnym. Dla przykładu – jeżeli eksploracja relacji ludzko-zwierzęco-roślinnych w zachodnich sztukach projektowych może uchodzić za *novum*, jest tak wyłącznie dlatego, że dotychczas sztuki te poświęcały najwięcej uwagi człowiekowi (a nie dlatego, że ich wynalazki nie wywierały dotąd żadnego wpływu na istoty

nie-ludzkie). Wrażenie nowości w podobnych kontekstach stanowi porękę kryzysu, jaki dotyka obecnie kulturę zachodnią, a jednocześnie przypomina o nieuchronnej cząstkowości ludzkiego poznania. Dlatego uczulamy odbiorców, by czytając o „nowych” relacyjnościach, nie dali się zwieść skojarzeniom z retoryką awangardowych manifestów z pierwszej połowy XX wieku, które w przeważającym stopniu miały potwierdzać nieomyślność człowieka i jego władzę nad naturą oraz historią. Z tradycji zachodniej awangardy osoby współautorskie starają się ocalić ducha eksperymentu. Nie jest im jednak po drodze z linearnymi narracjami o postępie czy mesjańskiej roli artystów – a także ze złowieszczymi opowieściami o Końcu.

Podobnie jak kuratorka weneckiej wystawy *The Milk of Dreams*, osoby współautorskie tego tomu zachęcają odbiorców do prze-myślenia relacji pomiędzy ciałami ludzkimi i nie-ludzkimi. Tak jak ona, inspiracji poszukują również w literaturze, sztukach wizualnych i performatywnych. Warto przy tym spostrzec, że sam proces splatania się z innymi określają niekiedy mianem sztuki – w tekstach zebranych w tomie mowa między innymi o „sztukach dostrajania się” (sformułowanie Martynty Dziadek). W podobnie metaforycznych frazach „sztuka” winna kojarzyć się jednak nie z artyzmem czy geniuszem, lecz ze zręcznością i uważnością. Nawet powołując się na przykłady z porządku sztuki, większość osób autorskich zwraca uwagę nie tyle na ich walory estetyczne i „naddany porządek” – *poiesis* – ile na ich związek z ucieleśnionymi praktykami poznania; tym, co Grecy określali jako *mētis*<sup>5</sup>. Odchodzą od awangardowego mitu artysty i patrzą na sztuki z perspektywy więcej-niż-ludzkiej.

W prezentowanym tomie tematy, problemy i perspektywy wędrują od końców do (nowych) początków lub znikają, gubiąc drogę do nowo-narodzenia. Teksty układają się w konstelacje relacyjne pomiędzy katastrofami a praktykami reparacyjnymi, pomiędzy traumą a mocą wytrzymałości i zdolnością adaptacyjną, pomiędzy rozpaczą po utraconym a empatią wobec ocalonego. Wyobraźnia kształtowana przez medialne obrazy podpowiada nam, że myślenie o przyszłości jest równoznaczne z tworzeniem narracji o kryzysach, katastrofach i końcach światów. Jednak zawarte w tomie propozycje myślenia o przyszłości jasno pokazują, że musimy wyobrazić

<sup>5</sup> Por. Ewa Klekot, *Mētis – wiedza asystemowa*, „Teksty Drugie” 2018, nr 1: *Etnografia przed-tekstowa*, s. 79–90.

sobie przyszłość zawczasu – nie jako katastrofę (ta już się przecież wydarza), ale jako eksperyment, który poprzez antycypujące praktyki sztuki, literatury, filmu nada kształt przyszłości. Osoby autorskie przedstawianych tekstów zdają się mówić, że obowiązkiem humanisty jest nie tylko diagnozowanie świata, ale może przede wszystkim wymyślanie go i projektowanie. Chodzi nie tylko o krytykę istniejącego systemu, sondowanie końca antropocenu, ludzkiej winy, kapitalistycznej przemocy i technobopolitycznych urządzeń. Chodzi o budowanie lepszego świata, który może dawać schronienie dzięki budowaniu alternatywnych wizji przyszłości, transformujących zachodnie imaginaria kulturowe.

Zebrane tutaj teksty z jednej strony diagnozują katastroficzne końce ludzkiego świata, z drugiej zaś proponują strategie adaptacyjne i ochronne wobec zaistniałych zjawisk, wydarzeń, skutków – czy chodzi o kryzys ekologiczny, czy wojnę w Ukrainie. Wszystkie teksty pokazują, że świat, w którym żyjemy, wymaga nowej relacyjności – międzyludzkiej, transkulturowej, międzygatunkowej. Dzięki myśleniu o konieczności bycia wobec katastrofy ekologicznej, wojny w Ukrainie, kryzysu migracyjnego osoby autorskie proponują krytyczno-empatyczny namysł nad problemami naszej współczesności, by poszerzać horyzont antropologicznej i ekologicznej wyobraźni.

Znajdziemy tu teksty o naszych relacjach z materią i nie-ludzkim archiwum, o relacjach z roślinami i bioróżnorodnościami, ze środkami psychoaktywnymi – relacjach, które pozwalają wyobrazić sobie współbycie i współżycie w przyszłości. W tekstach zawartych w tomie praktyki i strategie sztuk budują przestrzeń relacyjną i transaktywną pomiędzy wytwarzaniem świadomości zbiorowej o zmierzchu antropocenu a spekulacjami dotyczącymi życia w świecie zmienionym przez katastrofę ekologiczną.

Między końcami a nowymi początkami tli się być może nadzieja na nieumarłe bycie w świecie, któremu zagraża wymieranie.



# **ODCZYNIANIE KATASTROFY**



MATEUSZ BOROWSKI Katedra Performatyki, Wydział Polonistyki  
ORCID 0000-0002-9631-8843 Uniwersytetu Jagiellońskiego  
mateusz.borowski@uj.edu.pl

## Zamiast końca świata. Fabulacje spekulatywne i nowe początki

Artykuł poświęcony jest analizie wybranych fabulacji spekulatywnych, które podejmują problem kryzysu klimatyczno-ekologicznego, pociągającego za sobą koniec znanego nam świata. Analiza ta usytuowana jest w kontekście współczesnych dyskusji o tym, jak i dlaczego kultura zachodnia konceptualizuje przyszłość jako katastrofę – momentalne wydarzenie o globalnym zasięgu, które prowadzi do załamania światowego porządku społeczno-ekonomicznego i kładzie kres cywilizacji w znanym nam kształcie. Te projekcje przyszłości, odwołujące się do statystycznych danych i cyfrowych modeli, stanowią formy biopolitycznego zarządzania kryzysem. Jako wytwór neoliberalnego i neokolonialnego porządku zarażeniem podtrzymują jego trwanie. Dlatego w artykule przywołano te współczesne ujęcia badawcze, które przekonują, że poszukiwanie dróg wyjścia z aktualnego kryzysu wymaga przemyślenia na nowo sposobów przewidywania możliwego biegu wydarzeń. Artykuł problematyzuje tę kwestię, odwołując się do koncepcji etyki możliwości (Arjun Appadurai) i katastrofy ancestralnej (Elizabeth A. Povinelli), które wymagają odmiennych, spekulatywnych sposobów projektowania i urzeczywistniania innych przyszłości niż ta, która wiedzie prostą drogą ku planetarnej katastrofie. W kręgu tych problemów osadzone są analizy trzech fabulacji spekulatywnych: powieści *7EW* Neala Stephensona (2016) oraz filmów *Gaja* Jaco Bouwera (2021) i *Ostatnia fala* Petera Weira (1977).

**Instead of the End of the World: Speculative Fabulations and New Beginnings** In this paper, the author analyses selected speculative fabulations that take up the issue of climate and ecological crisis, which entails the end of the world as we know it. The analysis is set in the context of the modern discussion about how and why Western culture conceptualizes the future as a catastrophe—an instantaneous event of global scope that leads to the collapse of the world's socio-economic order and puts an end to civilization as we know it. These projections of the future, referring to statistical data and digital models, are forms of crisis management characteristic of biopolitics. As products of the neoliberal and neocolonial order, they, at the same time, sustain it. For that reason, the author refers to those contemporary research approaches that argue that the search for ways out of the current crisis requires rethinking the methods of predicting the possible course of events. This issue is problematized in the paper using the concepts of the ethics of possibility (Arjun Appadurai) and the ancestral catastrophe

### Słowa kluczowe:

przyszłość,  
katastrofa,  
fabulacje speku-  
latywne,  
kryzys  
klimatyczno-  
ekonomiczny,  
humanistyka  
środowiskowa

### Keywords:

future,  
catastrophe,  
speculative  
fabulations,  
climate and  
ecological crisis,  
environmental  
humanities

(Elizabeth A. Povinelli) that require new, speculative ways of designing and realizing futures different than the one that leads straight to planetary catastrophe. The analysis of three speculative fabulations is embedded in the circle of these problems: the novel *Seveneves* by Neal Stephenson (2016) and the films *Gaia* by Jaco Bouwer (2021) and *The Last Wave* by Peter Weir (1977).

Artykuł powstał w wyniku realizacji projektu badawczego *Po kryzysie klimatycznym. Nieskalowalne strategie przetrwania w fabulacjach spekulatywnych ostatnich dwóch dekad*, o numerze UMO-2021/43/B/HS2/01580, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki.

1 Por. Dipesh Chakrabarty, *The Climate of History. Four Theses*, „Critical Inquiry” 2009, Vol. 35, No. 2, s. 197.

2 „We are entering the endgame—the terminal point of democracy, of liberalism, of capitalism, of a cool planet, of the Anthropocene, of the world as we know it” (T. J. Demos, *Beyond the World's End. Arts of Living at the Crossing*, Durham 2020, s. 1).

## PRZYSZŁOŚĆ, CZYLI KATASTROFA

W 2009 roku ukazał się szeroko komentowany artykuł *The Climate of History*. Antropolog Dipesh Chakrabarty postawił w nim dyskusyjną tezę, że współczesne prognozy zbliżających się katastrof, których nie sposób ani dokładnie przewidzieć, ani przedstawić, prowadzą do zerwania więzów między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością. Tymczasem te właśnie więzy gwarantowały niegdyś zachodnim kulturom poczucie ciągłości historycznej i tego, że przyszły bieg wydarzeń da się z powodzeniem przewidzieć<sup>1</sup>. Od publikacji artykułu upłynęło niemal półtora dekady, w czasie której przekonanie Chakrabarty'ego potwierdziła współczesna kultura. Zaczęły bowiem dominować w niej narracje pokazujące mniej lub bardziej odległą przyszłość jako czas przełomu, który pociągnie za sobą kolosalne koszty społeczne i mnóstwo ofiar. Można by wręcz pomyśleć, że nie potrafimy już wyobrazić sobie przyszłości inaczej niż jako katastrofy – momentalnego wydarzenia o globalnym zasięgu, które doprowadzi do załamania światowego porządku społeczno-ekonomicznego i położy kres cywilizacji w znanym nam kształcie. Mnożą się też badawcze ujęcia, które przekonują, że poszukiwanie dróg wyjścia z aktualnego kryzysu wymaga przemyślenia na nowo metod przewidywania możliwego biegu wydarzeń, a także projektowania i urzeczywistniania innych przyszłości niż ta, która wiedzie prostą drogą ku katastrofie.

Aby się o tym przekonać, dość przyjrzeć się wprowadzeniu do ostatniej książki amerykańskiego krytyka sztuki T. J. Demosa *Beyond the World's End* (2020), poświęconej sztukom performatywnym, które problematyzują koncepcję katastrofy, by projektować światy odmienne od naszego. To prawda, Demos w pierwszym zdaniu bez wahania ogłasza, że „wchodzimy w ostatnią fazę – końcowy etap demokracji, liberalizmu, kapitalizmu, ocieplenia klimatu, antropocenu i znanego nam świata”<sup>2</sup>. Jednak, jak deklaruje w kolejnych



akapitach, mniej interesuje go obraz najbliższej i dalszej przyszłości, skoro i tak nie sposób jej przewidzieć. W sytuacji przedłużającego się kryzysu ekonomiczno-ekologicznego znacznie ważniejsza wydaje mu się inna kwestia: jak konceptualizujemy przyszłość, a zatem jaki dominujący schemat upływu czasu stoi za wszelkimi stawianymi przez nas prognozami. Zdaniem Demosa to właśnie te fundamentalne dla zachodniej kultury koncepcje warunkują nasze wyobrażenia sposobów na przetrwanie kryzysu i wykorzystywane w tym celu środki. Demos z przekonaniem dowodzi, że współczesne sztuki performatywne o czytelnie spekulatywnym charakterze nie tylko przedstawiają w krytycznej perspektywie linearny schemat postępu, odziedziczony po epoce nowożytnej i sankcjonujący neoliberalny porządek, lecz także proponują wizje przyszłości alternatywne wobec scenariusza globalnej katastrofy.

Zainteresowanie spekulatywnymi konceptualizacjami przyszłości podziela z Demosem szereg współczesnych badaczy, należących do tak zwanej antropologii przyszłości. Proponowane w jej ramach ujęcia, pomimo różnorodności metodologii i przedmiotów badań, łączy jedno fundamentalne założenie – w obliczu trwającego kryzysu cywilizacyjnego proponują one weryfikację pojęcia *kultura*, do niedawna jeszcze opisywanego jako domena tradycji i zwyczajów, a więc zmaterializowanej przeszłości regulującej życie wspólnot. Dziś, jak przekonują tacy antropologowie jak Arjun Appadurai czy Juan Francisco Salazar<sup>3</sup>, należy uzupełnić tamte ustalenia, przyglądając się temu, w jaki sposób konceptualizacje przyszłości wpływają na kształt dzisiejszych społeczeństw, zarazem wytyczając im kierunki przyszłych zmian. Postulat ten sformułował czytelnie Appadurai w pracy *The Future as Cultural Fact* (2013), w której przeciwstawił sobie dwie formy kulturowych relacji z przyszłością, zwane przez niego etyką prawdopodobieństwa i etyką możliwości. Ta pierwsza, będąca wytworem nowożytnej episteme, opiera się na niezachwianej wierze w statystyczne prawidłowości i ocenia jako racjonalne przewidywania na podstawie modeli i symulacji. Dyktują one rzekomo najbardziej efektywne rozwiązania kryzysów, zarazem podtrzymując status quo i jedynie przedłużając aktualny kryzys. Natomiast etyka możliwości nad chłodną kalkulację przedkłada eksplorowanie

<sup>3</sup> Por. Arjun Appadurai, *The Future as Cultural Fact. Essays on the Global Condition*, New York–London 2013; *Anthropologies and Futures. Researching Emerging and Uncertain Worlds*, eds. Juan Francisco Salazar, Sarah Pink, Andrew Irving, Johannes Sjöberg, London–New York 2017.

alternatyw wobec neoliberalnej wizji postępu, której rewersem są wyobrażenia o nadchodzącej katastrofie. Zakłada wiarę w moc spekulacji, wolnej od pragmatyki rynku i podbudowanego naukowo determinizmu; spekulacji, która ma dzięki temu szansę dać początek nowym, innym światom. Dlatego Appadurai tak oto wytycza kierunek koniecznych weryfikacji obowiązujących dziś konceptualizacji przyszłości:

Powinniśmy badać strefy i praktyki, za sprawą których etyka możliwości wchodzi w kontakt z etyką prawdopodobieństwa w specyficznych, regionalnych, historycznych i kulturowych środowiskach. [...] Uważnie badając tę przestrzeń, należy [...] pokazać, jak współczesne nauki o antycypacji wchodzą w kontakt z codziennymi strategiami i praktykami wytwarzania przyszłości<sup>4</sup>.

Wymaga to jednak gruntownej weryfikacji dominujących dziś konceptualizacji przyszłości, co oznacza powrót do chwili, kiedy epoka nowożytna wymyśliła na nowo przyszłość, określając punkt dojścia dla procesów cywilizacyjnego postępu.

Jak przypominała niedawno Eva Horn w pracy *Zukunft als Katastrophe* (2014)<sup>5</sup>, koncepcja katastrofy jako nieprzewidzianego zerwania z dawnym porządkiem wywodzi się z *Poetyki* Arystotelesa. On jednak rozumiał ją inaczej niż my, spadkobiercy epoki nowożytnej. Starogreckie słowo *katastrophē* składa się z dwóch członów: *kata* (dół, w dół) i *strephein* (zwrot) i oznacza nagły zwrot, perypetię, ostateczną zmianę sytuacji z dobrej na złą lub odwrotnie. Niekoniecznie zatem musi prowadzić do nieszczęśliwego zakończenia. Jak przypomina Horn, znacznie ważniejsze jest to, że katastrofa pozwala retrospektywnie zrozumieć sens całej fabuły i dostrzec relacje między zjawiskami, które wcześniej wydawały się luźno ze sobą powiązane. Ten czysto poetologiczny termin zaczął nabierać nowego znaczenia dopiero w epoce nowożytnej, choć każda dziedzina definiowała go na swój sposób i w innym celu. W teologii katastrofę pojmowano jako formę boskiej kary, w historiografii i identyfikowano z rewolucją polityczną, w naukach przyrodniczych zaś traktowano jako świadectwo postępującego „rozkładu i degradacji natury”, jak ujął to David Hume.

4 »[W]e need to examine [...] the zones and practices through which the ethics of possibility come into contact with the ethics of probability in specific regional, historical, and cultural milieus. [...] To explore this space more carefully [...] we can gain a better picture of the ways in which the sciences of anticipation today interact with the quotidian strategies and practices of future-making» (Arjun Appadurai, *op. cit.*, s. 298).

5 Por. Eva Horn, *Zukunft als Katastrophe*, Frankfurt am Main 2014.

Dopiero w XX wieku zaczęto konceptualizować katastrofę jako „uogólniony kryzys, który jest raczej procesem niż wydarzeniem”<sup>6</sup>. W tej koncepcji teraźniejszość stała się oczekiwaniem na zbliżający się koniec, nawarstwianiem się problemów, które doprowadzą wkrótce do punktu przełomowego, a wtedy dojdzie do trwałej destabilizacji światowego porządku politycznego, społecznego i ekonomicznego. Tak rozumiana katastrofa może dotknąć nie tylko życie społeczne, ale także zjawiska naturalne (klimat) i inne złożone asamblaże (ekosystemy czy rynki finansowe). Jak przekonuje Horn, współczesne wyobrażenia o katastrofie świadczą o coraz powszechniejszym dziś poczuciu, że żyjemy w czasach przełomu, w których kontynuowanie naszego stylu życia i zwyczajów musi doprowadzić do zagłady świata w jego obecnym kształcie. Jednak przebieg i przyczyny tej zagłady są zbyt skomplikowane, byśmy mogli wyobrazić sobie jej skalę. Ta niezdolność do przedstawienia sobie natury katastrofy i jej konsekwencji sprawia, że nie potrafimy podjąć właściwych decyzji, by zapobiec realizacji najczarniejszego ze scenariuszy. Dlatego, jak pisze Horn, narracje o przyszłości jako katastrofie stanowią w istocie próbę zrozumienia teraźniejszości. Nie tylko przecież pokazują załamanie się porządku społecznego i cywilizacyjnego, ale też odsłaniają jego fundamenty i aspekty pozostające niewidoczne w codziennym życiu.

Upowszechnienie się współczesnej koncepcji katastrofy jako momentu odsłonięcia porządku świata wiąże się ściśle z kształtującym się u progu epoki nowożytnej przekonaniem o możliwości przewidywania i kształtowania przyszłego biegu wydarzeń za pomocą metod naukowych, które rozwijały się od XVII wieku. Proponowane wtedy wizje – w odróżnieniu od biblijnych proroctw zapowiadających kres ludzkiej historii – były jedynie zarysem możliwego i potencjalnego rozwoju wydarzeń. Ten właśnie moment w kulturze zachodniej opisał dawno temu niemiecki historyk Reinhart Koselleck w artykule *Miniona przyszłość wczesnej nowożytności* (1968). Wtedy bowiem obok historii świętej, pozostającej pod jurysdykcją Kościoła, pojawiła się polityczna kalkulacja i filozofia dziejów. Dwie dziedziny, w których miejsce niegdysiejszego proroctwa zajęło racjonalne przewidywanie. Tym samym przyszłość „stała się obszarem skończonych możliwości, zorganizowanym wewnątrznie wedle stopni mniejszego

<sup>6</sup> „[U]biquitären Krisenkategorie, die sich allmählich von einem Ereignis – in einen Prozess und schließlich in einen Zustandsbegriff wandelte (*ibidem*).

7 Reinhart Koselleck, *Miniona przyszłość wczesnej nowożytności*, [w:] *idem, Semantyka historyczna*, przeł. Wojciech Kunicki, wyb. i oprac. Hubert Orłowski, Poznań 2012, s. 62.

8 Por. Amitav Ghosh, *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, Chicago 2016.

9 „[T]he climate crisis is also a crisis of culture, and thus of the imagination” (*ibidem*).

lub większego prawdopodobieństwa<sup>7</sup>. Już w połowie XVII wieku prognoza pozostawała w ścisłym związku z aktualną sytuacją polityczną. A nawet więcej – samo jej postawienie stawało się zarzewiem zmiany, niejako prowokując nadejście określonej, pożądanej przyszłości. Tak rozumiana, możliwa do prognozowania i kontrolowania przyszłość stanowiła zatem wynik wnikliwej diagnozy, biorącej pod uwagę dotychczasowe doświadczenia. To, co minione, zaczęło się splatać w jedno z tym, co ma nadejść. Dziedzina naukowych antycypacji, jak przekonuje Koselleck, wprowadziła pojęcie postępu i domyknęła proces kształtowania się nowożytnej koncepcji przyszłości. I bodaj właśnie ona, jak sugerował wspomniany już Chakrabarty, w erze przemian klimatycznych i głębokiego kryzysu ekologicznego stanęła pod znakiem zapytania, a wręcz okazała się pułapką, która nie pozwala wyjść poza horyzont racjonalnych kalkulacji w poszukiwaniu alternatyw.

Uzmysłowił to swoim czytelnikom hindusko-bengalski pisarz Amitav Ghosh w zbiorze esejów *The Great Derangement. Climate change and the Unthinkable* (2016)<sup>8</sup>. Zmiany klimatu i towarzyszące im nagłe i nieprzewidziane wydarzenia, takie jak powodzie, huragany, susze i fale upałów, skłaniają do radykalnego zakwestionowania obrazu przewidywalnego świata, podlegającego stopniowym przemianom w zgodzie z rytmem natury. Co więcej, ponieważ przedstawiamy zmiany klimatu jako wydarzenia niezwykle i mało prawdopodobne, często nie doceniamy niesionych przez nie zagrożeń i nie umiemy się w porę na nie przygotować. Ghosh nie ma wątpliwości, że bezradność w obliczu przedłużającego się kryzysu ekologiczno-ekonomicznego świadczy niezbicie o tym, że kultura nowoczesna nie potrafiła odpowiednio przygotować nas na nadejście epoki, którą zdefiniują wydarzenia wedle naszych miar nieprawdopodobne, a może nawet niemożliwe. Dlatego, powtarzając to, co pisał niegdyś amerykański literaturoznawca i pionier ekokrytyki Lawrence Buell, Ghosh stwierdza wprost, że „kryzys klimatyczny to zarazem kryzys kultury, a zatem kryzys wyobraźni”<sup>9</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. Przyjrzą się zatem kilku takim fabulacjom spekulatywnym, w których katastrofa jako efekt neoliberalnego, eksploatacyjnego porządku kulturowego nie tylko ujawnia nieskuteczność metod zarządzania kryzysem, lecz także staje się początkiem kolejnej ludzkiej cywilizacji, która musi zorganizować się na nowych zasadach.

## ANTYCYPACJE JAKO BROŃ MASOWEJ ZAGŁADY

Problem zarządzania kryzysem z wykorzystaniem narzędzi probabilistycznych i modelowania przyszłego biegu wydarzeń podjął Neal Stephenson w powieści fantastycznonaukowej *7EW* (2016)<sup>10</sup>. Przedstawione w niej wydarzenia usytuował na skali czasu tak, by pokazać zagładę ludzkiego gatunku w perspektywie długiego trwania procesów naturalnych, geologicznych i planetarnych. Pierwszą połowę powieści zajmuje relacja z globalnej, rozgrywającej się współcześnie katastrofy, którą udało się przeżyć nielicznym grupom ludzi pod ziemią, pod powierzchnią oceanu i na orbicie okołoziemskiej. Druga rozgrywa się po pięciu tysiącach lat, kiedy dochodzi do pierwszego kontaktu gatunków, zrodzonych z tych oddzielonych od siebie grup, które ewoluowały w różnych środowiskach. Bardzo wyraźnie kontrastują tu ze sobą dzisiejsze metody zarządzania i wykorzystywania zasobów środowiska z tymi zasadami, na których zorganizowany jest świat przyszłości, znacznie bardziej zorientowany na współpracę z siłami Ziemi, wykorzystujący grawitację i prądy powietrzne jako źródła czystej energii. Jednak, co najistotniejsze w kontekście tego artykułu, Stephenson zdaje się przekonywać, że przetrwanie życia na Ziemi stało się możliwe tylko za sprawą odrzucenia nowożytnych metod zarządzania populacją, opartych na statystycznych prognozach i symulacjach przyszłego biegu wydarzeń.

By to pokazać, Stephenson, jak sam wspomina w wywiadach<sup>11</sup>, musiał wymyślić odpowiednią katastrofę – taką, która doprowadzi do zagłady życia na skalę globalną, a zarazem da się na tyle rozciągnąć w czasie, by dostarczyć okazji do zademonstrowania niewydolności współczesnej polityki i nauki w konfrontacji z takimi wydarzeniami. Dlatego też rozpoczął akcję od informacji, że w bardzo niedalekiej

<sup>10</sup> Por. Neal Stephenson, *7EW*, przeł. Wojciech Szypuła, Warszawa 2016.

<sup>11</sup> Por. Neal Stephenson, "Seveneves", Politics and Prose, [bit.ly/41W7ZCu](https://bit.ly/41W7ZCu) [10.01.2023].

przyszłości Księżyc pod wpływem nieznannej siły, zwanej Agentem, rozpada się na drobne kawałki, które zaczynają krążyć po orbicie ziemskiej i zbliżać się do jej powierzchni. Jak przewidują naukowcy na podstawie ścisłych kalkulacji, w ciągu dwóch lat na Ziemię spadnie Kamienny Deszcz z odłamków Księżyca, które rozgrzane w atmosferze podniosą temperaturę na całym globie. To zaś sprawi, że wyparują oceany, podgrzeje się atmosfera, a planeta na tysiące lat stanie się niegościnna dla wszelkich form życia. Pierwszą część powieści wypełnia relacja z dwuletnich przygotowań do misji, której celem jest uratowanie choćby cząstki ludzkości. Plan zakłada budowę Arki w Chmurze, złożonej z kilkusobowych modułów, łączonych w zależności od potrzeb w większe całości. Konstrukcji Arki towarzyszą nawarstwiający się niepokoje społeczne, burzliwe wybory nielicznych, którym dane będzie zamieszkać na orbicie, a także konflikty polityczne (w tym wojna nuklearna), stanowiące efekt napięć w obliczu katastrofy.

Stephenson szczegółowo relacjonuje zbiorowy wysiłek konstruowania orbitalnej arki jedynie po to, by w drugiej części, już po Kamiennym Deszczu, dobitnie pokazać, że cały trud idzie na marne. Plan ratowania ludzkości nie uwzględnił bowiem całego szeregu istotnych czynników. Trudne warunki w przestrzeni kosmicznej już wkrótce przyczyniają się do masowych zgonów. Promieniowanie jonizujące wywołuje chorobę popromienną, brak różnorodności biologicznej przynosi klęskę nieurodzaju, panujący zaś powszechnie głód prowadzi do zaburzeń psychicznych, a w końcu do aktów kaniibalizmu i autofagii. Tym samym pierwsza globalna katastrofa wywołuje serię kolejnych katastrof w wyniku nieumiejętnego zarządzania populacją, która nie uwzględnia geologicznych i kosmicznych sił, niepostrzeżenie oddziałujących na codzienne życie ludzi. W *7EW* porażka misji, mającej na celu ratowanie ludzkości, to między innymi efekt tego, że twórcy metod przewidywania biegu wydarzeń, przede wszystkim modeli cyfrowych opartych na danych statystycznych, uznają wyniki symulacji za pewną i niepodważalną zapowiedź tego, co nadejdzie. Tym samym nie potrafią przygotować się na to, co nieprzewidziane. Stephenson wyraźnie zatem pokazuje, że uznane

metody naukowego prognozowania biegu wydarzeń na nic się zdają w konfrontacji z bezprecedensową, globalną katastrofą. Co więcej, właśnie te metody nie tylko nie potrafią jej zapobiec, ale wręcz pogłębiają kryzys, zaślepiając bohaterów na inne, być może lepsze rozwiązania. Stają się tym samym – za tytułowymi słowami książki matematyczki Cathy O’Neil – „bronią matematycznej zagłady”<sup>12</sup>.

W krytycznej perspektywie O’Neil podjęła problem zarządzania populacją na podstawie statystycznych metod analizowania Big Data. Uważnie przyjrzała się przede wszystkim różnym algorytmom, wykorzystywanym dziś w celu przewidywania możliwych problemów i zapobiegania im. O’Neil wzięła pod uwagę szereg sposobów wykorzystywania cyfrowych metod prognozowania w imię optymalizacji pracy i bezpieczeństwa publicznego, począwszy od oceny nauczycieli przez szacowanie zdolności kredytowej po identyfikowanie potencjalnych terrorystów. Przyglądając się tym obszarom, pokazała zasady, na jakich gromadzi się dane dotyczące populacji, jak się je przetwarza i jakie potencjalnie groźne efekty może przynieść bezkrytyczne stosowanie statystycznych metod klasyfikacji i oceny. Raz po raz powtarza, że algorytmiczne metody analizy statystycznej i modelowanie cyfrowe może przynieść pożytek pod warunkiem, że uświadamiamy sobie niedostatki i ograniczenia systemów służących do przetwarzania i dystrybuowania danych. Postulat ten brzmi jednak zdecydowanie zbyt zachowawczo nie tylko w świetle *7EW* Stephensona, ale także wielu prac krytycznych wobec statystycznych metod prognozowania przyszłości. Skłaniają one bowiem do znacznie głębszej weryfikacji samych podstaw tego, co antropolożki Vincanne Adams, Michelle Murphy i Adele E. Clarke określają mianem „antycypacyjnego reżimu”<sup>13</sup> (*anticipatory regime*) nowoczesności.

Antycypacyjny reżim to formacja ontoepistemologiczna, która nie tylko zakłada przewidywalność przyszłego biegu wydarzeń, ale także czyni przewidywania i prognozy jednym z narzędzi zarządzania populacjami ludzi i nie-ludzi. Autorki artykułu stawiają wręcz tezę, że „antycypacja to namacalny efekt, jaki spekulatywna przyszłość wywiera na teraźniejszość”<sup>14</sup>. Korzenie reżimu, który wykorzystuje

<sup>12</sup> Por. Cathy O’Neil, *Broń matematycznej zagłady. Jak algorytmy zwiększają nierówność i zagrażają demokracji*, przeł. Marcin Z. Zieliński, Warszawa 2017.

<sup>13</sup> Vincanne Adams, Michelle Murphy, Adele E. Clarke, *Anticipation. Technoscience, life, affect, temporality*, „Subjectivity” 2009, No. 28, s. 246–265.

<sup>14</sup> „Anticipation is the palpable effect of the speculative future on the present” (*ibidem*, s. 247).

<sup>15</sup> Ian Hacking, *Biopower and the Avalanche of Printed Numbers*, [w:] *Biopower*, eds. Vernon W. Cisney, Nicolae Morar, Chicago 2015, s. 65–81.

<sup>16</sup> Por. *ibidem*, s. 76–77.

badania statystyczne i innowacje technonaukowe do prognozowania przyszłości, sięgają samych początków epoki nowoczesnej. Obecny rozwój algorytmicznych metod prognostycznych uznać bowiem można za kolejny etap zjawiska społeczno-kulturowego, które historyk nauki Ian Hacking określił mianem „lawiny liczb”<sup>15</sup> (*the avalanche of printed numbers*). W artykule poświęconym związkom biopolityki i statystyki w pierwszej połowie XIX wieku Hacking postawił tezę, że pierwsze metody zarządzania populacją, oparte na klasyfikacji i stratyfikacji grup społecznych, powstały w latach 1820–1840, czyli w okresie wzmożonego gromadzenia danych statystycznych. W imię bezpieczeństwa społecznego zaczęto wtedy kompilować roczniki statystyczne, zawierające dane na temat zapadalności na ówczesnie najniebezpieczniejsze zakaźne choroby. Niedługo później, bo w latach pięćdziesiątych XIX wieku, do przetwarzania tych danych zaprzęgnięto maszyny liczące, przede wszystkim tak zwany silnik analityczny Charlesa Babbage’a, uznawany dziś za prototyp komputera<sup>16</sup>. Od samego początku statystyczne modelowanie, sprzężone z rozwojem technonauki, służyło jako metoda diagnozowania przyszłych tendencji na skalę populacyjną. Jak bowiem przekonywał Hacking we wcześniejszej pracy *The Taming of Chance* (1990), statystyka badająca przede wszystkim prawidłowości w występowaniu określonych zjawisk biologicznych i społecznych brała aktywny udział w podtrzymywaniu upowszechnianego przez nauki XIX wieku obrazu świata regularnego i przewidywalnego; świata, który – jak głosił tytuł jego pracy – z powodzeniem ujarzmił przypadek, by zagwarantować pożądaną bieg przyszłych wydarzeń.

Powieść Stephensona pokazuje, jak groźne okazuje się trwanie nowożytnego reżimu antycypacyjnego w dobie katastrof na skalę globalną. Zarazem prowadzi akcję w taki sposób, by jednoznacznie podpowiedzieć, że tytułowym siedmiu Ewom, ostatnim członkiniom misji, które znajdują schronienie w wąwozie na największym odłamku Księżyca, udaje się przeżyć jedynie dzięki temu, że odrzuciły wszelkie oficjalne protokoły, oparte na racjonalnych przewidywaniach i probabilistycznych szacunkach. Nowy świat powstaje dzięki nieszablonowemu myśleniu i kreatywnemu wykorzystywaniu istniejącej technologii, czasem wbrew pierwotnemu przeznaczeniu. Dlatego,

na przykład, w pierwszej części powieści autor opisuje, jak jedna z Ew, specjalistka od robotyki, zaczyna wykorzystywać zasady mechaniki biczów, zapomnianej dziedziny inżynierii z XIX wieku, która dążyła do wykorzystania naturalnych sił grawitacji jako źródła energii. Natomiast w świecie po pięciu tysiącach lat z tego eksperymentu rodzi się technologia, która pozwala przenosić się na orbitę właśnie dzięki biczom z chwytakami, zamocowanymi na pierścieniu orbitalnym, zamieszkiwanym przez potomków siedmiu Ew. Wyraźnie zatem Stephenson sugeruje, że katastrofa nie tylko obnaża słabości biopolitycznego systemu zarządzania zasobami naturalnymi i ludzkimi. Katastrofa wymusza także przemyślenie na nowo naszego stosunku do przyszłości i porzucenie wszelkich prób jej kontrolowania. Nad statystyczną antycypacją i modelowanie przedkłada zatem Stephenson uwzględnianie przypadku i umiejętność kreatywnego reagowania na nieprzewidziane wypadki.

W swojej fabulacji spekulatywnej autor *7EW* docenia zatem to, co Nassim Nicholas Taleb określił mianem antykruchości<sup>17</sup>. W pracy pod takim właśnie tytułem Taleb twierdzi, że współczesne wspólnoty zachodnie, zapatrzone w linearne modele przyczynowości, w obliczu kryzysów zazwyczaj uruchamiają mechanizmy, które mają zagwarantować odporność, wytrzymałość i trwanie w niezmiennym kształcie, przez co same skazują się na nieuchronną porażkę w konfrontacji z wydarzeniami o niskim prawdopodobieństwie, ale o możliwych katastrofalnych konsekwencjach na skalę globalną, zwanych przez niego czarnymi łabędziami. W obliczu nieprzewidywalnego, podkreśla, o wiele lepiej kultywować antykruchosc, czyli umiejętność reagowania na zakłócenie porządku nieład i stres. Zamiast uparcie trwać przy starym porządku, wspólnota antykrucha docenia przypadkowość i niepewność, błędy zaś wykorzystuje po to, by lepiej adaptować się do dynamicznie zmiennych okoliczności. To jedyna adekwatna postawa w epoce niezapowiedzianych wstrząsów i globalnych kataklizmów, na które nie sposób się przygotować. Przyjęcie tej postawy wymaga jednak porzucenia linearnego modelu upływu czasu i sankcjonowanych przez niego metod prognozowania przyszłości.

<sup>17</sup> Por. Nassim Nicholas Taleb, *Antykruchosc. O rzeczach, którym służą wstrząsy*, przeł. Olga Siara, Warszawa 2013.

## PRZEMOC W IMIĘ GAI

Niebezpieczeństwo trwania w reżimie antycypacyjnym pokazał niedawno Jaco Bouwer w ekohorrorze *Gaja* (2021), przedstawiając konfrontację przedstawicieli zachodniej kultury z osobliwością tak złożoną, że wymyka się ona wszelkim próbom poznania i okiełznania. W tym celu wykorzystał znany topos zony, w której obowiązują inne prawa naturalne i zasady społeczne niż w zewnętrznym świecie. W filmie jednak oglądamy dwie odmiennie zorganizowane zony. Jedną z nich to park narodowy *Tsitsikamma* w Południowej Afryce, gdzie rozgrywa się akcja filmu. W pieczołowicie wydzielonej strefie naturę pozostawiono samej sobie, by mogła trwać w nienaruszonym kształcie, choć człowiek nadal sprawuje nad nią pieczę. W trakcie rutynowego patrolu dwójka strażników trafia do drugiej zony, która powoli rozrasta się w samym sercu parku, wokół drewnianej chatki zamieszkałej przez dwóch mężczyzn: ojca i syna. Jak się okazuje, od trzynastu lat żyją oni w lesie, z dala od cywilizacji, którą ojciec świadomie porzucił – zdecydował się na życie w zgodzie z prawami natury. Idylla jednak szybko odsłania swoje mroczne oblicze, gdy w nocy strażniczkę wybudza ze snu atak agresywnych, bezokich zombie o głowach w kształcie kapeluszy grzybów. Istoty te były kiedyś ludźmi, ale potem stały się częścią tajemniczej grzybni, która pleni się w sercu parku narodowego. To ona tworzy drugą zonę, która nie jest posłuszna ludzkim decyzjom i ma wobec świata własne plany. Jak się okazuje, ojciec i syn są również zarażeni, ale ponieważ oddają jej boską cześć i pozostają posłuszni jej woli, otrzymują antidotum, które przeciwdziała ich przemianie w monstra pozbawione wolnej woli. Zarazem obaj dbają o to, by zarodniki nie wy dostały się poza obszar wokół domku, otoczonego siatkami niczym kordonem sanitarnym. Pakt z naturą, która pozwala żyć w zamian za rezygnację z typowego dla kultury zachodu, konsumpcyjnego stylu życia, zakłada jednak kres cywilizacji w jej obecnym kształcie.

Jak można się domyślić, mieszkańcy leśnej chatki ocaleli nie tylko dlatego, że cofnęli się do poprzedniego etapu cywilizacyjnego rozwoju. Ojciec ujawnia, że celowo wychowuje syna na pierwszego reprezentanta nowego rodzaju ludzkiego, który przeżyje, pod warunkiem że powróci do stanu natury. W filmie Bouwera szalony

naukowiec nadal się ludzi, że może zrozumieć jej zamiary i odwrócić kierunek rozwoju ewolucyjnego, by – jak mówi – ludzie wrócili na drzewa. O tym, że pozostał w nim pierwiastek naukowego dążenia do przeniknięcia planów natury, świadczy symbolicznie to, że pod podłogą chatki przechowuje prace naukowe poświęcone botanice. Jak należało się jednak spodziewać, ludzie okazują się tylko pionkami w rozgrywce prowadzonej przez tajemniczą grzybnię. Kiedy pewnego dnia naukowiec nie znajduje antidotum, dochodzi do wniosku, że niczym biblijny Abraham musi złożyć syna w ofierze. Ten jednak uwalnia się i ucieka z lasu, a grzybnia pochłania zarówno ojca, jak i strażniczkę. W ostatniej scenie filmu widzimy zbiega w centrum miasta, zjadającego hamburgera w barze. Kiedy wychodzi z baru, na resztkach bułki w błyskawicznym tempie rozrasta się pleśń, która – jak można się domyślać – wkrótce zagarnie cały świat.

Nie przez przypadek w tytule filmu Bouwera, którego akcja rozgrywa się na wybrzeżu Południowej Afryki, znalazła się Gaja, utożsamiana zazwyczaj z siłami natury i wywodząca się z greckiej mitologii. Jak można zasadnie przypuszczać, reżyser zna współczesne prace filozoficzne i socjologiczne, wykorzystujące figurę Gai jako symbol tych sił środowiskowych, które dziś zwracają się przeciwko człowiekowi, co widać w postaci różnorodnych lokalnych kryzysów klimatycznych, ekologicznych i ekonomicznych<sup>18</sup>. Jej współczesne oblicze różni się jednak zdecydowanie od figury Gai, o której w latach siedemdziesiątych XX wieku pisał brytyjski biolog i ekolog James Lovelock<sup>19</sup>. Imieniem tym nazwał on bowiem homeostatyczny system powiązań między biosferą, litosferą i atmosferą. Ten, jak pisał, największy organizm na świecie troszczy się przede wszystkim o własne przetrwanie, dzięki czemu na ziemi może trwać życie, między innymi ludzka cywilizacja. Gaja w ujęciu Brytyjczyka stanowiła zatem nie tyle określony byt, ile raczej sieć relacji między różnymi istotami biotycznymi i bytami nieożywionymi; sieć, którą dawne kultury traktowały z szacunkiem, wiedząc doskonale, że od jej trwałości zależy również ich własne przetrwanie. Natomiast – jak przekonywał badacz – nowożytna nauka, podzielona na specjalistyczne i odrębne dyscypliny, odzwyczaiła nas od dostrzegania takich połączeń i powiązań. Nie tylko je lekceważymy, ale rozwój cywilizacji prowadzi wręcz

<sup>18</sup> Por. Bruno Latour, *Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climatic Regime*, trans. Catherine Porter, London 2017; Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham–London 2016.

<sup>19</sup> Por. Bruce Clarke, *Gaian Systems. Lynn Margulis, Neocybernetics, and the End of the Anthropocene*, Minneapolis 2020, s. 102–138.



do ich degradacji i zaburzenia homeostazy na skalę całej planety. Lovelock nazwał imieniem greckiej bogini tak rozumianą sieć relacji między bytami, by nauczyć czytelników, jak dostrzegać systemowe powiązania, gwarantujące trwanie życia na ziemi.

Tytułowa Gaja w filmie Bouwera niewiele ma wspólnego z wyobrażeniami z lat siedemdziesiątych i w niczym nie przypomina prawiecznej matki, która troszczy się o równowagę biologiczną i klimatyczną. To raczej Gaja z koncepcji bliższych naszym czasom, choćby tej, którą zaproponowała belgijska filozofka nauki Isabelle Stengers w zbiorze esejów *In Catastrophic Times* (2015)<sup>20</sup>. W interesującym mnie kontekście szczególnie ważny jest rozdział *The Intrusion of Gaia*, w którym badaczka tłumaczy, dlaczego znaną figurę greckiego bóstwa wykorzystano jako symbol współczesnych kryzysów i katastrof. Chciała bowiem zachęcić do innego myślenia i innego odczuwania relacji z naturą, której jednak nie udało nam się opanować. Gaja, jak pisze Stengers, była kiedyś szanowanym i budzącym postrach bóstwem, które nie tyle hołubiło ludzi, ile zaledwie ich tolerowało – jeżeli tylko nie nadużywali jej cierpliwości. Niewiele miała wspólnego z kochającą czy wybaczącą matką, a ludzkie sprawy w ogóle jej nie obchodziły. Dziś jednak, gdy eksploatacja zasobów naturalnych przez człowieka przekroczyła wszelkie miary, Gaja przestała nas tolerować i siłą wdziera się w nasze życie pod postacią rozmaitych lokalnych kryzysów. Nie jest ani matką, ani arbitrem czy źródłem zasobów naturalnych – to „splot sił obojętnych wobec człowieka, jego motywacji i zamiarów”<sup>21</sup>. Jeśli wydaje się nam, że Gaja jest okrutna, to – jak zapewnia Stengers – musimy pamiętać o tym, że jej brutalność i bezwzględność wobec człowieka odzwierciedla tylko brutalność i bezwzględność procesów kolonizacji i eksploatacji zasobów naturalnych oraz istot żywych, w tym ludzi. Dlatego filozofka nauki zapewnia, że z obojętną na nasze sprawy Gają nie sposób dobić targu, nie da się jej przebłagać ani racjonalnie nad nią zapanować. Wprowadziła tę figurę w *In Catastrophic Times* tylko po to, by zmobilizować nas do szukania nowych sojuszy, wyobrażania sobie światów innych niż świat takiego barbarzyństwa, które nadchodzi i które praktykował główny bohater filmu Bouwera, gotów poświęcić żonę i syna dla dobra paktu z siłami natury. Jego *Gaję* można zatem

20 Por. Isabelle Stengers, *In Catastrophic Times. Resisting the Coming Barbarism*, London 2015.

21 „[A]ssemblage of forces that are indifferent to our reasons and our projects” (*ibidem*, s. 47).

zinterpretować jako ostrzeżenie przed niebezpieczeństwem, jakie wiąże się z wiarą w możliwość powrotu do wcześniejszego etapu rozwoju cywilizacyjnego, by odtworzyć dawną, opartą na szacunku relację człowieka z naturą. Temat ten lepiej oraz w nieco szerszym kontekście podejmują inne fabulacje spekulatywne.

## PRZEGAPIONA KATASTROFA

Sankcjonowane przez linearny schemat upływu czasu dążenia do rekonstrukcji sytuowanej w przeszłości idylli holocenu są niczym innym jak kolejną iluzją o potencjalnie katastrofalnych konsekwencjach. Nie ma co do tego wątpliwości Elizabeth A. Povinelli, która w swojej ostatniej pracy *Between Gaia and Ground* (2021) pisze, że „Gaja wyraża pragnienie Zachodu, by wrócić do pierwotnego, zaczerpniętego świata, czasu, gdy ziemią władali bogowie, istoty totemiczne i animistyczne materialności, a może nawet Grecy sprzed Sokratesa”<sup>22</sup>. Jak przypomina Povinelli, katastrofa przedstawiana dziś jako przyszłe wydarzenie, które stanie się nowym początkiem i odrodzeniem człowieka, to nieodrodna córka kolonialnego liberalizmu i kolejny etap na drodze postępu zachodniej cywilizacji. Tymczasem z punktu widzenia kultur podbitych, od początku epoki nowożytnej narażonych na skutki eksploatacyjnej polityki kolonialnej, podstawowym modusem doświadczania świata i relacji społecznych jest katastrofa bez możliwych do wyodrębnienia, spektakularnych wydarzeń. Autorka nadaje jej jednak nieco inną nazwę: katastrofa ancestralna, by zaakcentować, że tylko kultury Globalnej Północy sytuują kryzys w przyszłości i w tej perspektywie wdrażają stosowne środki zaradcze. Katastrofa ancestralna rozgrywa się w innej czasowości niż przyszła katastrofa kultury zachodniej, łącząc obecne i minione pokolenia. Ma ona miejsce w „przeszłości i teraźniejszości, wyłania się na gruncie kolonializmu i rasizmu, a nie na horyzoncie liberalnego postępu”<sup>23</sup>.

O zgubnych konsekwencjach sytuowania katastrofy w przyszłości i niedostrzegania jej przyczyn w odległej przeszłości opowiadał już w 1977 roku film Petera Weira *Ostatnia fala*. Dziś okazuje się on zaskakująco aktualny, przede wszystkim dlatego, że pokazał kluczową różnicę między kulturą białych, którzy nie potrafią zinterpretować

<sup>22</sup> „Gaia manifests the West’s desire for the return to an original enchantment, a time when the earth was ruled by gods, totemic creatures, and animist materialities, or maybe the pre-Socratic Greeks” (Elizabeth A. Povinelli, *Between Gaia and Ground. Four Axioms of Existence and the Ancestral Catastrophe of Late Liberalism*, Durham 2021, s. 64).

<sup>23</sup> „[P]ast and present; they keep arriving out of the ground of colonialism and racism rather than emerging over the horizon of liberal progress” (*ibidem*, s. 3).

pierwszych oznak zbliżającego się końca, i Aborygenami, doskonale zdającymi sobie sprawę z tego, że katastrofa wydarza się już od wieków, a teraz na naszych oczach tylko się dopełnia. O tym, że kultura zachodnia zbliża się do swojego końca, świadczy już pierwsza scena filmu. Widzimy w niej, jak w słoneczny dzień z nieba nagle spada gwałtowny grad i niszczy małą szkołę gdzieś w australijskim interiorze. Za chwilę z radia słychać doniesienia o pladze żab i ulewnych deszczach, które powodują śmiertelność powódź. Na to, że wszystkie te anomalie stanowią efekt eksploatacyjnej działalności człowieka, wskazuje kolejne osobliwe zjawisko – czarny deszcz, gęsty niczym ropa naftowa, który spada na miasto i zostawia na szybach samochodów maziste krople. Te niezwykle i nieprzewidziane zjawiska dostarczają stosownego tła dla rozgrywanego się na pierwszym planie śledztwa, które prowadzi prawnik, David Burton, zaangażowany z urzędu do obrony kilku Aborygenów, oskarżonych o rytualny mord na jednym z członków swojej wspólnoty. Profetyczne sny nękające Burtona od samego początku akcji zapowiadają, że jego dochodzenie doprowadzi go do konfrontacji z własną przeszłością, która okazuje się spleciona ze złożonymi procesami historycznymi i kulturowymi.

Jak tłumaczą mu jego klienci, nawiedzające go co noc koszmary to manifestacje *Dreaming*, innej płaszczyzny rzeczywistości, gdzie czas nie płynie linearnie, tylko kolistnie, a apokaliptyczne wydarzenia powtarzają się cyklicznie. Co więcej, jak tłumaczy mu antropolożka, kontakt z tą sferą mogą zyskać wyższe duchowo istoty, szczególnie w chwili, gdy domyka się kolejny cykl w dziejach świata. Główny bohater stopniowo nabiera przekonania, że to on jest jednym z duchów zwanych Mulkurul, które u zarania dziejów przybyły wraz ze wschodzącym słońcem i przyniosły Aborygenom święte przedmioty. Tymczasem w finale *Ostatniej fali* odkrywa, że nadchodząca katastrofa nie jest częścią metafizycznego cyklu przemian natury. Stanowi ona efekt procesów kolonizacji i rozgrywa się od dawna, nawet jeśli potomkowie najeźdźców nie chcą tego dostrzec. Jeden z oskarżonych prowadzi Burtona podziemnymi korytarzami do skrywającej się w trzewiach miasta sali obrzędowej, gdzie za pomocą naściennego malowidła odkrywa sens profetycznych

snów. Z namalowanej sceny wynika, że przybywające ze wschodu istoty zwiastujące zagładę to żeglarze, którzy w 1606 roku przybili do wybrzeży Australii pod wodzą Willema Janszooona. Identyfikację głównego bohatera filmu z pierwszymi osadnikami akcentuje znaleziona przez niego obok malowidła biała maska, w której rozpoznaje on własną twarz. Zakończenie *Ostatniej fali* stawia zatem znak równości między katastrofą sytuowaną przez białych gdzieś w odległej przyszłości a katastrofą Aborygenów, która wydarzyła się dawno temu, w chwili, gdy kolonizacja zmiotła z powierzchni ziemi ich świat. Jak podkreśla wspomniana już Povinelli, wspólnoty pierwszych narodów żyją do dziś w cieniu tej katastrofy, ponosząc na co dzień jej konsekwencje, choćby wtedy, gdy wielkie korporacje wykupują tereny, na których mieszczą się miejsca kultu rdzennej ludności, i niszczą je, by wydobywać z ziemi cenne surowce<sup>24</sup>. Potomkom pierwszych narodów odmawia się zatem nie tylko prawa do zamieszkiwania określonych terenów, ale także do praktykowania form kulturowych, gwarantujących łączność z przodkami. A właśnie ta więź okazać się może kluczowa w obliczu dotykających nas dziś katastrof. Tak odczytany – po czterdziestu pięciu latach od premiery – film Weira opowiada o zgubnych skutkach kulturowej amnezji Globalnej Północy, która wypatrując oznak nadchodzącej katastrofy, przegapia jej źródło w odległej kolonialnej przeszłości.

Film pokazuje zatem, że cywilizacja zachodnia nie tylko jest źródłem ancestralnej katastrofy, ale także, wypierając pamięć o niej, coraz bardziej pogłębia kryzys i przyspiesza nadejście swego końca. Pod tym względem diagnozy stawiane przez Weira brzmią podobnie do tych, które Déborah Danowski i Eduardo Viveiros de Castro zawarli w książce *The Ends of the World* (2016), choć odwołali się do doświadczeń innych kultur rdzennych – tych z Ameryki Południowej<sup>25</sup>. Dla nich również inwazja kolonizatorów z Europy oznaczała koniec ich świata. W ciągu pierwszych stu pięćdziesięciu lat od przybycia Krzysztofa Kolumba do wybrzeży Ameryki Środkowej zginęło dziewięćdziesiąt pięć procent rdzennej populacji, nie tylko w efekcie eksterminacji, której celem było przejęcie terytorium, ale także z powodu chorób, takich jak ospa, przywiezionych przez kolonizatorów. Kolonizacja była przyczyną pierwszego wielkiego wyginięcia

<sup>24</sup> Por. *ibidem*, s. 37–59.

<sup>25</sup> Por. Déborah Danowski, Eduardo Viveiros de Castro, *The Ends of the World*, trans. Rodrigo Guimarães Nunes, New York 2016.

<sup>26</sup> Por. Rob Nixon, *Slow Violence or the Environmentalism of the Poor*, Cambridge, MA 2011, s. 3.

<sup>27</sup> „Today’s expectations of the future – and current methods for assessing future scenarios and risks – have a performative effect; they can challenge and perpetuate a seemingly entrenched present” (Sven Lütticken, *Running Out of Time. On the Long Now and Microfutures*, [w:] *Futurity Report*, eds. Eric C. H. de Bruyn, Sven Lütticken, Berlin, s. 117).

w epoce nowożytnej, choć nie chodziło o gatunki zagrożonych zwierząt czy roślin, tylko o tych, których w tamtej epoce nazywano *anthropos*. Dziś tamta katastrofa, rozgrywająca się od czterystu lat, wciąż wywołuje kolejne kataklizmy i degradację środowiska, podtrzymuje trwanie rozmaitych form powolnej przemocy wobec nieuprzywilejowanych warstw społecznych i potomków tak zwanych pierwszych narodów<sup>26</sup>. Jednak ta garstka, której udało się przeżyć, stanowi dowód na to, że życie po końcu świata toczy się dalej. To bowiem od tych, którzy żyją w cieniu katastrofy ancestralnej, powinniśmy się uczyć, jak radzić sobie w obliczu nadchodzących, choć trudnych do przewidzenia, wydarzeń, których reperkusje obejmują dziś nie tylko kultury dawnych, pierwszych narodów.

### PRZYSZŁOŚCIOWOŚĆ BEZ PRZYSZŁOŚCI

„Dzisiejsze oczekiwania wobec przyszłości i stosowane metody oceny scenariuszy przyszłości i związanego z nimi ryzyka wywołują efekt performatywny; mogą rzucić wyzwanie pozornie tylko stabilnej teraźniejszości lub zapewnić jej trwanie”<sup>27</sup>, pisze Sven Lütticken w artykule poświęconym oddziaływaniu wyobrażeń o przyszłości na współczesne metody radzenia sobie z kryzysami. Sceptycznie przygląda się tym nurtom współczesnego myślenia, które – tak jak akceleracjonizm – upatrują szansę na pozytywną zmianę w osobliwości technologicznej i postulują przyspieszenie rozwoju cywilizacyjnego w imię lepszej i bardziej sprawiedliwej przyszłości. Lütticken woli porzucić ten linearny schemat i zamiast o jednej, wspólnej wszystkim wizji Przyszłości mówi o przyszłościowości (*futurity*), wychyleniu w przód i otwarciu na nieznanne dotąd scenariusze i możliwości. Jak próbowałem pokazać, właśnie fabulacje spekulatywne, sytuujące się na obrzeżach dyskursów naukowych i futurystycznych, są dziś domeną tak rozumianej przyszłościowości. Nie tylko pokazują możliwe światy, powstające wbrew przewidywaniom, w reakcji na nieprzewidziane katastrofy, ale zarazem odpowiadają na identyfikowany przez Ghosha kryzys wyobraźni, przez co skłaniają do weryfikacji odziedziczone po epoce nowożytnej sposoby poznawania i conceptualizowania przyszłości. Fabulacje spekulatywne przedstawiające katastrofy stanowią zatem formę poznawania współczesnych

kryzysów i rzucają światło na ich złożoność. Jednocześnie w taki sposób łączą starsze i nowsze idee, koncepcje, tradycje myślowe i praktyki technonaukowe, by w ramach postulowanej przez Appaduraia etyki możliwości proponować wizje przyszłości odmienne od scenariuszy globalnej katastrofy, które przerażają tylko po to, by zapewnić trwanie ekstraktywistycznego, neokolonialnego porządku.





SEBASTIAN PORZUCZEK Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych  
ORCID 0000-0002-3087-4177 Uniwersytetu Jagiellońskiego  
sebastian.porzuczek@gmail.com

## Przeczuwanie katastrofy, praktykowanie rezygnacji. O kondycji człowieka w obliczu antropocenu (na dwóch przykładach filmowych)

Oblicza kondycji człowieka w epoce (późnego) antropocenu wyłaniające się z filmów *Pierwszy reformowany* (2017) i *Zielony rycerz* (2021), zrealizowanych po społeczno-kulturowym rozpoznaniu ludzkich ingerencji w (eko)systemy ziemskie, w niniejszym szkicu stanowią przyczynek do podjęcia namysłu nad przejawami praktykowania rezygnacji w związku z przeczuwaną katastrofą. Strategie twórcze Paula Schradera (przetworzenie schematów kina religijnego) i Davida Lowery'ego (reinterpretacja tropów ekranizacji mitów arturiańskich) można czytelnie odczytać jako osobne, acz paradygmatycznie pokrewne sobie reakcje na egzystencjalne niepokoje współczesności. Strategie te ujawniają się zarówno na polu specyficznej temporalności narracji, jak i poprzez wizualne napięcie pomiędzy koncyliacyjną, sublimującą trwogę monumentalizacją (estetyzacją – Joanna Żylińska) ruin a obezwładniającą wzniosłością (Arnold Berleant), bodaj szczególnie kompatybilną z dynamiką panapokaliptycznych reprezentacji rzeczywistości.

**Słowa kluczowe:**  
katastrofa,  
antropocen,  
rezygnacja,  
Schrader,  
Lowery

### A Premonition of Catastrophe, a Practice of Resignation: On the Human Condition in the Face of the Anthropocene (On Two Film Examples)

In this sketch, the visions of the human condition in the (late) Anthropocene emerging from two, realized after the sociocultural recognition of human interference in Earth's (eco)systems, films: *First Reformed* (2017) and *The Green Knight* (2021), give a rise to the reflection upon symptoms of practicing resignation in the face of a sensed catastrophe. The artistic strategies of Paul Schrader (i.e. processing the schemas of religious cinema) and David Lowery (i.e. reinterpreting the tropes of the Arthurian legend on the screen) can clearly be read as separate, yet paradigmatically related reactions to the existential anxieties of the present. These strategies are revealed both in the specific temporal nature of the narrative and in the visual tension between the conciliatory, fear-sublimating monumentalization (aestheticization—Joanna Żylińska) of the ruins and the overpowering sublime (Arnold Berleant), especially compatible, perhaps, with the dynamics of pan-apocalyptic representations of reality.

**Keywords:**  
catastrophe,  
Anthropocene,  
resignation,  
Schrader,  
Lowery

Filmy *Pierwszy reformowany* (2017, *First Reformed*) Paula Schradera<sup>1</sup> i *Zielony rycerz* (2021, *The Green Knight*) Davida Lowery'ego<sup>2</sup> zdają się wyjątkowo wyczulone na antropologiczne echa antropocenu.

- <sup>1</sup> *Pierwszy reformowany* [*First Reformed*], reż. i scen. Paul Schrader, Stany Zjednoczone 2017.
- <sup>2</sup> *Zielony rycerz* [*The Green Knight*], reż. i scen. David Lowery, Stany Zjednoczone 2021.

3 Por. Ewa Bińczyk, *Dyskursy antropocenu a marazm środowiskowy początków XXI wieku*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej. Organizacja i Zarządzanie” 2017, z. 112, s. 48–49.

Termin ów, zaproponowany w latach osiemdziesiątych przez Eugene’a F. Stoermera, rozpowszechniony na początku XXI wieku za sprawą Paula J. Crutzena, wskazuje na – sięgający co najmniej epoki industrialnej – antropogeniczny charakter bezprecedensowo destrukcyjnych i nieodwracalnych zmian ekosystemu ziemskiego. W tych ramach pojęciowych odczytać można oba filmy jako paradygmatyczne przykłady namysłu nad kondycją człowieka w obliczu uświadomionego antropocenu, czyli po (datowanym zwykle na okolice 2010 roku)<sup>3</sup> społeczno-kulturowym utrwaleniu rozpoznania ludzkiego udziału w katastrofie ekologicznej.

By czytelnie zaprezentować zagadnienia zasadnicze dla niniejszego omówienia, w pierw pokrótce zrekonstruuję najważniejsze wątki fabularne, które mogą pozycjonować *Pierwszego reformowanego* i *Zielonego rycerza* w kontekście doświadczania antropocenu jako świadomości bycia u progu nieuchronnego końca. Te wstępne ustalenia pozwolą mi wskazać zasadnicze modusy reprezentacji, narracyjno-estetyczne strategie Schradera i Lowery’ego, za pomocą których obaj reżyserzy ewokują widma obecnej i nadchodzącej katastrofy, ze szczególnym uwzględnieniem specyficznej temporalności narracji oraz wizualnego napięcia pomiędzy obrazową monumentalizacją (estetyzacją) ruin a – *last but not least* – konceptualizacją wzniosłości bodaj szczególnie kompatybilną z egzystencjalnymi niepokojami współczesności.

## REKONESANS: HORYZONT PRZECZUWANIA NIEUCHRONNEGO KOŃCA

### EKOKRYTYCZNE DIATRYBY

#### NA PRZEKÓR NIEUFNOŚCI WOBEC JĘZYKA

*Pierwszy reformowany* przedstawia historię pastora Ernsta Tollera, który przygotowuje się do obchodów 250. rocznicy konsekracji pierwszego kościoła reformowanego w fikcyjnym miasteczku Snowbridge w stanie Nowy Jork. Film Schradera wyraźnie dialoguje z kanonicznymi już dla historii kina obrazami kapłanów uwikłanych w kryzys wiary, acedyczne zgoła „osłabienie duszy”<sup>4</sup>, jak ujmował to Ewagriusz z Pontu w kontekście życia monastycznego<sup>5</sup>. W przypadku protagonisty *Pierwszego reformowanego* fizyczne cierpienie oraz duchowa

4 Ewagriusz z Pontu, *O ośmiu duchach zła*, przeł. Leon Nieścior, [w:] *idem, Pisma ascetyczne*, t. 1, Kraków 2007, s. 426.

5 Por. Anthony Carew, *Into the Night. Religion and Environmental Catastrophe in 'First Reformed'*, „Screen Education” 2019, No. 95, s. 22.

alienacja ujawniają się i postępują pod wpływem nieprzepracowanych doświadczeń: śmierci syna na wojnie w Iraku i odejścia żony. Filmowe powinowactwo z *Dziennikiem wiejskiego proboszcza* (1951) Roberta Bressona czy *Gośćmi Wieczery Pańskiej* (1963) Ingmara Bergmana objawia się jednak nie tylko na poziomie fabularnych detali i konstrukcji protagonisty, lecz przede wszystkim w głęboko egzystencjalnej próbie uchwycenia *Zeitgeistu*, w przypadku filmu Schradera przyjmującego upiorne oblicze symptomów urzeczywistniającej się katastrofy klimatycznej. Wokół tego (prominentnego) wątku filmu oscyluje obrona tu perspektywa analityczna, nieco na uboczu zaś pozostaje tematyka religijna, niewątpliwie konstytuująca rdzeń opowieści<sup>6</sup>. Psychologiczne reperkusje świadomości ludzkiego udziału w procesach rujnowania ekosystemu przedstawione tu zostają w mikroskali – w ramach relacji między Tollerem a dwójgim jego parafian, oczekujących narodzin dziecka Mary i Michaeliem.

Michael to aktywista ekologiczny zmagający się z coraz silniejszym poczuciem beznadziei, doświadczony represjami ze strony władz. Stopień jego zaangażowania w sprawę nie tylko zostaje zasygnalizowany scenograficznie – wewnątrz jego biura wypełnione jest alarmującymi raportami ośrodków badawczych oraz zdjęciami zamordowanych ekoaktywistów, przedstawionych jako męczenników naszych czasów – lecz także *explicite* wybrzmiewa w długiej rozmowie z Tollerem. Aktywista wskazuje na nieodwracalne i już kompleksowo obserwowane konsekwencje ingerencji człowieka w systemy ziemskie, a w jego tyradach wybrzmiewa rozpaczliwe poczucie niemocy i lęku przed katastrofą, która nieuchronnie nadejdzie w wyobraźalnie bliskiej przyszłości (rok 2050 stanowi tu wszak rodzaj daty granicznej). Ów lęk intensyfikowany jest przez poczucie odpowiedzialności za los przyszłych pokoleń, a konkretniej dziecka, którego narodzin spodziewają się wkrótce z Mary. W wizji sprowadzenia na świat potomka, który skazany będzie na życie w świecie coraz intensywniej doświadczanym przez kataklizmy naturalne, towarzyszy zgoła antynatalistyczna obawa przed obciążeniem ekosystemu planety kolejnym istnieniem. Obawy te ostatecznie doprowadzają ekoaktywistę do samobójczej śmierci. Nabożeństwo pogrzebowe, przyjmujące formę manifestacji, zorganizowane zostaje – przy

<sup>6</sup> W tym kontekście odsyłam choćby do obszernego omówienia *Pierwszego reformowanego* w odniesieniu do hermeneutyki podejrzeń Paula Ricœura i postsekularyzmu – por. Chandler Rogers, Tober Corrigan, *The Dark Night of Ecological Despair. Awaiting Re-Consecration in Paul Schrader's First Reformed*, [w:] *Philosophy, Film, and the Dark Side of Interdependence*, ed. Jonathan Beaver, Lanham 2020, s. 69–81.

akompaniamencie protestu songu Neila Younga *Who's Going to Stand Up and Save the Earth* – na pobliskim wysypisku skażonych odpadów, gdzie rozrzucone mają zostać prochy zmarłego (zgodnie z jego wolą), by symbolicznie spoić śmierć człowieka z destrukcją przyrody.

Pomimo wprawdzie raczej polemicznego spojrzenia na stanowisko Michaela Toller z czasem coraz wyraźniej doświadcza (przez pryzmat swojej wiary) owego poczucia rozpaczliwej niemocy wobec postępującej degradacji natury i katastroficznej trajektorii losów człowieka jako gatunku. Niejako internalizuje współcześnie coraz powszechniej doświadczane poczucie impasu klimatycznego, na który wskazywały choćby Naomi Klein w *To zmienia wszystko. Kapitalizm kontra klimat* (2014) czy też Ewa Bińczyk – nazywając antropocen epoką marazmu i wskazując na towarzyszące ludziom rozpaczliwe przeświadczenie o daremności działań zapobiegawczych. Niewątpliwie ujawnia się w tym również głęboki żal (żałoba ekologiczna)<sup>7</sup>, motywowany radykalnym zubożeniem środowiska naturalnego<sup>8</sup>. Toller w rozmowie z Michałem przyznaje, że w obliczu nieuchronności katastrofy rozpacz stanowi racjonalną reakcję, a nieco później przywołuje w swoim dzienniku fatalistyczną frazę z jednego ze swoich duchowych mistrzów, trapisty Thomasa Mortona. Schrader przyznawał zresztą w wywiadach, że w trakcie pracy nad filmem istotną inspiracją był dla niego historyczny imiennik pastora – Ernst Toller, dramaturg żydowskiego pochodzenia, który po ucieczce z nazistowskich Niemiec popełnił samobójstwo, nie widząc już żadnej przyszłości dla siebie i świata<sup>9</sup>.

*Pierwszego reformowanego* odczytywać można jako – przeprowadzony z pozycji ekokrytycznych – zgoła postsekularny<sup>10</sup> akt oskarżenia przeciwko instytucjonalnemu chrześcijaństwu, które w zamian za finansowe wsparcie legitymizuje gałęzie biznesu i przemysłu, mające katastrofalny wpływ na ekosystem. Z omawianego filmu na pierwszy plan wysuwają się dwa oblicza instytucji wiary podporządkowanej regułom rynkowym. Pierwsze z nich urzeczywistnia prowadzony przez Tollera kościół-obiekt turystyczny, utrzymujący się raczej z kapitalizacji historycznego dziedzictwa (poprzez oprowadzanie turystów czy sprzedaż pamiątek) niż z zaangażowania wspólnoty (nielicznych skądinąd) parafian. Drugie natomiast stanowi symbol

<sup>7</sup> Por. Ashlee Cunsolo, Neville R. Ellis, *Ecological Grief as a Mental Health Response to Climate Change-Related Loss*, „Nature Climate Change” 2018, Vol. 8, s. 275–281.

<sup>8</sup> Por. Ewa Bińczyk, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Warszawa 2018.

<sup>9</sup> Por. Alissa Wilkinson, *Paul Schrader on First Reformed*: “This is a troubling film about a troubled person”, Vox, bit.ly/3jdNMGQ [21.II.2022].

<sup>10</sup> Por. John Gillies, *Climate Change and the Postsecular in Paul Schrader's First Reformed*, [w:] *The Experience of Disaster in Early Modern English Literature*, ed. Sophie Chiari, New York 2022, s. 149–163.

silnych związków religii i biznesmanów-technokratów, medialne przedsięwzięcie wielkoskalowe. Walter Benjamin w eseju *Kapitalizm jako religia* wskazywał na pasożytniczy wzrost kapitalizmu na fundamentach zachodniego chrześcijaństwa i dodawał w tym kontekście: „Boska transcendencja upadła. Ale Bóg nie umarł, lecz został wciążgnięty w ludzki los”<sup>11</sup>. Intuicje Benjamina korespondują z instytucją Abundant Life, stanowiącą w filmie Schradera rodzaj synekdochy zachodniego chrześcijaństwa. Jej nazwę – za Ewangelią według Świętego Jana – można przetłumaczyć dosłownie jako „obfite życie”, rozumiane przez pryzmat zakorzenionego w etyce protestanckiej dowartościowania doczesnej prosperity. W rozmowach ze swoim zwierzchnikiem Joelem Jeffersem Toller konsekwentnie broni imperatywu ochrony środowiska (jako dzieła Stwórcy), opozycyjnego wobec uprzywilejowania doczesnego powodzenia, odwołując się w tym kontekście również do przerażających wizji apokaliptycznego gniewu z Pisma Świętego. Ta struktura myślenia o katastrofie klimatycznej sięga zresztą dalej, obejmując nawet dyskursy świeckie – jak słusznie wskazuje Tomasz Majewski – w ramach „retoryki »kary za grzechy« nowoczesnego świata”<sup>12</sup>.

Choć przeprowadzona z tych pozycji krytyka chrześcijańsko-kapitalistycznych związków<sup>13</sup> pozostaje czytelna, to jednak kilka obranych przez Schradera strategii dyskursywnych uznać można za problematyczne. Jedyną bardziej prominentną rolę zagraną przez czarnoskórego aktora jest zwierzchnik Tollera, Joel Jeffers, kierujący wspomnianym Abundant Life, czyli postać legitymizująca szkodzące środowisku grupy lobbystyczne i wykazująca bierną postawę wobec kwestii ekologicznych, co – jak słusznie zauważają Jean-Thomas Tremblay i Steven Swarbrick – znamionuje ryzyko rasistowskiej internalizacji problematyki środowiskowej, sprzecznej przecież z rzeczywistością, szczególnie dotkliwym wpływem zmian środowiskowych właśnie na społeczność Afroamerykanów<sup>14</sup>. Podobnie dyskusyjna wydaje się wyraźnie pasywna postawa postaci kobiecych – szczególnie sprowadzonej do źródłowo biblijnego archetypu macierzyństwa Mary<sup>15</sup> – co jednak wpisuje się w wyraźnie obecną w filmie ambicję maskulinistycznego przetworzenia postaw ekologicznych, tradycyjnie ujmowanych jako kobiece, a nie męskie<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> Walter Benjamin, *Kapitalizm jako religia*, przeł. Paweł Mościcki, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11–12: *Pochwała antagonizmu*, s. 133.

<sup>12</sup> Tomasz Majewski, *Świecka świętość. Uwagi o ludzkim potencjale pisane przeciw „marazmowi antropocenu”*, [w:] *Mit – religia – nowoczesność. Cena emancypacji*, red. Tomasz Majewski, Maciej Kuster, Kraków 2019, s. 295.

<sup>13</sup> Por. Anthony Carew, *op. cit.*, s. 22. Jasne jest, że w Stanach Zjednoczonych związki religii z ekonomią są dalece wyraźniejsze.

<sup>14</sup> Por. Jean-Thomas Tremblay, Steven Swarbrick, *Destructive Environmentalism. The Queer Impossibility of First Reformed*, „Discourse” 2021, Vol. 43, No. 1, s. 18.

<sup>15</sup> Por. *ibidem*, s. 25.

<sup>16</sup> Por. Margaret Alice Parson, „Will God Forgive Us?,” *Christianity and the Climate Crisis in Auteur Cinema*, a dissertation submitted to the Graduate Faculty of the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in The Department of Communication Studies, Louisiana State University, Baton Rouge 2021, [bit.ly/3XJP9f8](https://bit.ly/3XJP9f8) [21.11.2022], s. 61–64, 72.



W strukturze narracyjnej *Pierwszego reformowanego* niewątpliwie istotne miejsce zajmuje również wątek dziennika Tollera, prowadzonego z myślą o ekspiacyjnej, *quasi*-modlitewnej komunikacji z Bogiem, ale przede wszystkim jako narzędzie introspekcji – często bardzo surowej (Toller zarzuca sobie pychę, słabość, na zapisane przez siebie słowa spogląda z pogardą) – świadomie prowadzonej na piśmie, by każda wprowadzona korekta czy wyrwana strona pozostawiła swój psychofizyczny znak, materialną sygnaturę. Preferowany przez pastora odręczny zapis ma charakter trwały (nieodwracalny?), co można metaforycznie odczytać *per analogiam* do szkodliwych zmian w ekosystemie, dokonanych ręką człowieka. Tak ukierunkowaną interpretację tego wątku potwierdza poczynione przez Tollera zobowiązanie, by po roku ten dziennik zniszczyć (jak podkreśla z determinacją: porwać i spalić), nie pozostawić po swoim istnieniu żadnego śladu. W tym kontekście ów dziennik pozostaje istotny jako coś więcej niż tylko rodzaj kinofilskiej rewerencji do *Dziennika wiejskiego proboszcza* Roberta Bressona.

Schrader intencjonalnie akcentuje ważkość językowego przekazu – szczególnie w kontekście dyskursu ekologicznego. Zostaje to zasygnalizowane już w trakcie tyrady Michaela o postępujących zmianach ekosystemu, gdy jego głos zostaje gwałtownie wyciszony, a dalszą część wypowiedzi bohatera relacjonuje widzowi – ówczesnie jeszcze sceptyczny – pastor za pośrednictwem tak zwanego głosu z offu; przejmuje on tym samym kontrolę nad przesłaniem aktywisty<sup>17</sup>. Drugi interesujący przykład znajdziemy w scenie sporu Tollera z Balqiem, prominentnym lokalnym przedsiębiorcą, który wszelkie zarzuty o zanieczyszczanie środowiska zbywa relatywizacją i upolitycznianiem problematyki klimatycznej. W ten sposób Schrader akcentuje trud mówienia o zagadnieniach ekologicznych oraz ryzyko zewnętrznego, opresywnego przechwytywania dyskursu aktywistów. Zwątpienie – jeszcze dosadniej wybrzmiewające ze względu na pochodzenie reżysera, wychowanego w przeważająco ikonofobicznym, uprzywilejowanym języku ducha kalwinizmu<sup>18</sup> – w funkcjonalność kategorii językowych do opisu nadchodzącej katastrofy ujawnia się także na poziomie poetyki obrazu: gdy odtwarzanym

<sup>17</sup> Por. Jean-Thomas Tremblay, Steven Swarbrick, *op. cit.*, s. 13.

<sup>18</sup> Por. Peter Verstraten, „Words Don’t Come Easy”. *The Transcendental Style of Paul Schrader’s First Reformed*, „Image & Narrative” 2021, Vol. 22, No. 1, s. 75, [bit.ly/3jfe9c2](https://doi.org/10.1111/3jfe9c2) [20.11.2022]; Anthony Carew, *op. cit.*, s. 18.

z offu wzniosłym refleksjom Tollera kontrastująco towarzyszy bezwzględnie przyziemna ekspozycja fizjologicznych symptomów jego choroby, co wydaje się intencjonalnym zabiegiem zaburzenia referencji dla wypowiedzianych w filmie słów<sup>19</sup>.

Zarysowany powyżej horyzont problematyki środowiskowej wyraźnie sytuuje *Pierwszego reformowanego* na gruncie antropocentrycznym. Postacie Tollera i Michaela uosabiają zagadnienie katastrofy ekologicznej przede wszystkim przez pryzmat zagłady świata ludzkiego – wszak partykularne śmierci Michaela oraz (prawdopodobnie) Tollera stanowią, jak trafnie zauważają Tremblay i Swarbrick, chrystusonaśladowczą synekdochę ludzkości<sup>20</sup>. Dlatego też w trakcie jednej z rozmów z Tollerem Jeffers zarzuca mu, że nigdy nie opuszcza mroków ogrodu (mając na myśli, rzecz jasna, nowotestamentowy ogród Oliwny). Odczytanie to wydaje się przekonujące, jako że puentująca film próba zamachu (eko)terrorystycznego, który pastor planował dokonać w trakcie transmitowanego publicznie nabożeństwa z okazji rekonsekracji kościoła w Snowbridge, rozumiana jest przez sprawcę jako forma męczeńskiej śmierci w służbie wyższej idei, której poświęcili swoje życia Michael oraz inni ekoaktywiści (o czym świadczą ich fotografie przypięte do kamizelki z ładunkami wybuchowymi). Antropocentryczną dominantę problematyki antropocenu wzmacnia zresztą równoległy do filmowych zdarzeń wątek choroby (prawdopodobnie nowotworowej) pustoszącej ciało pastora, która wydaje się immanentnie kompatybilna z etiologią choroby środowiska naturalnego – człowiek niszczy przyrodę tak, jak nadużywający alkoholu Toller niszczy swoje ciało. Jeśli zatem z filmu Schradera wyłania się jakaś forma asymilacji z gruntu wyobcowanego człowieka w przestrzeń natury, to nie jest ona oparta na żadnej afirmatywnej (pozytywnej) jakości, niemal nieobecne są tu bowiem istnienia nie-ludzkie w innym – niż letalny – charakterze. Dostatecznie wymowna wydaje się w tym kontekście finałowa scena, kiedy Toller owija się drutem kolczastym, który kilka scen wcześniej usunął z pobliskiego cmentarza, odkrywszy oplątane nim martwe zwierzę. Jeśli człowiek i przyroda tworzą tu jakąś wspólnotę, to jest ona wspólnotą atrofii, rozpadu.

<sup>19</sup> Por. Roy Scranton, *Children of Thanos*, „The Yale Review” 2019, Vol. 107, No. 1, s. 192.

<sup>20</sup> Por. Margaret Alice Parson, *op. cit.*, s. 74. Christopher W. T. Miller, Lindsay L. Clarkson i Donald R. Ross proponują inspirujące odczytanie filmu na gruncie psychoanalizy, wskazując na psychotyczne podłoże radykalnie indywidualistycznej (w sensie mechanizmu projekcji) i negatywistycznej postawy Michaela oraz Tollera wobec katastrofy klimatycznej (por. Christopher W. T. Miller, Lindsay L. Clarkson i Donald R. Ross, *The Environmental Crisis and the Film First Reformed. Paths to Paralysis and Change*, „The International Journal of Psychoanalysis” 2022, Vol. 103, No. 2, s. 395–412).

## PRAKTYKOWANIE REZYGNACJI

Zanim powrócę do *Pierwszego reformowanego*, by scharakteryzować wykorzystywany przez Schradera modus wizualnego ewokowania katastrofy antropocenu, pragnę nieco więcej miejsca poświęcić drugiemu z analizowanych przeze mnie filmów. *Zielony Rycerz* w reżyserii Davida Lowery'ego stanowi ekranizację czternastowiecznego poematu *Sir Gawain and the Green Knight*. Zawiązanie właściwej akcji filmu wyznacza scena obchodów bożonarodzeniowych (z udziałem rycerzy Okrągłego Stołu), zakłóconych pojawieniem się tytułowego Zielonego Rycerza. Proponuje on zgromadzonym grę na następujących zasadach: gotów jest przyjąć cios od dowolnego z zebranych, jeśli ten zobowiąże się dokładnie rok później przybyć do zielonej kaplicy i dobrowolnie przyjąć rewanż. Zgromadzeni rycerze, przeczuwający udział sił magicznych, nie chcą podjąć się walki z przybyszem. Po dłuższym oczekiwaniu na wyzwanie odpowiada jedynie protagonista filmu Gawen, młody siostrzeniec króla. W ramach owego pojedynku Zielony Rycerz ostentacyjnie pozwala się zdekapitować, po czym, dzierżąc w dłoni swoją odciętą głowę, opuszcza zdumionych rycerzy, przypomniawszy na koniec Gawenowi o jego zobowiązaniu. Dalsze wątki opowieści podporządkowane są przede wszystkim wyprawie protagonisty na spotkanie z Zielonym Rycerzem. Lowery dostosowuje perswazyjny wymiar średniowiecznego moralitetu o chrześcijańskim etosie rycerskości i nieprzychylnie ukazanej miłości dworskiej (*amour courtois*)<sup>21</sup> do niepokojów współczesności, faworyzując – jak sam przyznaje – odczytanie poematu w kontekście konfrontacji cywilizacji ludzkiej z dziką, pogańską naturą<sup>22</sup> (której wysłannikiem miałby być Zielony Rycerz, a w filmie także lis, towarzyszący bohaterowi w wędrówce) czy wreszcie w innym miejscu wskazując na fatalistyczny wymiar fiaska symbiotycznej relacji człowieka z naturą<sup>23</sup>. Nieprzypadkowe w tym kontekście wydaje się zatem uczynienie z motywu podróży, który w oryginalnej narracji stanowił element marginalny, głównej osi fabularnej filmu, w czym łatwo dostrzec pokrewieństwo z tropami kina katastroficznego, (post)apokaliptycznego. Tę aktualizację wymowy pierwotnego tekstu równie przekonująco legitymizuje

21 Por. J. R. R. Tolkien, *Wstęp*, [w:] *Pan Gawen i Zielony Rycerz. Perła. Król Orfeo*, przeł. Andrzej Wicher, Warszawa 1997, s. 17. Zasygnalizować tu warto, że ów poemat doczekał się również szeregu inspirujących odczytań w perspektywie postkolonialnej czy feministycznej – por. m.in. Sharon M. Rowley, *Textual Studies, Feminism, and Performance in "Sir Gawain and the Green Knight"*, „The Chaucer Review” 2003, Vol. 38, No. 2; Jaclyn Carter, *Conquest, Identity, and Colonial Discourse in Medieval England: New Perspectives on Sir Gawain and the Green Knight and Patience*, a thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies in partial fulfillment of the requirements for the degree of master of arts, Department of English, University of Calgary, Calgary 2015, bit.ly/3H81H9c [22.II.2022].

22 Por. Eric Kohn, *David Lowery Almost Quit Filmmaking Before 'Green Knight' Release: 'It Was a Very Existential Year'*, IndieWire, bit.ly/3R9UTWv [21.II.2022]. Pozostawiam tu na marginesie recepcję oryginalnego tekstu, w którym badacze polemicznie odnosili się do interpretacji postaci Zielonego Rycerza jako reprezentanta natury.

23 Por. Selome Hailu, *'The Green Knight' Director David Lowery Explains Dev Patel's Sex Scenes: 'I Didn't Want to Shy Away From Lustiness'*, Variety, bit.ly/3XKpanv [21.II.2022].

szereg decyzji twórczych reżysera, by wskazać tu choćby oryginalny rys postaci Gawena jako niemal archetypicznego wzoru cnót rycerskich<sup>24</sup>, z którym wyraźnie zrywa Lowery – jego Gawen jest postacią pełną ludzkich słabości, wewnętrznych wątpliwości i poczucia niespełnienia. To zerwanie zostaje symbolicznie podkreślone przez pojawiający się w późniejszej scenie odwrócony wertykalnie (i wymownie pokryty pleśnią) portret protagonisty.

Podobnej demitologizacji ulega obraz rządów króla Artura – na początku swojej podróży Gawen przemierza połacie wykarczowanego lasu, świadczące o brutalnej eksploatacji przyrody, a następnie trafia na pokryte szczątkami martwych rycerzy pole bitwy (zainspirowanej legendarną, wyjątkowo krwawą bitwą pod Badon Hill)<sup>25</sup>, dokumentujące przemocowy (i silnie zhierarchizowany, zważywszy na wyraźnie mezaliansowy romans protagonisty z kobietą z pospólstwa) wymiar rządów monarchy. Król i królowa na zamku Camelot sportretowani zostają – ponownie: wbrew literze oryginalnego tekstu – jako zmęczeni, niemal zniedołężniali starcy, a nie emanujący młodością i siłą władcy. To jednak, co kluczowe dla niniejszego omówienia, ujawnia się w specyficznej strategii ekranizacji – retellingu historii Gawena – która ukierunkowuje krytyczne spojrzenie Lowery’ego na popęd zdobywczości, ambicji podboju, pragnienia chwały i uznania, kształtującej bohaterskie narracje. Gdy we wspomnianej scenie celebracji Bożego Narodzenia Gawen nieśmiało zasiada wśród rycerstwa, a król zachęca go, by biesiadował u jego boku, protagonista czuje się niegodny tego przywileju. Na prośbę królowej, by opowiedział coś o sobie, odpowiada, że nie zasłużył się dotychczas żadnym chlubnym czynem. Jasne jest zatem, że ambicje protagonisty, które ostatecznie popychają go do przyjęcia wyzwania Zielonego Rycerza, kształtują się przede wszystkim pod wpływem heroicznym powieści o dokonaniach rycerzy króla Artura.

Aby spuentować te ambicje w finale filmu, Lowery sięga po zabieg narracyjny przywodzący na myśl *Ostatnie kuszenie Chrystusa* (1988) Martina Scorsese’go. Gdy Gawen trafia wreszcie pod topór Zielonego Rycerza, tuż przed zadaniem ciosu uchyla się i ucieka, a jego dalsze losy zostają eliptycznie przedstawione w dynamicznie

<sup>24</sup> Por. *ibidem*.

<sup>25</sup> Por. Joanna Robinson, *The Green Knight’s Ending, Explained*, Vanity Fair, [bit.ly/4ochbSu](https://bit.ly/4ochbSu) [22.II.2022].

<sup>26</sup> Joseph Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. Andrzej Jankowski, Poznań 1997, s. 259.

<sup>27</sup> Por. Maciej Czeremski, *Mit – umysł – rzeczywistość. Kognitywne uwarunkowania archaicznych form narracyjnych na przykładzie mitu*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2018, nr 34 (54): *Pisarze i mózg*, s. 167.

<sup>28</sup> Jerzy Franczak, *Postapokaliptyka. Rekonesans badawczy*, „Teksty Drugie” 2020, nr 1: *post|apo|bio*, s. 99.

zmontowanej sekwencji kilku scen, obejmujących jego długie lata życia w roli władcy, wypełnione wojnami i cierpieniem z powodu straty bliskich, aż do nieuchronnego upadku, w którym – jak powiada Joseph Campbell – „streszcza się cały sens jego życia”<sup>26</sup>. Odwołuję się do autora *Bohatera o tysiącu twarzy* nieprzypadkowo, do tego momentu bowiem historia Gawena stanowiła *de facto* realizację Campbellowskiego paradygmatu monomitu, opartego na powtarzających się motywach mitycznych, ustrukturyzowanych zgodnie z logiką podróży, dopełnioną rytuałem przejścia, po którym odmieniony bohater powraca do społeczności opuszczonej przez niego w wyniku działania sił zewnętrznych<sup>27</sup>. Narracyjnie satysfakcjonującą realizacją tego schematu byłby szczęśliwy powrót protagonisty do Camelotu. Gdy jednak w omawianej sekwencji Gawen-król umiera, nagle wracamy do linii narracyjnej, w której bohater wciąż czeka na śmiertelny cios Zielonego Rycerza, a cała ta sekwencja okazuje się fałszywą futurospekcją. Bohater, wstrząśnięty owym wejrzeniem w przyszłość pełną bólu i przemocy, ściąga magiczny pas, który miał chronić jego życie, czym daje wyraz rezygnacji, odrzucenia egzystencji podporządkowanej brutalnemu podbojowi. W tym sensie finał filmu pozbawiony zostaje konwencjonalnie satysfakcjonującego spointowania rycerskich wojaży Gawena, przez co wyraźnie zaburza syntaktyczną spistość narracji. Na tym opiera się obrona przez reżysera strategia przekształcania fabularnych schematów ekraniżacji legend arturiańskich, a ekstremum tego przetworzenia stanowi bodaj scena innej fałszywej futurospekcji (na początku podróży protagonisty), w której pojmany i ograbiony Gawen leży bezwładnie na ziemi, kamera niespiesznie wykonuje pełny obrót – ponownie ewokujący elipsę czasową – i ukazuje po chwili już niemal zupełnie rozłożone ciało bohatera. W ten sposób Lowery daje widzowi do zrozumienia, że historia rycerza mogła zostać zakończona *hic et nunc*. Za tym rewizjonistycznym spojrzeniem na heroiczne tropy kulturowe stoi – zapośredniczona przez filmową grę z szeregiem gatunkowo skonwencjonalizowanych „wielkich mitemów antropologicznych struktur wyobraźni”<sup>28</sup> – świadomość, że konstytuują one kolonizujący naturę, imperialistyczny modus kształtowania podmiotu ludzkiego.

## W OBLICZU NIEUCHRONNEGO KOŃCA: KINO UŚWIADOMIONEGO ANTROPOCENU

Decydująca dla niniejszego omówienia pozostaje identyfikacja spożytkowanych przez obu reżyserów strategii filmowego, formalnego ewokowania fatalistycznego przecucia rychłego końca. Paul Schrader – nie tylko jako scenarzysta, filmowiec, ale także krytyk i teoretyk kina – opublikował w 1972 roku książkę *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer*, stanowiącą omówienie jego autorskiej koncepcji kina stylu transcendentalnego. *Pierwszy reformowany* urzeczywistnia szereg cech, na które wskazywał Schrader: zarówno charakterystyczną dla *mise-en-scène* stylu transcendentalnego ascetyczność, płaskość obrazu, kompozycyjny minimalizm (znany choćby z kina Yasujirō Ozu)<sup>29</sup>, repetytywność statycznych kadrów bliską spowolnionemu rytmowi *slow cinema*, preferowanie frontalnych ujęć (czasami dystorsyjnie agresywnych zbliżeń), jak i rozpoznawane w warstwie dźwiękowej, intencjonalne unikanie muzyki niediegetycznej, umożliwiające intensyfikację pojedynczych dźwięków świata przedstawionego i wpisujące się w pełny horyzont technik zatajania – jak ujmuje to Schrader – odmawiających widzowi prostej satysfakcji odbiorczej<sup>30</sup>. Wyznaczniki te uzupełnia wąski kadr (w formacie 1,33 : 1), konstytuujący poczucie klaustrofobii, osaczenia bohaterów, które w klarowny sposób koresponduje z poczuciem przytłoczenia przejawami katastrofy antropocenu.

Choć *Pierwszy reformowany* wydaje się gruntownie zakorzeniony w problematyce religijnej, Schrader wyraźnie dystansuje się od współcześnie spopularyzowanego nurtu *Christian movies*, którego to *exempla* postrzega jako – sprzeczne ze stylem transcendentalnym – konwencjonalnie hollywoodzkie melodramaty, nastawione na konsumpcję emocji w przystępnej formie<sup>31</sup>. Zaproponowana przez reżysera konceptualizacja formy filmowej uprzywilejowuje odrębną (niereligijną) metodę wywołania w widzu poczucia transcendencji, którą – za Robertem Doranem – można rozpoznać jako subiektywistyczną konceptualizację wzniosłości, opartą zatem na jakościach figuratywno-estetycznych<sup>32</sup>. Doskonale wyraża to scena finałowa filmu. Gdy Toller uświadamia sobie, że Mary przybyła na uroczystość rekonskracji, rezygnuje z zamiaru przeprowadzenia

<sup>29</sup> Por. Paul Schrader, *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer*, Oakland 2018, s. 63–65.

<sup>30</sup> Por. Christina Newland, *Everybody Sacrifices: Paul Schrader Discusses "First Reformed"*, Notebook, bit.ly/3HDvSX6 [20.II.2022].

<sup>31</sup> Por. Alissa Wilkinson, *op. cit.*

<sup>32</sup> Por. Robert Doran, *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant*, Cambridge 2015, s. 13.



zamachu terrorystycznego, zamiast tego podejmuje próbę samobójczą, popijając płyn do udrażniania odpływów. Próbę tę udaremnia jednak pojawienie się bohaterki. Zanim gwałtowne cięcie zakończy film, kamera wiruje wokół pary obejmującej się w wydłużonym pocałunku, a czas ekspozycji zostaje spowolniony, co wywołuje efekt bliski bressonowskiemu doświadczaniu trwania, szczególnej kondensacji temporalności, która – jeśli odwołać się do Roberta Dorana – sygnuje wzniosłe przeżywanie longinusowskiej chwili jako momentu transcendencji<sup>33</sup>. Choć reżyser dostarcza widzowi szeregu przesłanek, by postrzegać tę scenę jako wyłącznie imaginację (umierającego) Tollera, to finał ten znamionuje przede wszystkim moment destabilizacji *modus* reprezentacji<sup>34</sup>, jest nagłym zwrotem w kierunku afektywnej antykadencji (emocjonalnego uniesienia) melodramatu już nie jako skonwencjonalizowanego gatunku, lecz jako trybu przedstawiania<sup>35</sup>.

Ta reprezentacyjna wolta – zainspirowana, jak przyznaje sam reżyser, finałem *Słowa* (1955, *Ordet*) Carla Theodora Dreyera – staje się przejawem wzniosłości jako transcendencji opartej nie na idei boskości, lecz cielesności, immanencji<sup>36</sup>. Pragnę w tym kontekście powrócić jeszcze do sceny znacznie wcześniejszej, przedstawiającej, jak ujmuje to Mary, *Magical Mystery Tour*, czyli praktykowany przez nią wspólnie z Michaeliem rodzaj somatyczno-kontemplacyjnej techniki przywracania równowagi psychicznej. Roztrzęsiona po śmierci męża bohaterka w jednej ze scen prosi pastora, by zastąpił Michaela w tym quasi-transcendentalnym doświadczeniu. Mary kładzie się na leżącym na podłodze Tollerze, spoglądają sobie w twarz, ciało przylega do ciała, rytm ich oddechów się synchronizuje, a po chwili oboje zaczynają lewitować. Cała scena nabiera głęboko wzniosłego i równocześnie surrealistycznego charakteru<sup>37</sup>, o czym Schrader wspominał w refleksji nad stylem transcendentalnym jako o momencie ekspozycji widza na nieoczekiwany obraz – zdarzenie, które warunkuje moment akceptacji, internalizacji transcendencji<sup>38</sup>. Związek wzniosłości i transcendencji – ufundowany na longinusowskim *hypsos* (dosłownie „wzniesieniu”)<sup>39</sup> – pozwala uchwycić omawianą scenę w kategoriach nie religijnych, lecz figuratywno-estetycznych. Odwołując się do rozważań Roberta Dorana, to

<sup>33</sup> Por. Peter Sobczynski, *The Silence*. Paul Schrader on *First Reformed*, RogerEbert.com, bit.ly/3RfivzW [20.11.2022].

<sup>34</sup> Por. Jean-Thomas Tremblay, Steven Swarbrick, *op. cit.*, s. 7.

<sup>35</sup> Por. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven 1976.

<sup>36</sup> Por. Paul Schrader, *op. cit.*, s. 156.

<sup>37</sup> Por. Margaret Alice Parson, *op. cit.*, s. 79.

<sup>38</sup> Por. Paul Schrader, *op. cit.*, s. 3.

<sup>39</sup> Por. Robert Doran, *op. cit.*, s. 4.

wzniosłość intensywnie przeżywana jako moment, chwila (*kairos*)<sup>40</sup> transcendencji. Kamera zawisa nad głowami bohaterów, a ich unoszące się ciała ruszają w podróż – w pierw w przestrzeni kosmicznej, później nad zaśnieżonymi szczytami i dalej nad malowniczymi krajobrazami przyrody. Tę kontemplację piękna natury gwałtownie przerywają jednak obrazy zakorkowanych ulic, wysypisk śmieci, ogółem – eksploatacji i zanieczyszczenia środowiska na przemysłową skalę. Przez swój surrealny charakter scena *Magical Mystery Tour* wywołać może poczucie wzniosłości, które ujmuje tu – podążając tropem estetyki negatywnej Arnolda Berleanta<sup>41</sup> – jako związaną z niemożnością zinternalizowania (emocjonalnego spożytkowania) zmysłowej konfrontacji ze skalą przejawów katastrofy klimatycznej jako wydarzającej się na oczach widza *hic et nunc*. Sekwencja lewitacji pozostaje bowiem na swój sposób wizualnie odstręczająca (chciałoby się rzec, skomponowana w niewprawy sposób) i głęboko niepokojąca, gdy odbiorca uświadomi sobie nieobecność w niej podmiotów ludzkich, znamionującą bodaj widmo antycypowanej przyszłości bez człowieka. Schrader nie poprzestaje zresztą na dokumentacji obszarów zdegradowanych przemysłem, wskazuje też na groźbę, która dopiero nadejdzie. Oglądane przez Tollera nagranie zamachowca samobójcy przywodzi na myśl nie tylko widma ekologicznego ekstremizmu, ale także wojen klimatycznych, które nadejdą. Gdy z kolei nieco wcześniej pastor opowiada uczniom, zwiedzającym zabytkowy kościół, o historii motywowanego niewolnictwem uchodźstwa, odnieść można wrażenie, że niejako szykuje ich na przerażającą przyszłość, która radykalnie różnić się będzie od obecnie (relatywnie) bezpiecznego świata<sup>42</sup>.

Innego rodzaju konceptualizację wzniosłości w kontekście wizji ruin ludzkiego świata możemy zidentyfikować w filmie Lowery’ego. Co prawda pokrewna obu filmom jest – charakterystyczna dla *slow cinema* – rozwleczona temporalność narracji, szereg powolnych, kontemplacyjnych ujęć, nastawionych na wywołanie w widzu poczucia trwania czasu<sup>43</sup>. Wszak sama podróż Gawena wydaje się zawieszona w mitycznym (bez)czasie, reżyser nie dostarcza widzowi przejrzystych wskaźników upływu dni, tygodni. Metodyka wizualnego reprezentowania katastrofy w *Zielonym Rycerzu* opiera się jednak

40 Por. *ibidem*, s. 29.

41 Por. Arnold Berleant, *Art, Terrorism, and the Negative Sublime*, [w:] *Arts and Terror*, ed. Vladimir L. Marchenkov, Newcastle upon Tyne 2014, s. 10.

42 Por. Anthony Carew, *op. cit.*, s. 22.

43 Por. Paul Schrader, *op. cit.*, s. 17.

<sup>44</sup> Na to wizualne powinowactwo wskazywali twórcy filmu – por. Carolyn Giardina, *How 'The Green Knight' Took Audiences Back in Time to Camelot*, *The Hollywood Reporter*, [bit.ly/3k8RYbi](https://bit.ly/3k8RYbi) [21.11.2022]. Inspiracje malarstwem Friedricha są z powodzeniem rozpoznawane w kinie popularnym – por. m.in. Robert Pirro, *Aesthetic Legacies and Dashed Political Hopes. Caspar David Friedrich Motifs in Roland Emmerich's Post-9/11 Popcorn Message Movies*, „The Germanic Review” 2013, Vol. 88, No. 4, s. 400–417.

<sup>45</sup> Por. Laure Cahen-Maurel, *The Simplicity of the Sublime. A New Picturing of Nature in Caspar David Friedrich*, [w:] *The Relevance of Romanticism. Essays on German Romantic Philosophy*, ed. Dalia Nassar, Oxford 2014, s. 193–194, 199.

<sup>46</sup> Por. Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, London 2009, s. 121.

przede wszystkim na wyzyskaniu ikonografii imaginarium upadku człowieka (figuratywnie konkretyzowanego niemal turpistycznym eksponowaniem kości, rozłożonych ciał) oraz na wypełnieniu świata przedstawionego rozległymi pustkowiami (filmowanymi w planach totalnych), a także ruinami osad ludzkich, na które natrafia wędrujący Gawen, co na poziomie kompozycji kadrów sygnalizuje źródłowe powinowactwo z wyobraźnią niemieckiego malarza Caspara Davida Friedricha<sup>44</sup>. Jak syntetycznie eksplikuje Laure Cahen-Maurel w *The Simplicity of the Sublime. A New Picturing of Nature in Caspar David Friedrich*, malarstwu Friedricha bliskie jest rozumienie wzniosłości jako nastawionej na wywołanie silnego wrażenia na odbiorcy poprzez utrzymane w tradycji Kantowskiej posłużenie się skalą, opartą nie jedynie na fizycznym, ilościowym zestawieniu, ale także na aspektach jakościowych – przykładowo: na zestawieniu trwałości natury z egzystencjalną przemijalnością człowieka – co stawia przed odbiorcą wyzwanie introspekcji<sup>45</sup>. Modalności widzenia, implikowane przez wzniosłość krajobrazów Friedricha, zwrócone są zatem zarówno na zewnątrz, jak i do wewnątrz podmiotu percypującego. Analizy Josepha Leo Koenera pozwalają uzupełnić te rozpoznania o charakterystyczne dla pejzaży malarza zaburzenie transparencji obrazu, pozostawiające w akcie odbiorczym poczucie obecności czegoś nieprzeniknionego, naruszającego łączność podmiotu (zobrazowanego i patrzącego) z reprezentowaną naturą<sup>46</sup>; innymi słowy: zobrazowany krajobraz wymyka się logice prostodusznej reprezentacyjnej ekwiwalencji.

Podobnie w filmie Lowery'ego wzniosłość, malowniczość (niezwykła nierzadko za pomocą filtrów kolorystycznych) przynależna jest naturze, przedstawianej w planach totalnych jako przestrzeń fascynująco nieprzenikniona, nieprzyjazna (choćby w trakcie wędrówki Gawena przez las), przytłaczająca bohatera swoim bezkresnym ogromem, wzbudzająca w widzu poczucie niepokoju, dyskomfortu (przykładowo: poprzez zastosowanie wertykalnego obrotu kamery) i równocześnie dostarczająca percepcyjnej satysfakcji. Wpływ wyobraźni Friedricha na kadry *Zielonego Rycerza* można interpretować jako zwrot ku sublimacyjnemu paradygmatowi osvajania wizji katastrofy globalnej, antropologicznie uzasadnionego – w duchu

Franka Kermode'a – transhistoryczną potrzebą osławiania przemijalności<sup>47</sup>. Joanna Żylińska omawia ten aspekt malowniczej wizualizacji rozpadu ludzkiego świata jako pożądanie czy też pornografię ruin (*ruin lust/porn*), umożliwiającą oglądającym „dojmujące i rozkoszne zarazem pławienie się w obrazach rozpadu świata”<sup>48</sup>. Tego rodzaju wizje konstytuują wychylającą się na zmianę w przeszłość i przyszłość próbę monumentalizacji, estetyzacji katastrofy, która ma służyć jej przepracowaniu, niejako uprzedzającej asymilacji negatywnego i wciąż abstrakcyjnego doświadczenia globalnej zagłady<sup>49</sup>. Na tę strategię wydaje się zresztą wskazywać sam reżyser w komentarzu do sceny monologu damy zamieszkującej zamek, do którego Gawen trafia w ostatnim akcie filmu. To długa, niemal hipnotycznie zainscenizowana (poprzez powolne zbliżenie na twarz kobiety) tyrada o zieleni jako symbolu nie tylko żywotności natury, ale także jej nieokiełznanej, destrukcyjnej siły, która nieuchronnie pochłonie kruchy świat człowieka. Lowery przyznaje, że słowa te przynoszą mu pociechę ze względu na swoją „piękną nieuchronność”<sup>50</sup>, innymi słowy: zarówno pozostają głęboko przytłaczające, jak i wywołują rodzaj sublimacyjnej koncyliacji. Owo przesłanie o nieuchronności końca ludzkiego panowania zostaje zresztą proleptycznie zasygnalizowane już w początkowych fragmentach filmu. Wskazuje na nie kompozycja ujęć w scenie, gdy Gawen wyrusza w podróż: po prawej stronie widzimy wysokie, potężne mury Camelotu, symbolu ludzkiej świetności, po lewej – jako rewers zamku i złowróźbne widmo upadku – zrujnowane pozostałości po wzniesionej ludzką ręką budowli.

Dwa przykłady filmowe, wybrane na potrzeby niniejszego omówienia, wydają się na pozór odległe, pozostają jednak, jak sądzę, zbieżnie wyczułone na obecne niepokoje w obliczu ujawniających się symptomów katastrofy antropocenu. To uwrażliwienie na coraz silniej towarzyszące ludziom poczucie egzystowania u progu nieuchronnego końca przejawia się na gruncie fabularnym, a także za pośrednictwem formalnych modulacji wzniosłości. Opierają się one na reprezentacyjnym napięciu pomiędzy nieredukowalną grozą katastrofy (wzbudzającą dyskomfort widza) a już wyraźniej sublimacyjnym, koncyliacyjnym modusem osławiania jej za pośrednictwem obrazów ruin ludzkiego świata. Obrona przez Schradera strategia

47 Por. Jerzy Franczak, *op. cit.*, s. 97.

48 Joanna Żylińska, *Fotografia po człowieku*, przeł. Patrycja Poniatowska, „Teksty Drugie” 2017, nr 1: *Nowa humanistyka*, s. 353.

49 Por. *ibidem*, s. 355.

50 „[A] beautiful inevitability” (Joanna Robinson, *op. cit.*).

twórcza bazuje na przetworzeniu schematów filmu o tematyce religijnej w ramach autorskiej conceptualizacji kina stylu transcendentalnego. Lowery natomiast zwraca się ku ostentacyjnej rezygnacji z konwencjonalnych tropów ekranizacji mitów arturiańskich. Efekty tych filmowych eksperymentów uznać można zatem za świadectwo panapokaliptycznej współczesności i przyczynek do podjęcia namysłu nad kondycją człowieka w epoce (późnego) antropocenu.

**OD-NOWA  
SPLATANIE SIĘ...**





MARTYNA DZIADEK Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych  
ORCID 0000-0003-4943-4590 Uniwersytetu Jagiellońskiego  
martyna.dziadek@doctoral.uj.edu.pl

## Sztuka dostrajania się. W stronę roślinno-ludzkich relacyjności

Tradycja zachodniego kręgu kulturowego od wieków ignorowała florę, uznając ją za niższą od zwierząt i – przede wszystkim – pozbawioną inteligencji. Ontologiczne usytuowanie europejskiego *antropos* na szczycie drabiny bytów rzutowało na jego relacje z więcej-niż-ludzkimi krewnymi. Konstitutywnymi elementami owej hierarchiczności były bowiem nie tylko wyzysk i eksploatacja przyrody, ale także biopolityczne zarządzanie. Posiłkując się współczesnymi teoriami nowego materializmu, autorka tekstu stara się wyznaczyć nową, nieantropocentryczną trajektorię relacyjności z roślinnymi krewnymi. Tym samym analizuje projekt Joanny Rajkowskiej jako przykład „ekodiegesis”, dzięki której przyroda sama mówi w „imię biotycznej wspólnoty”.

**The Art of Tuning In: Towards Plant-Human Relationalities** The tradition of the Western cultural circle has ignored flora for centuries, considering it lesser than animals and—above all—devoid of intelligence. The placement of European *anthropos* at the top of the ontological ladder affected their relationship with their more-than-human relatives. Not only the abuse and exploitation of nature but also its biopolitical management were the constitutive elements of this hierarchy. Using contemporary theories of new materialism, the author attempts to determine a new, non-anthropocentric trajectory of relationality with our plant relatives. Thus she analyses Joanna Rajkowska’s project as an example of “ecodiegesis,” thanks to which nature itself speaks “on behalf of the biotic community.”

### Słowa kluczowe:

*plant studies*,  
ekodiegesis,  
ekokrytyka,  
nowy  
materializm

### Keywords:

*plant studies*,  
ecodiegesis,  
ecocriticism,  
new materialism

*Plants are attuned to one another’s strengths and weaknesses, elegantly giving, and taking to attain exquisite balance. There is grace in complexity, in actions cohering, in sum totals<sup>1</sup>.*

SUZANNE SIMARD

1 Suzanne Simard, *Finding the Mother Tree. Discovering the Wisdom of the Forest*, New York 2021, s. 195.

Królestwo roślinne<sup>2</sup> było przez wieki rozpatrywane głównie w kontekście tematyki, funkcji użytkowych czy też przez pryzmat szeroko rozumianej (ludzkiej) symboliki. W pracach literaturoznawczych i kulturoznawczych badano głównie „motywy fauny oraz flory”,

*Performatyka. Poza kanonem*, t. 3: *Końce świata i nowe relacyjności*, red. Łucja Iwanczewska, Arkadiusz Pótorak, Kraków 2023

2 Użycie sformułowania *królestwo roślinne* bynajmniej nie oznacza powrotu do Linneuszowskich taksonomicznych klasyfikacji, ale może zostać uznane za manifestację sprawczości roślin. Jak pisze Sylvie Pouteau, „[f]rancuskie słowo oznaczające królestwo – *règne* – odnosi się zarówno do okresu królowania, jak i do aktu sprawowania władzy. Królestwa należałyby zatem postrzegać nie tyle jako zbiory obiektów mających pewne wspólne czy podobne cechy, ile raczej jako manifestacje rzeczywistych sił w działaniu” (Sylvie Pouteau, *Rosliny jako istoty otwarte. Od estetyki do etyki roślinno-ludzkiej*, przeł. Patrycja Poniatowska, „Prace Kulturoznawcze” 2020, t. 24, nr 3: *Kulturowe herbarium*, s. 136).

3 Por. James H. Wandersee, Elisabeth E. Schussler, *Preventing Plant Blindness*, „The American Biology Teacher” 1999, Vol. 61, No. 2, s. 82–86.

4 Por. František Baluška, Stefano Mancuso, Dieter Volkmann, Peter W. Barlow, *The ‘Root-Brain’ Hypothesis of Charles and Francis Darwin*, „Plant Signaling & Behavior” 2009, Vol. 4, Iss. 12, s. 1121–1127.

5 Por. Suzanne Simard, *op. cit.*

a przyroda traktowana była jako tło dla losów bohaterów literackich. Owa niemożność dostrzeżenia roślin została przez botaników Elisabeth E. Schussler i Jamesa H. Wandersee nazwana „ślepotą na rośliny”<sup>3</sup> (*plant blindness*). Tradycja zachodniego kręgu kulturowego od wieków ignorowała florę, uznając ją za niższą od zwierząt i – przede wszystkim – pozbawioną inteligencji. Starożytni (w tym Arystoteles oraz Platon) lokowali rośliny na najniższych szczeblach drabiny bytów, z kolei Georg Wilhelm Friedrich Hegel postrzegał je jako istoty niezdolne do poruszania się. Zuchwała, antropocentryczna krótkowzroczność nie uległa zmianie nawet w XX wieku, kiedy Martin Heidegger dokonał wyraźnego różnicowania bytów, oddzielając rośliny od wyżej usytuowanych *animalitas*.

Najnowsze badania nad neurobiologią roślin wyraźnie wskazują jednak, że rośliny nie tylko mają zdolność ruchu, ale także komunikowania się między sobą oraz ze środowiskiem. Charles Robert Darwin w zakończeniu pracy *The Power Movement of Plants* postawił hipotezę, że korzenie roślin pełnią funkcję mózgu, który rejestruje bodźce z otaczającego je środowiska. *Root-Brain Hypothesis* stała się tym samym inspiracją dla dociekań Stefana Mancusa, Dietera Volkmana, Františka Baluškę oraz Petera W. Barlowa<sup>4</sup>, którzy starają się rozwijać badania nad inteligencją stożków wzrostu, ulokowanych w korzeniach.

Niezwykle ważnym głosem w badaniach nad roślinami jest ekołożka Suzanne Simard, która od wielu lat śledzi procesy komunikacyjne między drzewami a grzybami. Bada ona to, co ukryte pod powierzchnią ziemi: systemy korzeniowe, sieci mikoryzowe oraz interakcje międzygatunkowe, służące budowaniu symbiotycznej wspólnoty. Jak wskazała Simard, różne gatunki drzew iglastych i liściastych tworzą wzajemną sieć powiązań: kiedy jedno z drzew rośnie w cieniu i jego fotosynteza jest przez to słabsza, inne drzewa przekazują mu nadwyżki wyprodukowane w odsłoniętej przestrzeni, do której dociera mnóstwo promieni słonecznych. Wymiana ta jest możliwa dzięki sieci mikoryzowej (*common mycorrhizal network*) – grzybnia łączy korzenie wielu gatunków roślin, dzięki czemu ułatwia transfer składników mineralnych oraz wody między poszczególnymi członkami wegetalnej wspólnoty<sup>5</sup>.

Immanentną cechą społeczeństwa roślinnego jest bowiem relacyjność, oparta na nawiązywanych wewnętrznie licznych sojuszach. Oprócz wyżej wspomnianej, opisanej przez Suzanne Simard wymiany dóbr między brzozą a daglezią, istnieje wiele innych wzajemnych powiązań wśród roślin(innych) krewnych. Inna badaczka środowiskowa, akademicka, członkini plemienia Potawatomi – Robin Wall Kimmerer – w swej książce *Braiding Sweetgrass. Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge, and the Teaching of Plants* stara się na nowo połączyć nowożytną naukę z indygeną, lokalną mądrością<sup>6</sup>. Jednym z przykładów alternatywnych sposobów współpracy ze środowiskiem, wyrastających na antypodach monokulturowych upraw, jest chociażby praktyka siania razem „trzech sióstr”: fasoli, kukurydzy oraz dyni. Przez tysiąclecia kobiety plemienia Potawatomi usypywały kopczyki oraz składały w nich te trzy rodzaje nasion, tuż obok siebie. Koloniści, którzy przybyli do brzegów Massachusetts, byli przekonani, że rdzenni mieszkańcy tych terenów nie potrafią uprawiać ziemi, ponieważ sądzili, że każdy z gatunków roślin powinien rosnąć osobno w równych, oddzielonych zagonach. Tymczasem lokalny sposób hodowli roślin nie był przypadkowy. Kukurydza, która pięła się najwyżej jako pierwsza, mogła podtrzymywać pędy wzrastającej obok fasoli. Z kolei wyrastająca najpóźniej dynia rozkładała swoje obszerne liście u podstaw dwóch starszych „sióstr”, zatrzymując wilgoć i powstrzymując wzrost innych roślin.

<sup>6</sup> Por. Robin Wall Kimmerer, *Braiding Sweetgrass. Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge, and the Teaching of Plants*, Minneapolis 2013.

Te błyszczące narośle zawierają bakterie brodawkowe (*Rhizobium*) wiążące azot. Mogą one przekształcać azot tylko w szczególnych okolicznościach. Ich enzymy katalityczne nie będą działać w obecności tlenu. Ponieważ w przeciętnej garści ziemi ponad połowę objętości stanowi przestrzeń wypełniona powietrzem, bakterie te potrzebują schronienia, aby wykonać swoją pracę. [...] Kiedy jej [fasoli] korzeń styka się pod ziemią z mikroskopijną nitką *Rhizobium*, dochodzi do wymiany komunikatów chemicznych i negocjacji umowy. Fasola wyhoduje beztlenową brodawkę, aby zapewnić bakterii schronienie, a w zamian za to bakteria podzieli się z nią azotem. [...]

7 *Eadem, Pieśń Ziemi. Rdzenna mądrość, wiedza naukowa i lekcje płynące z natury*, przeł. Monika Bukowska, Kraków 2021, s. 161.

Pole Trzech Sióstr to łańcuch wzajemności: między fasolą i bakterią, fasolą i kukurydzą, kukurydzą i dynią, a wreszcie między nimi a ludźmi<sup>7</sup>.

Opisywana przez Kimmerer uprawa „trzech sióstr” jest dla badaczki nie tylko sposobem na zachowanie heterogeniczności upraw, ale także dowodem na koegzystencję, wzajemną relacyjność oraz wsparcie w ramach społecznego funkcjonowania królestwa roślin. Co więcej, Kimmerer akcentuje również „łańcuch zależności” pomiędzy „trzema siostrami” a ludźmi, którzy je w ten sposób wysiewają.

### PNAD WIĘCEJ-NIŻ-LUDZKĄ BIOPOLITYKĄ

Ignorowanie flory w obrębie zachodniego kręgu kulturowego, o którym pisałam na początku, od wieków pozwalało uznawać rośliny za niższe w hierarchii bytów. To ontologiczne usytuowanie europejskiego *antropos* na piedestale miało, rzecz jasna, swoje odzwierciedlenie w kwestii relacyjności międzygatunkowej z roślinnymi bytami. Zezwalało nie tylko na wyzysk i eksploatację przyrody, ale także ścisłe, biopolityczne zarządzanie i określanie, gdzie i w jaki sposób powinny rosnać poszczególne gatunki roślin. Najlepiej oddaje to definicja słowa *chwasty*, którą możemy odnaleźć w Encyklopedii PWN: „niepożądane rośliny występujące wśród roślin uprawnych na polach, łąkach, pastwiskach oraz w lasach” oraz dalej: „konkurują z roślinami uprawnymi o składniki pokarmowe, wodę, światło i miejsce; powodują zmniejszenie i pogorszenie jakości plonów; ponadto mogą być roślinami żywicielskimi grzybów chorobotwórczych i szkodników roślin uprawnych”<sup>8</sup>. Chwasty są zatem „niepożądane”, a także „konkurujące” z gatunkami roślin uprawnych. Znamienne, że na owo biopolityczne rozróżnienie zwrócił już uwagę Alfred W. Crosby, który wyraźnie zaznaczył arbitralność danego antropocentrycznego podejścia: „chwasty nie dzielą się [...] na dobre i złe; to w botaniku rodzi się pokusa, aby w opisie owych roślin używać tak antropomorficznych terminów, jak agresja i oportunizm”<sup>9</sup>. Wegetalne uwikłania w biopolitykę analizuje także Catriona Sandilands, która w pracy zatytułowanej *Botaniczne sensacje. Biopolityka roślinna* przywołuje Foucaultowską definicję (bio)władzy:

8 *Chwasty*, [w:] *Encyklopedia PWN*, bit.ly/3EX1ZZU [5.08.2022].

9 Alfred W. Crosby, *Imperializm ekologiczny. Biologiczna ekspansja Europy 900–1900*, przeł. Maciej Kowalczyk, Warszawa 1999, s. 173.

Według Foucaulta władza nie jest po prostu kwestią władności suwerena, aby zabijać czy „kazać umrzeć”; władza to rozproszona sieć instytucji i relacji – dyspozytywów czy też aparatów (urządzeń) – w ramach których pewnym ciałom i organizmom nakazuje się żyć w taki, a nie inny sposób w efekcie złożonych powiązań i praktyk władzy, wiedzy i cielesności. Biopolityka, która zbudowana jest wokół pewnych koncepcji populacji i gatunku, a także tożsamości i pragnienia, dotyczy zarządzania życiem jednocześnie na skalę masową i na poziomie intymnym, rozciągając się od polityki środowiskowej do osobistej przyjemności. Jak ujmuje to Foucault, biopolityka zakłada raczej ciasną szachownicę materialnych przymusów niż fizyczne istnienie suwerena<sup>10</sup>.

Na tej podstawie badaczka uzmysławia, w jaki sposób roślinom nakazuje się żyć tak, a nie inaczej – w określonych przez człowieka przestrzeniach. Co więcej, Sandilands podkreśla węzłowe punkty owej biopolityki, które przeciwstawiają roślinom „pieczołowicie uprawianym” – „pieczołowicie eksterminowane” przez człowieka, tym samym dzieląc rośliny na dwie kategorie. Owa sieć dyspozytywów i aparatywów to różnego rodzaju instytucje, które poddają ciała roślin surowym przepisom i międzynarodowym regulacjom. Jak wskazuje amerykańska socjolożka, tylko niektóre gatunki (choćby storczyki z grupy *Falenopsis*) są reprodukowane na masową skalę i sprzedawane w supermarketach na całym świecie<sup>11</sup>. Ciałami roślin zarządza się także poprzez ingerencje genetyczne, które umożliwiają najrentowniejsze oraz jednocześnie obfite plony. Timothy Morton w swej pracy *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence* podkreśla, że podobne wartościowanie zasadza się na tak zwanym myśleniu agrologistycznym, które zainicjowała zmiana łowiecko-zbierackiego trybu życia na osiadły. Jednym z najważniejszych punktów węzłowych agrologistyki jest według badacza „kryterium ilościowe”, które zakłada, że masowość (ilość uprawianych zbiorów) jest lepsza od jakości. Z kolei innym filarem owego projektu, na którym bazują idee ekspansji rolnictwa wraz z industrialnym rozwojem, jest „zasada

<sup>10</sup> Catriona Sandilands, *Botaniczne sensacje. Biopolityka roślinna*, przeł. Patrycja Poniatońska, „Prace Kulturoznawcze” 2020, t. 24, nr 3: *Kulturowe herbarium*, s. 157.

<sup>11</sup> Por. *ibidem*, s. 165.



12 Por. Timothy Morton, *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, New York 2016.

niesprzeczności”, polegająca na wyraźnym oddzielaniu chwastów i szkodników od upraw i hodowli<sup>12</sup>.

### SZTUKA DOSTRAJANIA SIĘ

Jednym z projektów, które sprzeciwiają się powyższemu rozróżnieniu na pożądane/niepożądane, rozumiane w antropocentrycznych kategoriach jako: rosnące podług ludzkich preferencji w określonych miejscach / zarastające dziko, jest *Trafostacja* – interdyscyplinarna praca Joanny Rajkowskiej. Artystka ta postanowiła na nowo wykorzystać potencjał „nieużytku” (który, skądinąd, także jest pojęciem wieloznacznym i arbitralnym wobec więcej-niż-ludzi) oraz stworzyć (a raczej współtworzyć, wraz z innymi aktorami) nowy ekosystem. I tak oto bluszcz, trzmielina, paproć, mchy i bodziszek, wspomaganie instalacją dostarczającą wodę, zarosły nieczynny już budynek przy ulicy Na Niskich Łąkach.

Znamienne, że Rajkowska do swojego projektu wybrała rośliny, które określamy mianem „roślin ruderalnych”, a zatem takich, które rosną w przestrzeniach i na podłożach zmienionych diametralnie przez człowieka. I to właśnie one, wyrastające gdzieś ze szczelin pieczołowicie położonych płyt chodnikowych czy też precyzyjnie zagipsowanych przestrzeni między częściami budynków, stają się głównymi siłami sprawczymi *Trafostacji*. Jednak owa wtórna naturalizacja dawnej stacji trafo we Wrocławiu polegała na stworzeniu nowego habitatu nie tylko dla samych roślin, ale dla wielu więcej-niż-ludzkich aktorów. Aktantami owego żywego projektu, które współtworzyły całkiem nowy habitat na ruinie ludzkiej, betonowej produkcji, stały się: woda, pszczoły i inne owady, składniki mineralne oraz wiele innych. Jak zaznaczyła sama artystka, ze względu na całkowite oddanie władzy działaniom wyżej wymienionych aktantów trudno przewidzieć, jaki kształt w ostateczności przybierze *Trafostacja*. Projekt Rajkowskiej jest zatem jednym z nielicznych przykładów uprawiania sztuki, która nie „wypowiada się” o więcej-niż-ludzkich bytach, nie zapośrednicza ich perspektywy, nie prezentuje apriorycznie narzuconego kuratorskiego opisu. Pozwala owym siłom sprawczym współtworzyć narrację o życiu dzięki oddaniu im przestrzeni do dzikiego zarostania, ponownej naturalizacji zmienionego przez człowieka

ekosystemu. Anna Lowenhaupt Tsing w pracy *The Mushroom at the End of the World*<sup>13</sup> sugerowała, aby skierować wzrok na pozornie bezużyteczne marginesy systemów produkcji, gdzie zawiązują się nowe środowiskowe asamblaże, wszak nie tylko ludzie wytwarzają światy<sup>14</sup>. Podobny gest wykonała Rajkowska, która zaplanowała realizację projektu na podobnym marginesie ludzkiej produkcji, jakim jest nieczynna stacja transformatorowa.

Chociaż *Trafostacja* powstała w 2016 roku, do dziś inspiruje badaczy i badaczki do namysłu nad możliwymi scenariuszami przyszłości. Eksplicytnym dowodem na to jest chociażby powstały w 2021 roku cykl rozważań zatytułowany *Narracje o Trafostacji*, którego założeniem jest ponowne przyjrzenie się instalacji artystycznej Rajkowskiej poprzez pięć interdyscyplinarnych, polifonicznych narracji. W projekcie opowiadającym o pięcioletnim życiu owej „żywej rzeźby” wzięły udział Urszula Zajączkowska, Aleksandra Jach, Ewa Domańska, sama artystka oraz Sebastian Cichocki. Ten ostatni zabrał głos jako krytyk sztuki i dyrektor Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie – zaakcentował w swojej wypowiedzi transgresywność i wyjątkowość projektu Rajkowskiej, wymykającego się wymogom instytucji, które – paradoksalnie – w opowieściach o poszanowaniu środowiska i więcej-niż-ludzkich bytów zobligowane są do nadprodukcji i wykorzystywania zasobów<sup>15</sup>. W istocie, projekt Rajkowskiej nie tylko nie zużywa nowych materiałów, potrzebnych do realizacji projektów w ramach muzealnego *white cube*'a, ale także oddaje autonomiczność i sprawczość innym aktantom: paprociom, bodziszkom, pszczołom czy grzybom, które łączą łańcuch troficzny.

Sama artystka jeszcze w 2016 roku nazwała *Trafostację* projektem przyszłości, jednak jak zaznaczyła po pięciu latach: „Rzecz była (i jest) o erozji ekosystemów, o wielkim wymieraniu, o przeczuwalnym końcu i kończeniu się, o kryzysie fundamentalnych wartości i o naszym przynębieniu. I oczywiście – o bezradności. W 2016 nie brzmiało to tak oczywiście, jak teraz”<sup>16</sup>. Jednak projekt Rajkowskiej zdaje się projektem przyszłości głównie jako przykład projektowania na tak zwanych „odpadach produkcji”, wygenerowanych przez system w dobie antropocenu. Najnowszy raport IPCC (Intergovernmental Panel on Climate Change) wyraźnie bowiem wskazuje, że już za późno na

<sup>13</sup> Por. Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton 2015, s. 20.

<sup>14</sup> „Tworzenie światów nie jest wyłącznie domeną ludzką. Wiemy, że bobry zmieniają kształt strumieni, budując tamy, kanały i żeremia – w rzeczywistości wszystkie organizmy, tworząc ekologiczne siedliska, modyfikują ziemię, wodę oraz powietrze. Gatunki wymarłyby, gdyby nie możliwość stworzenia sobie odpowiednich warunków bytowych. W rezultacie wszystkie organizmy zmieniają wzajemnie swoje światy. Bakterie zapewniły nam tlenową atmosferę, a rośliny pomagają ją utrzymać” („Making worlds is not limited to humans. We know that beavers reshape streams as they make dams, canals, and lodges; in fact, all organisms make ecological living places, altering earth, air, and water. Without the ability to make workable living arrangements, species would die out. In the process, each organism changes everyone's world. Bacteria made our oxygen atmosphere, and plants help maintain it” – *ibidem*, s. 22).

<sup>15</sup> Por. Sebastian Cichocki, *Zdanie sztuki. Przypadek Trafostacji Joanny Rajkowskiej*, Strefa Kultury, bit.ly/3YOMGVB [29.09.2022].

<sup>16</sup> Joanna Rajkowska, „W 2016 nie brzmiało to tak oczywiście, jak teraz”, Strefa Kultury, bit.ly/3lzAa2x [29.09.2022].

17 Urszula Zajączkowska, *Sześć stron świata Trafostacji*, Strefa Kultury, bit.ly/3S2WiFT [29.09.2022].

18 *Ibidem*.

19 *Ibidem*.

odwrócenie zmian klimatu wynikających z globalnego ocieplenia – zbyt długo ignorowaliśmy konsekwencje eksploatacji przyrody przez działania maszyny kapitału, skupionej na rentowności. Innymi słowy: najwyższy czas już nie tyle na zapobieganie owej katastrofie, ile na mitygację, która polega na ograniczeniu wpływu człowieka na ekosystemy, a także na nowych relacyjnościach w obrębie projektowania dla więcej-niż-ludzkiego pluriwersum. Miasto, jak pisze Urszula Zajączkowska, „jest betonową zaporą dla tych naturalnych wlewów lasu i jego przemian”<sup>17</sup> – betonowe przestrzenie miejskie hamują sieci ekologicznych zależności, gdzie to głównie architektura sieje spustoszenie w środowisku. W dobie antropocenu potrzebujemy zatem bardziej inkluzywnego projektowania: takiego, w którym będzie także przestrzeń dla więcej-niż-ludzi. Paradoksalnie, to właśnie nieużytki i tereny poprzemysłowe są zazwyczaj enklawami bioróżnorodności w przeciwieństwie do monokulturowych upraw czy też biopolitycznie zarządzanych parków i ogrodów, w których najczęściej monopol ma jeden gatunek. Podobnie jest w przypadku *Trafostacji*, gdzie rozwija się łańcuch niezwykłych, troficznych zależności, których nie zakłóca już działanie *antropos*: „bo roślinom wystarcza, że jest tam dach, a na nim one, jest słońce, deszcz i nie ma człowieka”<sup>18</sup>. Zajączkowska zwraca szczególną uwagę na dach nieczynnej stacji transformatorowej oraz akcentuje sprawczość królestwa roślinnego w omawianym projekcie pomimo gestu „zasadzenia” przez artystkę roślin.

Joanna Rajkowska postanowiła kiedyś oblec roślinnym ciałem strupiałe szczątki trafostacji, nadać im rytm przyrody, obsadzając jej ściany, okna, paprotnikami, pnączami, wyciskając strumyki wody sączącej się po ścianie, zapładniając ją wolą życia, by tylko zasiedlały, obrastały i przerabiały materię, to jednak tu na dachu, wszystko dzieje się jedynie decyzją roślin<sup>19</sup>.

## MATERIA, KTÓRA MA ZNACZENIE

Jedna z przedstawicielek feministycznego nowego materializmu – Karen Barad – w formie eseju-manifestu sprzeciwiła się nadmiernemu

zaufaniu wobec języka, podkreślając jednocześnie znaczenie materii, gdyż „do zrozumienia mechanizmów władzy konieczne jest zrozumienie natury władzy w pełni jej materialności”<sup>20</sup>. Postuluje ona dostrzeżenie statusu materii jako „aktywnej uczestniczki stawiania się świata w jego ciągłej intra-aktywności”<sup>21</sup>. To właśnie zwrot ku roślinom jako aktywnej sile uczestniczącej w „tworzeniu nowych światów”, o których pisała wyżej wspomniana Anna Lowenhaupt Tsing, pozwala na dostrzeżenie materialnych asamblaży istniejących pomiędzy społecznymi aktorami. *Trafostacja* poprzez oddanie pola roślinom opiera się na nowej relacyjności, która implikuje niehierarchiczne nawiązywanie relacji z roślinami (innymi) krewnymi. Pozostawia im przestrzeń bez apriorycznych założeń i biopolitycznych wskazań określających, gdzie i w jaki sposób powinny rosnąć. Oddaje przestrzeń międzygatunkowym sieciom powiązań w miejscu, które w antropocentrycznym ujęciu zdawałoby się ruiną.

Joanna Rajkowska pięć lat po powstaniu *Trafostacji* mówiła o niej następująco: „Wiele z tego, co w ludzkich kategoriach jest końcem, w kategoriach pozaludzkich jest trwaniem: upartym, dynamicznym, trwaniem po prostu”<sup>22</sup>. Wskazuje tym samym na rewers tego, co w kategoriach ludzkich konotowane jest z zakończeniem, śmiercią – dynamiczne sploty więcej-niż-ludzkich bytów. Materia bowiem nigdy nie ginie w próżni, rozwija się i daje nowe możliwości splotów i relacyjności:

*Trafostacja*, oprócz tego, że jest domem dla dziesiątków tysięcy gatunków, jest też opowieścią o tej właśnie ludzkiej relacji. Jest pytaniem, czy koniec to koniec, również bez naszej świadomości<sup>23</sup>.

Nowomaterialistyczne myślicielki nie tylko wskazują na sprawczość i autonomiczność materii w splotach relacji, ale także reorientują ludzkie wyobrażenia o jednostkowej śmierci. Materializm wskazuje bowiem na nieustanną sieć życia, która ulega tylko pewnym przeobrażeniom. Immanentną cechą takiego podejścia jest zatem przełamanie pojęcia o antropocentrycznej wyjątkowości, nie tylko bowiem to, co pozostawione przez człowieka, staje się polem do nowych, środowiskowych asamblaży, ale przeobrażeniu

<sup>20</sup> Karen Barad, *Materia czuje, rozmawia, cierpi, pragnie, tęskni i pamięta*, przeł. Jacqueline Czajka, [w:] *Nowy materializm. Wywiady i kartografie*, red. Rick Dolphijn, Iris van der Tuin, Poznań–Gdańsk–Warszawa 2018, s. 41.

<sup>21</sup> *Eadem*, *Posthumanistyczna performatywność: ku zrozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie*, przeł. Joanna Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska, Poznań 2012, s. 326.

<sup>22</sup> Joanna Rajkowska, *op. cit.*

<sup>23</sup> *Ibidem.*

podlega także każde ludzkie i więcej-niż-ludzkie ciało, które krąży w obiegu materii.

Projekt Rajkowskiej, podobnie jak myślenie materialistyczne, którego echa słyszalne są w wypowiedziach artystki, niesie w sobie ontologiczną egalitarność poprzez oddanie roślinom pola, rozłożenie na płaszczyźnie immanencji wszystkich bytów zamieszkujących *Trafostację*. Wszystkie ciała – owadów, roślin, bakterii i grzybów – zostają zrównane, a ich relacje oparte są na sieciach powiązań, wyzbytych hierarchicznych struktur.

## KU NOWEJ RELACYJNOŚCI

Mottem szkicu uczyniłam fragment z książki Suzanne Simard *Finding the Mother Tree. Discovering the Wisdom of the Forest*<sup>24</sup>, w którym ekołożka akcentuje sformułowanie „dostrajania się” (angielskie *attuning*). Choć Simard odniosła się głównie do relacji między poszczególnymi gatunkami królestwa roślinnego, to badaczka Anna Lowenhaupt Tsing, przywołana już na kartach niniejszego artykułu, w swojej praktyce badawczej wskazuje na istotność kategorii dostrajania się w obrębie międzygatunkowych splotów. Jak zaznacza Tsing, wielu naukowców i wiele naukowczyń jest żywo zainteresowanych świadomością innych organizmów, lecz bardzo często przekładają oni własne wierzenia i kategorie na inne gatunki. Innymi słowy: rzutują antropocentryczne siatki pojęć na odmienne od siebie byty.

Jak już wyżej wspomniałam, Rajkowska w swoim projekcie rezygnuje z podobnych, zawłaszczających narracji, w zamian oddaje przestrzeń roślin (innym) krewnym. *Trafostacja* byłaby tym samym przykładem dostrajania się z więcej-niż-ludzkimi bytami *par excellence*, który opiera się nie tyle na myśleniu o świecie, ile na myśleniu ze światem i tym samym oddaje sprawczość innym aktantom. Takie podejście zaproponowała już w 2016 roku Donna J. Haraway w swej słynnej pracy *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*<sup>25</sup>.

Nie bez powodu zestawiam ze sobą „myślenie z” Donny J. Haraway oraz „dostrajanie się” Anny Lowenhaupt Tsing, gdyż zarówno jedna, jak i druga dyskredytuje zachodnią episteme polegającą na zdystansowanym sposobie oglądania świata<sup>26</sup>. Co więcej, Haraway sprzeciwia się Kantowskiemu pojmowaniu świata poprzez euklidesowe

<sup>24</sup> Por. Susanne Simard, *op. cit.*

<sup>25</sup> Por. Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham–London 2016.

<sup>26</sup> Por. Anna Lowenhaupt Tsing, Rosetta S. Elkin, *The Politics of the Rhizosphere*, „Harvard Design Magazine” 2018, No. 45: *Into the Woods*, bit.ly/3xSTDpu [29.09.2022].

kategorie, w zamian proponując spokrewnianie się z innymi gatunkami (*making kin*)<sup>27</sup>. Obu badaczkom nie chodzi zatem o suchą wiedzę o świecie ani doświadczenie polegające na immersji i powrocie do stanu ją poprzedzającego, ale o materialne praktyki współbycia w świecie. Podobną relacyjność przedstawia *Trafostacja* jako projekt pozbawiony apriorycznych założeń, antropocentrycznej siatki poznawczej oraz ludzkich pojęć „sprawczości i mistrzostwa”<sup>28</sup>. Projekt, dzięki któremu możemy nie tyle dowiadywać się o roślinach czy też wyznaczać im kierunki oraz przestrzenie do wzrostu – jak czyni się w tradycyjnym projektowaniu opartym na biopolitycznym zarządzaniu – ile pozostawiać im pole na równych zasadach. Można zatem powiedzieć, że projekt Rajkowskiej to przykład „ekodiegesis” *par excellence*, dzięki której przyroda i jej rośl(inni) aktorzy mówią sami w swoim imieniu.

<sup>27</sup> Por. Donna J. Haraway, *op. cit.*, s. 102.

<sup>28</sup> Por. Steve Mentz, *Break Up the Anthropocene*, Minneapolis 2019. Mentz wskazuje na konieczność rozmontowywania kategorii ludzkich sprzeczności i mistrzostwa w kontekście rozbijania sił antropocenu.





MAŁGORZATA CIERLIK Katedra Performatyki,  
ORCID 0000-0002-1972-7299 Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego  
malgorzata.cierlik@student.uj.edu.pl

## Poza humanitaryzm

Niniejszy artykuł podejmuje kluczowe dla posthumanizmu rozważania na temat etyki i bioetyki w odniesieniu do wszystkich organizmów współistniejących na Ziemi. Aby móc odpowiedzieć na współczesne wyzwania humanistyki oraz na pytanie, czym są końce humanitaryzmu, należy zacząć od namysłu nad jego istotą: co oznacza i kogo dotyczy. Pojęcie to z założenia mówi o człowieku i postawie, którą cechuje szacunek i troska o dobro drugiej osoby. Na takie założenie należy jednak spojrzeć w sposób krytyczny, wyzbywając się antropocentryzmu, myślenia antropomorfizacyjnego w odniesieniu do natury i kierując myśli w stronę międzygatunkowej współpracy. Na przykładzie zjawisk występujących w przyrodzie, tekstów kultury i performansów autorka przedstawi rozważania o symbiozie gatunków i trosce międzygatunkowej, w której człowiek nie pełniłby centralnej funkcji. Natura nie jest poprzdzielana granicami, jest siecią organizmów, które nieustannie na siebie oddziałują.

**Beyond Humanitarianism** In this paper, the author discusses ethics and bioethics regarding all organisms coexisting on Earth—which seems to be a crucial issue of posthumanism. In order to respond to modern challenges of humanities and to answer the question of what are the limits of humanitarianism, one should start by considering the nature of humanitarianism, what it means, and to whom it refers. This term is presumed to concern a human being and an attitude characterized by respect and care for the good of another person. However, such a presumption should be looked at critically, one should reject anthropocentrism, the anthropomorphic view of nature, and direct one's thoughts towards interspecies cooperation. Using examples from nature, cultural texts, and performances, the author reflects upon the symbiosis of species as well as interspecies care, in which humans would not play a central role. Nature is not divided by boundaries; it is a network of organisms that constantly interact with each other.

Naukowcy szacują, że na Ziemi żyje od jednego do nawet sześciu miliardów gatunków różnych organizmów, a niektórzy twierdzą, że liczba ta może być znacznie większa. Oficjalnie opisanych jest zaledwie około półtora miliona gatunków, jednakże wartości

### Słowa kluczowe:

humanitaryzm,  
troska,  
posthumanizm,  
antropo-  
centryzm,  
organizmy

### Keywords:

humanitarianism,  
care,  
posthumanism,  
anthropo-  
centrism,  
organisms

1 Por. Brendan B. Larsen, Elizabeth C. Miller, Matthew K. Rhodes, John J. Wiens, *Inordinate Fondness Multiplied and Redistributed. The Number of Species on Earth and the New Pie of Life*, „The Quarterly Review of Biology” 2017, Vol. 92, No. 3, s. 229–265.

2 Por. Carl R. Woese, Otto Kandler, Mark L. Wheelis, *Towards a Natural System of Organisms. Proposal for the Domains Archaea, Bacteria, and Eucarya*, „Proceedings of the National Academy of Science” 1990, Vol. 87, No. 12, s. 4576–4579.

te należy traktować z dużym dystansem, wraz z upływem czasu bowiem odkrywane są nowe, nieznane dotychczas gatunki, inne zaś wymierają<sup>1</sup>. Takie wydarzenia wpływają na nieustannie zmieniające się dane i statystyki dotyczące ściśle określonej liczby organizmów żyjących na naszej planecie. Niegdyś dzielono je na królestwa – zwierząt, roślin, grzybów, bakterii i protistów, wirusy zaś umieszczane były poza tym schematem. Obecnie badacze doszli do wniosków, że taki podział nie odzwierciedla powiązań filogenetycznych pomiędzy organizmami, czyli występujących pokrewieństw, i jest sztuczny, dlatego podzielili organizmy na trzy domeny – bakterie, archeony, czyli w większości jednokomórkowe mikroorganizmy odmienne od bakterii, oraz eukarionty, w których zawierają się zwierzęta, grzyby, rośliny i protisty<sup>2</sup>. Rozróżnienie to zatarało częściowo granice, które wcześniej utrzymywały się przy rozróżnieniu na królestwa, jednak tak naprawdę jedynie odsunęło na bok rzeczywisty problem wytworzenia i budowania oddzielnych, wyizolowanych grup czy jednostek. Podział na domeny jest także tworem sztucznym, wymyślonym przez człowieka, służy porządkowaniu świata w ludzkim rozumowaniu. Możliwe, że dla biologów taki podział jest bardziej funkcjonalny i lepiej oddaje cechy, które decydują o przynależności jednostek do konkretnej domeny, jednak dla myśli posthumanistycznej jest on, podobnie jak podział organizmów na królestwa, rozróżnieniem sztucznie wytworzonym przez człowieka. Na kolejnych stronach pracy powołam się przede wszystkim na wszelkie zależności i relacje, które występują pomiędzy organizmami roślinnymi a ludzkimi. To właśnie o tych pierwszych bardzo często zapomina się jako o bytach, które zdolne są do nawiązywania relacji. Zwierzęta zdają się dużo bliższe człowiekowi, zyskały swoje prawa i przeróżne przywileje. Tymczasem rośliny spychane są na bok, a przecież bardzo często znajdują się one równie blisko ludzi.

Pomimo zmian zastosowanych w klasyfikowaniu organizmów ustalone podziały zdają się wciąż uparcie wytwarzać nieprzekraczalne granice. Z perspektywy myśli posthumanistycznej, która stara się burzyć granice, zacierać binarne opozycje i podawać w wątpliwość istniejące dotychczas ramy i schematy, takie rozumowanie jest niewystarczające. Królestwa czy też domeny – jakkolwiek nazwę

nadalibyśmy tym zbiorowościom – tworzą w ludzkich umysłach wyobrażenie o świecie podzielonym na pewne mniejszości. Może to sprzyjać wytwarzaniu się w świadomości człowieka obrazów rzeczywistości, w której panują sprzyjające warunki do rozdzielenia od siebie poszczególnych gatunków i wytworzenia z nich wyodrębnionych, niezależnych organizmów, a przecież wszystkie one żyją na jednej planecie i wchodzą ze sobą w relacje. Poszczególne gatunki różnią się od siebie budową, przejawianymi funkcjami życiowymi czy genomem, jednak nieustannie na siebie wpływają, istnieją tuż obok siebie, o czym na co dzień jako społeczeństwo zapominamy. Gatunki współistnieją na Ziemi, a więc także wzajemnie na siebie oddziałują. Skąd zatem pojawiło się w powszechnym wyobrażeniu mylne przypuszczenie, że głównie ludzie potrafią ze sobą rozmawiać, współczuć, łączyć się w zorganizowane społeczeństwa? Człowiekowi od wieków towarzyszy postawa antropocentryczna, która stopniowo wgryzała się w świadomość społeczną, kształtowała ludzkie decyzje i postępowanie, a w konsekwencji stała się nierozzerwalnym elementem konstruującym tożsamość ludzi. W XIX wieku wraz z rozwojem nowoczesności industrialnej człowiek na skalę masową zaczął wykorzystywać surowce pozyskane ze środowiska: zabierał i zagarniał coraz więcej, nie oddawał nic w zamian, podporządkowywał przyrodę sobie i swoim antropocentrycznym wyobrażeniom i sam nadawał sobie nieuzasadnione prawo do eksploataowania i masowego wykorzystywania zasobów natury. Takie myślenie należy podać jednak w wątpliwość i zastanowić się nad innymi rozwiązaniami, które do wspólnoty zapraszałyby wszystkie organizmy. Poprzez wzajemne oddziaływanie między poszczególnymi jednostkami powstaje energia, która prowadzi do powstawania i rozwoju złożonych relacji i zależności, a te z kolei pozwalają na dłuższe przetrwanie w środowisku. Sieci powiązań między gatunkami stanowią fundamentalne elementy, które tworzą cały ekosystem. To właśnie relacje między organizmami pozwalają podtrzymać wiele procesów zachodzących w przyrodzie, takich jak chociażby obieg materii czy proces fotosyntezy.

Końce humanitaryzmu rozumiem jako kres pewnego sposobu myślenia, upadek wyobrażenia o człowieku jako jedynej istocie

zdolnej do współczucia i twórczej. Aby móc odpowiedzieć na wyzwania współczesności oraz zrozumieć, czym mogą być końce humanitaryzmu, należy wyjść od pytania o samą istotę humanitaryzmu: co oznacza i kogo dotyczy. Pojęcie to z założenia mówi o postawie człowieka, którą cechuje szacunek dla drugiej osoby i troska o jej dobro. W XIX wieku humanitaryzm postrzegano jeszcze wyłącznie w kontekście filozofii antropocentrycznej. Takie rozumowanie jest jednak zbyt ograniczające dla współczesnej humanistyki, ponieważ buduje potężny mur między człowiekiem a innymi organizmami. Poczucie niewystarczalności tej definicji zmusza do postawienia pytań o nowe granice humanitaryzmu albo o potrzebę ich zniesienia. Na humanitaryzm trzeba spojrzeć w krytyczny sposób, z punktu widzenia posthumanizmu, wyzbyć się antropocentryzmu i skierować swoje rozważania w stronę międzygatunkowej współpracy. W rozumowaniu należy położyć kres postrzeganiu natury jako poprzedzielanej granicami, a spojrzeć na nią jako na współistniejącą i współbyającą, po to, aby móc szerzej przyrzeć się całemu środowisku jako powiązanej ze sobą sieci współegzystujących organizmów i wydobyć na pierwszy plan liczne zależności między nimi. Co prawda w niektórych słownikach, na przykład w *Wielkim słowniku języka polskiego* Polskiej Akademii Nauk podano, że humanitaryzm to „postawa poszanowania, wyrozumiałości i życzliwości wobec wszystkich istot żywych”<sup>3</sup>, jednak w wielu źródłach wciąż widać jeszcze pozostałości po dawnym sposobie myślenia. Chociażby w prawie karnym i w prawie karnym wykonawczym zasada humanitaryzmu dotyczy wyłącznie poszanowania godności człowieka<sup>4</sup>. W *Słowniku języka polskiego* pod redakcją Mieczysława Szymczaka pod hasłem *humanitaryzm* widnieje następująca definicja: „postawa nacechowana poszanowaniem człowieka i jego godności, pragnieniem oszczędzenia mu cierpień”<sup>5</sup>. Organizmy inne niż ludzie nie mieszczą się w tych definicjach, są wykluczone.

W niniejszej pracy pojęcie humanitaryzmu nawiązywać będzie przede wszystkim do filozofii oświeceniowej, postawy etycznej, która powinna jednak odnosić się nie tyle do ludzi, ile do wszystkich organizmów żyjących na Ziemi. Pojęcie to będzie przeze mnie wielokrotnie podawane w wątpliwość i podkreślę jego liczne ograniczenia.

<sup>3</sup> *Humanitaryzm*, [w:] *Wielki słownik języka polskiego* [PAN], red. Piotr Źmigrodzki, bit.ly/3l7P9QR [24.II.2022].

<sup>4</sup> Por. Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 r. – Kodeks karny, Dz.U. 1997 nr 88 poz. 553 (z późn. zm.), art. 3.

<sup>5</sup> *Humanitaryzm*, [w:] *Słownik języka polskiego*, red. Mieczysław Szymczak, Warszawa 1988, s. 757.

W epoce posthumanizmu, postantropocentryzmu, w dobie badań posthumanistycznych XXI wieku, które próbują przedefiniować uformowane „bezpieczne” pojęcia i zjawiska, warto spojrzeć na dotychczas używane i głęboko zakorzenione w powszechnej świadomości określenia z nieco odmiennej perspektywy. Język zaś upraszcza niektóre wyobrażenia, wytwarza stereotypowe obrazy rzeczywistości, aby łatwiej nam było odnaleźć się w otaczającym świecie, poczuć się pewniej, nazwać wszystko, nawet to, co jeszcze nie jest w pełni poznane i dookreślone. Wytwarza zatem fałszywe poczucie uporządkowania złożoności środowisk i zjawisk występujących na świecie. Problematyczne jest także to, że człowiek często sam postanawia decydować o tym, kogo będzie nazywać ludźmi i komu nada prawo do godnego życia. Nie tylko uznaje jedne organizmy za ważniejsze od pozostałych, ale nawet w obrębie tego samego gatunku sam selekcjonuje konkretne osobniki, które będą mogły cieszyć się wartościowym i spokojnym życiem. Judith Butler w swojej książce *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest opłakiwania?*<sup>6</sup> zabiera głos w odpowiedzi na przemoc, rasizm oraz nasilające się metody wymuszania na jednostkach określonych zachowań czy postaw. Odwołuje się do obrazów konfliktów zbrojnych konstruowanych przez media, które już same w sobie są elementem prowadzenia wojny. W swoim dziele autorka nakreśla nową postawę, poprzez którą człowiek miałby korzystać z narzędzi oporu i protestować przeciwko nieuprawnionym i arbitralnym działaniom wobec innych. Zabraną przez Butler głos jest krokiem w stronę zmiany w patrzeniu na świat – już nie jako na miejsce, gdzie wybrane osobniki mogą decydować o tym, komu należy się poszanowanie i godne życie<sup>7</sup>.

Wiele współczesnych wydarzeń, między innymi rozgrywająca się na naszych oczach wojna w Ukrainie, każe jednak krytycznie przyjrzeć się takim pojęciom jak chociażby humanitaryzm. W wiadomościach usłyszeć można informacje o samotnych matkach podróżujących wraz z dziećmi oraz psami czy kotami. Zwierzęta, tak samo jak ich właściciele, są uchodźcami zmuszonymi do opuszczenia swoich domów i udania się w nowe, obce miejsca. Co więcej, dla czworonóżnych przyjaciół ludzi naginane są zasady po to, aby „legalnie” mogli przekroczyć granicę. Główny Lekarz Weterynarii w Polsce

<sup>6</sup> Por. Judith Butler, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest opłakiwania?*, przeł. Agata Czarnacka, Warszawa 2011.

<sup>7</sup> Por. *ibidem*.

<sup>8</sup> Por. *Podróże ze zwierzętami towarzyszącymi*, Główny Inspektorat Weterynarii, bit.ly/31b56zT [24.II.2022].

<sup>9</sup> Por. Aleksander Gurgul, *Wywiad Ukrainy: Szojgu prosi Putina o zgodę na wycięcie lasów na cele wojskowe*, wyborcza.pl, 15.03.2022, bit.ly/4oTZsQ2 [24.II.2022].

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

wydał zarządzenie o wprowadzeniu tymczasowych odstępstw od standardowych wymogów dotyczących przewozu psów, kotów i frettek<sup>8</sup>. Dlaczego akurat wobec tych konkretnych organizmów zastosowano taryfę ulgową? Co w tym kontekście oznacza humanitaryzm? Do kogo się odnosi? Czy pojęcie należy rozszerzać wyłącznie na zwierzęta domowe? A co z drzewami, o których czytamy w artykule z internetowego wydania „Gazety Wyborczej” opublikowanym 15 marca 2022 roku?<sup>9</sup> Przedstawia pismo zaadresowane do Władimira Putina, w którym rosyjski minister obrony prosi o pozwolenie na masową wycinkę drzew na cele wojskowe. W liście Siergiej Szojgu wnioskuje o zgodę na „totalny wyrąb”<sup>10</sup> ukraińskich lasów i krzewów. Planowany jest wyrąb „dowolnej intensywności”<sup>11</sup> drzew „w dowolnym wieku [...] z prawem wykorzystania pozyskanego drewna”<sup>12</sup>. Drewno niewykorzystane na potrzeby Rosji miałyby zostać sprzedane, a uzyskane środki przeznaczone na potrzeby armii rosyjskiej. Jest to masowa zagłada drzew, organizmów żywych, jednak w tym konkretnym momencie stanowią one dla człowieka jedynie przeszkodę na drodze do zamierzonego celu – co więcej, stanowią źródło politycznego i ekonomicznego zysku, traktowane są zatem czysto przedmiotowo. Życie innych, nie-ludzkich organizmów często schodzi na drugi plan, gdy człowiek zajmuje się afirmacją swoich celów, dlatego tak ważne jest przedefiniowanie wypracowanego pojęcia humanitaryzmu w istniejącej dotychczas formie. Określenie to należy odnieść do wszystkich organizmów. Człowiek nie ma prawa usprawiedliwiać swoich okrutnych działań wobec natury, nie ma prawa manifestować swojej siły i władzy nad światem, krzywdząc inne organizmy i odbierając liczne życia.

Przykładem potwierdzającym wyobrażenie o człowieku jako o jednostce postawionej wyżej od drzew i roślin jest literacki opis metamorfozy, która prowadzi do przemiany ciała ludzkiego – myślącego, indywidualnego, silnie odczuwającego, wrażliwego, reagującego na bodźce, w drzewo – byt niewrażliwy, chroniony korą, która stanowi swoistą barierę pomiędzy wnętrzem rośliny a światem zewnętrznym. Mowa tutaj o Dafnie, nimfie z mitologii greckiej, która by uciec przed swym ciemnym żywiołem, ubłagała ojca, aby ten zamienił ją w drzewo wawrzynu.



Widać włos w liściach, rękę niknącą w gałęzi,  
Nogę, dawniej tak lekką, ziemia w sobie więzi, [...]  
Czuje bicie serca w zdrewniałym już łonie;  
Przyciska lube drzewo dla pocałowania,  
Ale i drzewo jeszcze uścisków wzbrania<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Owidiusz, *Metamorfozy*, t. 1, przeł. Bruno Kiciński, Kraków 2002, w. 557–566.

Opis jednoznacznie sugeruje, że drzewo jest organizmem, który pozostaje niewzruszony dotykem mężczyzny, wzbrania się przed nim i więzi Dafne, powoli zamieniając ją w drewno. Zdrewniałe łono oznaczać może łono bezpłodne, które nie jest zdolne do stworzenia życia. Z jednej strony stanowi to dla Dafne wybawienie, gdyż nie pocznie życia wbrew swej woli, z drugiej jednak – obraz ten przedstawia rośliny jako organizmy rzekomo mniej płodne od człowieka, niezdolne do tworzenia potomków. Kora wawrzynu chroni Dafne przed dotykiem, którego ta nie chce, jednakże kora jest przecież częścią drzewa – to, że nie odbiera ona bodźców w taki sam sposób jak skóra człowieka, nie oznacza, że jest ona niewrażliwa i niewzruszona na dotyk. Metaforyzacja służy poznaniu, narzuca jednak pewną perspektywę poznawczą, w której tkwią przedstawione przeze mnie pułapki. Pytanie brzmi: czy jesteśmy w stanie całkowicie ich unikać? Według mnie kluczem do zbudowania relacji opartej na wzajemnej trosce jest przede wszystkim kwestia naszej świadomości, zdawania sobie sprawy z istnienia pułapek pojawiających się na drodze w procesie badania świata. Warto otworzyć się na nowe kategorie poznawcze, być czujnym i uważnym w swoich obserwacjach.

Aby mówić więc o międzygatunkowej współpracy, warto odrzucić określenie *humanitaryzm*, które pociąga za sobą semantyczne ukierunkowanie w stronę człowieka, i zwrócić spojrzenie w stronę troski, rozumianej jako troska o dobro drugiego organizmu. W myśleniu postantropocentrycznym zawiera się jednak pewien paradoks, zawsze bowiem patrzymy na świat oczami ludzi, wracamy do perspektywy ludzkiej, ponieważ jako jedynej doświadczamy jej w pełni. Możemy ewentualnie przyjąć perspektywę innego, jednak będzie ona wtórna wobec naszej własnej. Aby móc nazywać określone zjawiska, człowiek posługuje się językiem. Jest to dobrze znane narzędzie, które służy do komunikacji i opisywania rzeczywistości.

Skoro język został stworzony przez człowieka, należy się spodziewać, że będzie on nazywał i opisywał świat z punktu widzenia ludzi. W sposobach używania i wykorzystywania języka tkwi wiele pułapek, z których istnienia trzeba zdawać sobie sprawę, zwłaszcza kiedy kodem tym opisujemy inne organizmy. Wiele z nich przecież także ma swoje wypracowane sposoby komunikacji, których nie zawsze jesteśmy świadomi.

Wychodząc od posthumanistycznej koncepcji troski, zastanowię się teraz nad możliwością przełamania antropocentrycznego sposobu myślenia o humanitaryzmie. Postaram się w swoim wywodzie wykroczyć poza skostniałą koncepcję humanitaryzmu, która do tej pory była najbardziej powszechna. W pierwszej kolejności odwołam się do pojęcia troski zawartego w książce *Matters of Care. Speculative Ethics in More than Human Worlds* autorstwa Maríi Puig de la Bellacasa, która proponuje odejście od myślenia o innych organizmach na rzecz myślenia z nimi<sup>14</sup>. W ten sposób pragnę podkreślić kluczową rolę wizji świata jako sieci powiązanych ze sobą organizmów, nie zaś rzeczywistości poprzedzielanej granicami. Następnie przywołam naukową koncepcję ekolożki Suzanne Simard, która zwraca uwagę na komunikację odbywającą się pomiędzy drzewami i dowodzi licznych przejawów ich wzajemnej troski<sup>15</sup>. Na koniec chciałabym przywołać przykłady performansów autorstwa Annette Arlander, fińskiej artystki, pedagożki oraz badaczki, która zajmuje się między innymi performansami krajobrazu – stawia naturę, w tym drzewa, tuż obok człowieka, bez podziału hierarchicznego<sup>16</sup>. Jest to niezwykle ważny przykład sztuki, która burzy granice pomiędzy różnymi organizmami, a na plan pierwszy wysuwa oddziaływanie i relacje, które wytwarzają się pomiędzy nimi.

Pojęciem troski, rozumianej jako troska o dobro drugiego organizmu, zajmuje się María Puig de la Bellacasa we wspomnianej już książce. Co prawda samo stwierdzenie zawarte w tytule: „więcej niż ludzki świat”<sup>17</sup> zakłada, że to człowiek jest punktem wyjścia, autorka zauważa jednak, że możliwe, iż kiedyś zostaną wypracowane inne określenia, które nie wpadną w pułapkę antropocentryzmu. Jednak do tego czasu można stopniowo starać się odstępować od antropocentrycznych określeń. Badaczka rozumie pojęcie troski jako odruch,

<sup>14</sup> Por. María Puig de la Bellacasa, *Matters of Care. Speculative Ethics in More than Human Worlds*, Minneapolis–London 2017.

<sup>15</sup> Por. Suzanne Simard, *How Trees Talk to Each Other*, TED, [bit.ly/3Xop3xr](https://bit.ly/3Xop3xr) [24.11.2022].

<sup>16</sup> Por. Annette Arlander, *Performing Landscape*, [bit.ly/4o03G11](https://bit.ly/4o03G11) [24.11.2022].

<sup>17</sup> Por. María Puig de la Bellacasa, *op. cit.*

który powinien towarzyszyć żyjącym organizmom w określonych sytuacjach, podkreśla jednak, że wymiary troski nie są sobie równe. Współczesna myśl humanistyczna kwestionuje granice, które rzekomo określają sferę ludzką jako niezależną, ulokowaną powyżej innych, *nie-ludzkich światów*<sup>18</sup>. Puig de la Bellacasa zwraca uwagę na zacieranie się granic w dotychczas przyjętych opozycjach, takich jak natura–kultura, technologia–organizm, ludzie a inne formy życia. Myślenie, jakie należy wdrożyć, aby wyzbyć się poglądów antropocentrycznych, jest transdyscyplinarne i obejmuje niezwykle szeroki zakres perspektyw. W postrzeganiu świata przez pryzmat troski wpisane jest poczucie współzależności i zaangażowania. Takie widzenie zmusza do myślenia wraz z innymi organizmami i wspólnego z nimi życia. Autorka książki proponuje serię konkretnych kroków *thinking-for* and *thinking-with*, czyli wspólne myślenie wraz z innymi organizmami<sup>19</sup>. Oprócz wspólnego myślenia chodziłoby także o zrozumienie i poszanowanie drugiego organizmu. Pojęcie troski pojawia się jako etyczna alternatywa wiedzy. Troska uchodzi zatem za siłę, która ma na celu dobro wszystkich organizmów, rozkwit wszystkich istot. Bios z kolei jest rozumiany jako społeczność więcej niż ludzka.

„Las jest czymś więcej niż tym, co widzimy”<sup>20</sup>, mówi kanadyjska etnolożka Suzanne Simard. Kiedy zestawi się stanowisko Szojgu, który drzewa, w tym las, traktował jedynie przedmiotowo, jako surowiec do wykorzystania przez ludzi czy przeszkodę w prowadzeniu działań wojennych, z przywołaną wypowiedzią Simard, w której las zyskuje już miano podmiotu, posługującego się swoimi własnymi, wewnętrznymi prawami, widać, jak rozbieżne mogą być wyobrażenia o tym, czym jest las. Poprzez zajmowanie stanowiska pokrewnego do Simard i uświadamianie społeczeństwa na temat tego, że dawne wyobrażenia nie zawsze są adekwatne do rozwijającej się myśli krytycznej, zachęca się ludzi, społeczeństwo do podania w wątpliwość istniejących dotychczas pojęć i zjawisk. Szojgu jedynie potwierdza stereotypowe postrzeganie drzew i innych organizmów, Simard z kolei stara się takowe stereotypy dekonstruować. Badaczka na jednym ze swoich wykładów podczas konferencji TED w 2016 roku starała się zmienić powszechne wyobrażenia o tym, czym jest las. Specjalistka w dziedzinie ekologii lasu zajmuje się badaniem

<sup>18</sup> Por. *ibidem*, s. 19.

<sup>19</sup> Por. *ibidem*.

<sup>20</sup> „A forest is much more than what you see” (Suzanne Simard, *op. cit.*).

<sup>21</sup> Por. Suzanne W. Simard, Kevin J. Beiler, Marcus A. Bingham, Julie R. Deslippe, Leanne J. Philip, François P. Teste, *Mycorrhizal Networks. Mechanisms, Ecology and Modelling*, „Fungal Biology Reviews” 2012, Vol. 26, No. 1: *Hyphal Networks: Mechanisms, Modelling and Ecology*, s. 39–60; Suzanne W. Simard, Daniel M. Durall, *Mycorrhizal Networks. A Review of Their Extent, Function, and Importance*, „Canadian Journal of Botany” 2004, Vol. 82, No. 8: *Mycorrhizae. Fundamental and Multipurposed*, s. 1140–1165.

<sup>22</sup> Por. Suzanne Simard, *op. cit.*

mikoryzowych połączeń, które umożliwiają komunikowanie się roślin pomiędzy zespołami leśnymi. W swoich pracach naukowych poszerza tematykę, którą przedstawiła na konferencji, skrupulatnie analizując komunikację odbywającą się pomiędzy drzewami. Jej liczne publikacje naukowe, między innymi *Mycorrhizal Networks. Mechanisms, Ecology and Modelling* czy *Mycorrhizal Networks. A Review of Their Extent, Function, and Importance*<sup>21</sup>, dowodzą ogromnej wiedzy i wieloletniego doświadczenia w zakresie obszernie opisanego i zgłębianego tematu. Drzewa rozmawiają ze sobą za pomocą korzeni, w ten sposób przekazują sobie węgiel, azot, fosfor, wodę czy ostrzeżenia przed zbliżającą się chorobą. Las to ogromny ekosystem składający się z wielu gatunków drzew, ale także krzewów, mniejszych roślin czy grzybów. Wszystkie te organizmy tak naprawdę nie tylko rywalizują pomiędzy sobą o światło słoneczne czy składniki odżywcze, lecz także współpracują, po to, aby utrzymać tę potężną sieć, która tworzy cały ekosystem. Las to nie odseparowane, rywalizujące ze sobą drzewa, to całe społeczeństwo drzew, które rozmawia i troszczy się o siebie. Co ciekawe, współpraca istnieje nie tylko między organizmami w obrębie tego samego gatunku, ale też pomiędzy grzybami i drzewami – wchodzi z nimi w symbiozę, proces zwany mikoryzą. To jednak zaledwie wierzchołek góry lodowej. Grzybnia wraz z systemem korzeniowym drzew i innych roślin tworzy sieć, która ciągnie się na setki kilometrów. Pośród sieci stworzonej przez międzygatunkową współpracę istnieje, jak nazwała je Simard, matka-drzewo<sup>22</sup>, która opiekuje się młodszymi sadzonkami, dostarcza im między innymi dwutlenku węgla niezbędnego do procesu fotosyntezy. Badania przeprowadzone przez Simard potwierdzają tezę, że dorosłe drzewa są w stanie rozpoznać własne potomstwo, które wyrosło z ich nasion. Matki-drzewa oplatają swoje potomstwo przez znacznie większy system mikoryzowych połączeń, tak aby bez przeszkód móc dostarczać im niezbędnych składników odżywczych. Ograniczają nawet rywalizację z innymi drzewami o system korzeniowy po to, aby w pełni zadbać o swoich następców. DNA zostanie w ten sposób zachowane i przekazane kolejnym pokoleniom. Las to niesamowity system, który przypomina ludzkie społeczeństwo, ludzkie rodziny, który organizuje się w podobne systemy jak te dobrze nam znane.

Możliwe, iż badaczka przez porównanie głównego drzewa do matki chciała ukazać podmiotowość lasu, zachęcić ludzi do patrzenia na ten ekosystem jako równy człowiekowi, posiadający takie same prawa. Kiedy człowiek zarzuci kategorię *obcego* i *innego* na rzecz *podobnego* – przybliży się do poznawanej rzeczy. Rozróżnienie na *obce* i *swojskie* wprowadza takie emocje jak niechęć, lęk przed nieznanym, chęć okiełznania czegoś, co dzikie. Kiedy jednak przeciętny obserwator wyobrazi sobie drzewo jako matkę chroniącą swoje dzieci, w pewien sposób przybliży się do niego, może nawet pojawią się w nim emocje wobec drugiego organizmu z sąsiedniego królestwa. W tym przypadku możemy dostrzec potrzebę spekulatywnej wyobraźni, która pozwala człowiekowi na zbliżenie się do świata pozaludzkiego przez wykorzystanie metafor porównujących ekosystem drzew do środowiska, w którym żyje człowiek<sup>23</sup>.

Drzewa i rośliny od zawsze fascynowały ludzkość, czy to w medycynie średniowiecznej, kiedy zgłębiano ich właściwości lecznicze i stosowano napary przyrządzane z naturalnych składników, czy to w popkulturze, gdzie rośliny stanowią źródło niekończącej się inspiracji. Ich wizerunki uwieczniane są w wielu książkach czy filmach, a zainteresowanie tymi na pozór milczącymi istotami widać w wielu kadrach i opisach literackich, jakby człowiek za wszelką cenę chciał wierzyć w to, że organizmy te rozmawiają, myślą i czują. Tam, gdzie głos ludzki nie wystarcza, gdzie zachodzi potrzeba otrzymania porady z zewnątrz lub też spojrzenia z innej niż ludzka perspektywy, pojawiają się stylizowane na ludzkie postacie drzewców (z Tolkienowskiego *Władcy Pierścieni*<sup>24</sup>) czy przodków zaklętych w drzewa (Babcia Wierzba z filmu animowanego *Pocahontas*<sup>25</sup>), podpowiadające bohaterom, który kierunek obrać. Jest to jedynie kilka przykładów z naprawdę wielu niezwykle barwnych przedstawień roślin w sztuce i kulturze. W dzieciństwie, w czasie długich wędrówek moja babcia Teresa Cierlik często mówiła do mnie: „Przytul się do brzozy, naładujesz się wtedy dobrą energią”. Ten na pozór banalny przesąd w dobie obecnych rozważań na temat drzew może okazać się czymś więcej, czymś mającym potwierdzenie w badaniach naukowych. Może za jakiś czas poznamy metody komunikowania się z drzewami? Najpierw musimy jednak nauczyć się ich słuchać. Z podanych przeze mnie

<sup>23</sup> Richard Powers zainspirowany postacią Simard napisał książkę *The Overstory*, w polskim tłumaczeniu *Listowieść*, ekologiczny epos, w którym przedstawił skomplikowane relacje pomiędzy ludźmi i drzewami. W podobnym tonie utrzymana jest także powieść autorstwa Petera Wohllebena *Sekretne życie drzew*, która opisuje niezwykle zależności zachodzące w ekosystemach leśnych. Przykłady te potwierdzają tezy Simard na temat wszechobecnej troski i komunikacji wśród roślin, dodatkowo podkreślają atrakcyjność tematyki i zainteresowanie nią oraz rozmowami, jakie się odbywają między drzewami.

<sup>24</sup> Por. J. R. R. Tolkien, *Władca Pierścieni*, przeł. Maria Frąc, Cezary Frąc, Aleksandra Januszewska, Aleksandra Jagiełowicz, Ryszard Derdziński, Tadeusz Olszański, Warszawa 2014.

<sup>25</sup> Por. *Pocahontas*, reż. Mike Gabriel, Eric Goldberg, scen. Carl Binder, Susannah Grant, Philip LaZebnik, Stany Zjednoczone 1995.

przykładów jasno wynika, że drzewa zdolne są do tak zwanych *ludzkich* odruchów czy zachowań – nie można więc mówić o humanitaryzmie jedynie jako o dbaniu człowieka o dobro drugiej osoby.

Kolejnym krokiem w stronę nowego spojrzenia na pojęcie humanitaryzmu i kategorii troski w odniesieniu do całego świata natury jest współtworzenie z nim sztuki, performowanie z naturą. Annette Arlander, fińska artystka, w swoich pracach *Performing with Plants*<sup>26</sup> (z lat 2017–2020) fotografowała się razem z naturą, przede wszystkim z drzewami. Artystka stanowi na fotografiach jedynie element krajobrazu, jej postać jest częścią całego, większego systemu. Prace koncentrują się na performowaniu krajobrazu przez takie środki jak wideo czy zdjęcia. Arlander nie zagrabia natury, istnieje obok niej. Performans *On the Edge I*<sup>27</sup> wykonany w listopadzie 2020 roku to około dziesięćminutowe nagranie, w którym artystka siedzi w milczeniu obok sosny<sup>28</sup>. Zastosowane przez Arlander media, czyli zdjęcia oraz filmy, pozwalają wyzbyć się słów w opisywaniu relacji między ludźmi a drzewami. Słowa są często wieloznaczne i zrozumiałe (najprawdopodobniej) jedynie dla drugiego człowieka posługującego się tym samym językiem. Być może do opisu relacji zachodzących między drzewami a ludźmi nie powinniśmy używać języka, który jest przecież tworem ludzkim. Milczące performowanie z naturą w wykonaniu Arlander pozwala uniknąć wielu nieporozumień wynikających z wieloznaczności słów, ale równocześnie otwiera szerokie pole do dyskusji. Artystka pozostawia widzom otwartą drogę do interpretacji tworzonej przez siebie sztuki. Na świecie możemy znaleźć takie przykłady performansów natury, w których człowiek w ogóle nie bierze udziału. Twórcze działanie natury jest niezaprzeczalne. Weźmy chociażby rośliny pionierskie, zasiedlające jałowe tereny i przygotowujące podłoże skał, piachu dla innych, bardziej wymagających roślin. Zmieniają przestrzeń i krajobraz, tworzą coś zupełnie nowego. Dlaczego to robią? Ponieważ rośliny oraz zwierzęta akceptują to, że na świecie nie warto żyć w samotności, jako niezależna, wyizolowana jednostka, która walczy ze wszystkimi i wszystkim; w ten sposób nie przetrwa się zbyt długo.

W nowej humanistyce i postulacie przedefiniowania pojęcia *humanitaryzm* nie chodzi tylko o zastąpienie jednego słowa

<sup>26</sup> Por. Annette Arlander, *Performing with Plants*, [bit.ly/3XwbjXL](https://bit.ly/3XwbjXL) [24.II.2022].

<sup>27</sup> Por. *eadem*, *On the Edge I*, [bit.ly/3mlG3ym](https://bit.ly/3mlG3ym) [3.03.2023].

<sup>28</sup> Co prawda w pierwszym odruchu chciałam użyć określenia *ramię w ramię* – co pozwala na wyobrażenie sobie, że sosna jest przyjacielem, z którym przesiadujemy wiele godzin – jednak pozostanę przy bardziej neutralnym, nieantropomorficznym określeniu.

innym i mówienie *troska* zamiast *humanitaryzm*. Owszem, może to pomóc w budowaniu mniej antropocentrycznego obrazu świata, ponieważ w słowie *troska* nie zawiera się trzon, który nawiązywałby do człowieka. Przede wszystkim jednak chodzi o zmianę sposobu patrzenia i myślenia, o porzucenie mylnego przekonania o wyższości jednych organizmów nad innymi i uznanie ich wyjątkowości, różnorodności i nieporównywalności. Chodzi o wyjście poza słowa i poza humanitaryzm.

Zwierzęta, rośliny i grzyby wypracowały liczne metody współpracy, które służą wzajemnej pomocy, trosce o dobro drugiego organizmu. Człowiek w swoich działaniach i postępowaniu powinien uwzględniać perspektywę pozagatunkową. Nie tylko ludzie łączą się w grupy, społeczeństwa, co rzekomo w czasach starożytnych miało świadczyć o ich człowieczeństwie i wyższości nad innymi organizmami. Nie tylko ludzie są zdolni do myślenia, procesów twórczych czy tak zwanych *ludzkich* odruchów. Cała natura stanowi nierozzerwalną sieć współzależności i człowiek nie jest z niej wykluczony – ewentualnie sam się z niej wyklucza poprzez wypieranie się swoich korzeni. Naukowcy w swoich badaniach wykazali, że hierarchia wśród gatunków oraz pomiędzy nimi w jakimś stopniu będzie się utrzymywać, ponieważ tak właśnie skonstruowany jest ekosystem, jednak jeden gatunek nie może całkowicie zdominować innych; nie możemy zapominać, że żyjemy w sieci, która łączy wszystkie organizmy, która zaprasza nas do współistnienia i wypracowania odruchów wzajemnej troski, aby przetrwać i żyć w zgodzie z naturą.





## Od gadów do queerozaurów – narkotykowe relacje ze światem w praktykach sztuk performatywnych i wizualnych (wycinek z polskiej historii kulturowej narkomanii)

Artykuł dotyczy relacji ciał z substancjami psychoaktywnymi w Polsce od lat siedemdziesiątych po współczesność. Pokazuje, jak zmieniały się ciała pod wpływem narkotyków w polskiej historii kulturowej i jak psychodeliki współcześnie pozwalają wychodzić poza biopolitykę i związaną z nią biopolitykę narkotykową. Analizując przykłady z filmów, powieści, sztuk performatywnych dotyczących sposobów zażywania i oddziaływania narkotyków, autorka śledzi zarówno przemiany kulturowe związane z zażywaniem psychodelików, polskiej heroiny, środków psychoaktywnych, jak i przemiany zachodzące w ciałach i świadomościach zażywających narkotyki. Zastanawia się również, czy relacje podmiotowe ze środkami psychoaktywnymi mogą mieć znaczenie wobec współczesnych i przyszłych kryzysów świata.

**Słowa kluczowe:**  
narkotyki,  
sztuki performatywne,  
pornofarmakologia,  
biopolityka

**From Reptiles to Queerosauruses—Psychedelic Relations with the World in the Practice of Performing and Visual Arts (Excerpt from the Polish Cultural History of Drug Addiction)** The article concerns the relationship between bodies and psychoactive substances in Poland from the 1970s to the present. It shows how bodies changed under the influence of drugs in Polish cultural history and how psychedelics today allow us to go beyond biopolitics and its associated drug biopolitics. Analyzing examples from movies, novels, and performing arts that regard the ways of drug use and the impact of drugs, the author traces not only cultural changes related to the use of psychedelics, Polish heroin, and psychoactive substances, but also changes that take place in the drug-using bodies and minds. She also reflects on whether subjective relationships with psychoactive substances may be significant in the face of contemporary and future global crises.

**Keywords:**  
drugs,  
performing arts,  
pharmacopornography,  
biopolitics

*Erekcja i słońce gorszą tak samo, jak trup i mrok piwnic<sup>1</sup>.*

GEORGES BATAILLE

<sup>1</sup> Georges Bataille, *Słoneczny odbył*, przeł. Bogdan Banasiak, bit.ly/3SUiHz3 [1.03.2023].

## „SKLEJANIE” Z...

„Narkomania nie z maku, lecz z beznadziei życia młodych w nie-ludzkim systemie PRL” – głosiła treść plakatu antynarkotykowego z lat siedemdziesiątych XX wieku. W pierwszej połowie tejże dekady w Polsce wraz z subkulturą „niedzielných hipisów” pojawiły się w raportach organów bezpieczeństwa pierwsze wzmianki o narkomanii wśród młodzieży<sup>2</sup>. Młodzież eksperymentowała z lekami, podrabiała recepty i fałszowała pieczętki lekarskie – głośne stały się kradzieże leków z zakładów Zjednoczenia Przemysłu Farmaceutycznego „Polfa”, ze szpitali, z przychodni zdrowia, z gabinetów lekarskich, z karettek pogotowia, a także z tratw ratunkowych i ze statków w porcie w Gdańsku. Do najpopularniejszych ówczesnych praktyk zażywania narkotyków należały: wchłanianie oparów powstałych w czasie polewania wrzątkiem rozsypanego w wannie proszku do prania Omo, E i Ixi, wdychanie płynu do wywabiania plam Tri, odurzanie się oparami palonej pszenicy, naparami z kaktusów i kropli do oczu. Zainteresowaniem cieszyła się również praktyka prażenia skórek od bananów mieszanych z halucynogennym sporyszem czy z odchodami nosorożca, podkradanymi z ogrodów zoologicznych w dużych miastach w Polsce. W obiegu była również fenmetrazyna – lek dostępny wówczas w każdej aptece bez recepty, który przyjmowany w dużych dawkach działał podobnie jak amfetamina. Te wszystkie informacje o praktykach przyrządzania i zażywania środków psychoaktywnych u początku lat siedemdziesiątych pochodzą przede wszystkim z notatek milicyjnych<sup>3</sup> – narkomania nie była wtedy jeszcze zjawiskiem rozpoznanym społecznie i medycznie. W tamtym czasie polscy hipisi eksperymentowali z ziołami, grzybami, wywarami roślinnymi.

Kamil Sipowicz w książce o hipisach w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej<sup>4</sup> diagnozował, że potrzeba kierowania się ku eksperymentom z potencjalnie psychoaktywnymi roślinami i grzybami wynikała w tym czasie historycznym nie tylko z aplikowanych na polski grunt mód kulturowych z Zachodu czy z szukania „szczelin wolności” w autorytarnie zarządzanym społeczeństwie – potrzebą dominującą było samostanowienie, uczynienie ze swojego ciała i umysłu somatycznego laboratorium. Sipowicz podaje przykład

<sup>2</sup> Por. Anna Kamińska, *Kotański. Bóg. Ojciec. Konfrontacja. Opowieść o legendarnym twórcy Monaru*, Kraków 2021, s. 27.

<sup>3</sup> Por. Ewa Andrzejewska, *O narkomanii wśród młodzieży*, Warszawa 1974, s. 7–8.

<sup>4</sup> Por. Kamil Sipowicz, *Hipisi w PRL-u*, Warszawa 2015.

astmosanu, tak zwanych szalonych ziółek, które według popularnej w kręgach młodzieży z lat siedemdziesiątych XX wieku historii były jednym ze składników słynnej maści latającej Flugsalbe, używanej przez kobiety nazywane przez chrześcijańską inkwizycję czarownicami. „Do dziś pełen skład tej maści nie jest znany. Spłonął razem z tysiącami kobiet”<sup>5</sup> – pisał Sipowicz. Wiadomo tylko, że w składzie maści był bieluć, halucynogenna roślina, znana w Polsce pod nazwą bieluć dziedierzawa. Sipowicz nazywa te eksperymenty „sklejaniem” z innymi światami – przodkiń, natury (traktowanej jako „dobro wspólne”), wyobraźni, alternatywnych praktyk poznania – gdzie „klejenie się” było metaforą najczęstszej ówczesnie praktyki zażywania środków psychoaktywnych. Popularność astmosanu wśród hipisów nie brała się z jego oddziaływania na organizm (powodował nieprzyjemne wysuszenie gardła), a z legendy o praktykach „czarownic”.

Paul B. Preciado, opisując czasy nam współczesne jako epokę farmakopornograficzną, analizuje związki między ciałem a władzą, przyjemnością a wiedzą, a także między kapitalizmem a unicestwieniem enteogenicznych<sup>6</sup> tradycji. Preciado, odwołujący się do refleksji feministycznej historyczki Silvii Federici, twierdził, że ustanowienie figury „czarownicy” i polowanie na „czarownice” było próbą przywłaszczenia sobie kobiecych ciał jako ciał reprodukcyjnych i unicestwieniem praktyk użytkowania zasobów naturalnych jako „dóbr wspólnych”. Współcześni historycy średniowiecznych tradycji farmakologicznych oraz osoby badające dzieje inkwizycji udowadniają, że większość wizji, czarów i działań magicznych, nadzorowanych i karanych przez trybunały inkwizycyjne jako dzieła szatana, była wynikiem zażycia substancji psychoaktywnych. Na podstawie analizy zapisków inkwizytorów z tego okresu, traktatów i receptur zielarskich współcześni naukowcy wymieniają odurzające substancje ekstrahowane z surowców roślinnego i zwierzęcego pochodzenia (pozyskiwane z roślin psiankowatych, lulka czarnego, bielunia dziedierzawy, pokrzyku wilczej jagody, mandragory lekarskiej). Zielarki, alchemiczki, chłopki czy żniwiarki korzystały także z ekstraktów z maku, sporyszu, konopi siewnych oraz skór ropuchy. Preciado przyznawał, że opisywane przez inkwizytorów halucynogenne wizje przypominają mu retorykę Gilles’a Deleuze’a i Féliksa Guattariego:

5 *Ibidem*, s. 18.

6 „Słowo »enteogeniczny« wywodzi się z greckiego *entheos*, oznaczającego trans, nawiązanie [natchniony, wypełniony bóstwem, uniesiony, owładnięty, opętany]. Neologizm ten zasugerowany został w roku 1979 przez Helenistę Carla A. P. Rucka, etnobotanika Roberta Gordona Wassona i filozofa Jonathana Otta, i odnosi się do substancji psychoaktywnych obdarzonych mocą wywoływania stanów ekstazy transu lub szamańskiego opętania. Termin ten nie pokrywa się z zakresem słowa »psychodeliczny«, które wiąże się z latami 60. w kulturze zachodniej” (Denis Richard, Jean-Louis Senon, Marc Valleur, *Dictionnaire des drogues et des dépendances*, Paris 2004, s. 267 [cyt. za:] Paul B. Preciado, *Testo ćpun. Seks, narkotyki i biopolityka w dobie farmakopornografii*, przeł. Sławomir Królak, Warszawa 2021, s. 137).

stawanie-się – zwierzęce, stawanie-się – roślinne, projekcje astralne, stosunki seksualne ze zwierzętami, rozmawianie z drzewami. Według Preciada inkwizycja funkcjonowała jako władza sprawująca kontrolę nad wiedzą farmakologiczną kobiet pochodzących z klasy ludowej, ale była też władzą wobec zachodzących w ciałach przemian, będących wynikiem metabolizowania chemicznych substancji zawartych w używanych przez zielarki roślinach. Preciado pisał:

Prześladowanie czarownic można interpretować jako wojnę między wiedzą ekspercką a niezawodną wiedzą wytwarzaną przez wielość, wojnę między białą patriarchalną władzą a narkoseksualną wiedzą jako taką, praktykowaną przez kobiety, ludy skolonizowane i nieupoważnione do tego czarnoksiężnice. Miało to na celu zagrabienie i unicestwienie całej ekologii ciała i duszy, halucynogennych form leczenia oraz sposobów uzyskiwania podniecenia i zaznawania przyjemności. Nowoczesna, kolonialna, kapitalistyczna wiedza uznała za patologiczne owe technologie upodmiotowienia, opracowywane w zbiorowych i fizycznych doświadczeniach rytualnych, w procesach przekazu symboli i poprzez wchłanianie dowolnych substancji halucynogennych lub wywołujących podniecenie seksualne<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Paul B. Preciado, *op. cit.*, s. 141–142.

Wspominany już Sipowicz twierdził, że polscy hipisi w PRL-u, praktykujący ludową wiedzę o roślinach halucynogennych (opisuje turystykę halucynogenną na polskich obszarach wiejskich), byli ostatnimi potomkami „czarownic”. W swoich eksperymentach z „magicznymi grzybkami” – łysiczką lancetowatą, pokrzykiem wilczą jagodą, lulecznicą kraińską – przypominali średniowieczne zielarki i alchemiczki. To od mieszkańców lasów i wsi dowiedzieli się o zwyczaju odurzania się wywarem z makowin, picia zupy z maku, tak zwanej makiwary. Dawniej na wsiach niewielką ilością zaparzonego suszonego maku usypiano dzieci. Matki moczyły w wywarze z maku z dodatkiem miodu kawałek lnianej chusteczki, zwijały materiał w rożek i podawały dzieciom do ssania, by je uspokoić i ułożyć do snu. Współcześnie do praktyk samostanowienia duchowego i cielesnego przy użyciu substancji psychoaktywnych pochodzenia roślinnego sięgnęli dwaj

polscy artyści wizualni i performerzy – Paweł Althamer i Artur Żmijewski. W swoim wideoperformansie *Tak zwane fale i inne fenomeny umysłu* (2003–2004) odwołują się wprost do tradycji zielarskich, praktyk „czarownic” i halucynogennego dziedzictwa polskich hipisów lat siedemdziesiątych. Artyści nakręcili cykl ośmiu filmów: *Peyotl, LSD, Magic Mushrooms, Haszysz, Hipnoza, Hipnoza 2, Serum prawdy, Weronika* – w formie wideodziennika rejestrującego reakcje ciała i umysłu Althamera na działanie środków psychoaktywnych roślinnego pochodzenia (meskaliny, łysiczki lancetowatej, haszyszu, pejotlu, opium), przyjmowanych w miejscach takich jak: meksykańska pustynia, Bieszczady, Pustynia Błędowska. Cykl ten – wedle artystów – miał za zadanie przypomnieć o współczesnych możliwościach somatycznego wytwarzania siebie w relacjach ze światem natury poza ujarzmiającymi normami kulturowymi i obowiązkami społecznymi wynikającymi z przyporządkowania klasowego, rasowego czy genderowego. Stanowi on przykład performatywnego i wizualnego stematyzowania nawiązywania nowych, alternatywnych relacji ze światem ludzkim i więcej-niż-ludzkim. Relacji nastawionych na uważność, czułość, empatię, zmieniających i poszerzających świadomość. Althamer w opisie swoich doświadczeń związanych z zażywaniem środków psychoaktywnych na potrzeby wideoperformansu przyznawał, że stawał się bytem relacyjnym – szamanem, który potrafił komunikować się ze światem natury, z pamięcią o swoim dzieciństwie, z własną prehistorią, jak i potencjalną przyszłością.

## GADY I ŻYWE TRUPY

W 1976 roku dwaj studenci z Trójmiasta przeprowadzili doświadczenia z wywarem ze słomy makowej. Początkowo pracowali w schronie przeciwoatomowym w Gdańsku, gdzie urządzili mikrolaboratorium, a następnie prowadzili eksperymenty we własnych domach. W tym samym roku w Bydgoszczy student chemii opracował metodę przerobu mlecza makowego na heroinę, a jego przepis wszedł szybko do szerokiego użycia. Studenci z Gdańska gotowali miakwarę, zalewali ją kwasem siarkowym, octem lub amoniakiem. Słomę makową brano od chłopów ze wsi i narkotyki można było wyprodukować w domu. Mak lekarski rósł wówczas w niemal każdej polskiej wsi. Ustawa,

która ograniczała uprawę maku na potrzeby farmakologiczne, weszła w życie w 1985 roku. W Warszawie „herę gdańską” nazywano „kompotem” – nazwa nawiązywała do technik produkcji, a także do zapachu związków chemicznych, które powstawały w czasie gotowania wywaru (zapach kompotu jabłkowego). Wraz z pojawieniem się polskiej heroiny zaistniał nowy rodzaj narkomanii i nowy typ użytkowników narkotyków – na wsiach rozkwitł handel wymienny, plantatorzy za mak otrzymywali papier toaletowy, mydło, proszek do prania, żarówki czy inne trudno dostępne towary. W związku z tym, że polską heroinę produkowało się w domach, a sposób jej sporządzania stał się wiedzą powszechną, liczba osób zażywających ten narkotyk rosła lawinowo. Były hipis Wojciech „Tarzan” Michalewski o cielesnym obrazie polskiej młodzieży uzależnionej od polskiej heroiny wkrótce po jej wynalezieniu pisał tak:

Na ulice miast wychodzą zombie: bladzi młodzi ludzie, którzy snują się po dworcach i przesiadują w grupach na skwerkach oraz klatkach schodowych. Dotąd rzadko widywało się klasycznego narkomana: obłąkanego półtrupa, żywcem gnijącego. Teraz takich było coraz więcej i więcej<sup>8</sup>.

Ciała z dworców, melin, kanałów, warszawskiego bajzla (tak określano warszawski Dworzec Centralny, czyli miejsce, w którym można było kupić różnego rodzaju środki psychoaktywne, przede wszystkim polską heroinę) istnieją w polskim wizualnym i literackim imaginarium kulturowym. Powstało bardzo wiele filmów fabularnych i dokumentalnych o polskich heroinistach<sup>9</sup>, mamy dużo literatury autobiograficznej czy autofikcjonalnej. Dzięki książkom Barbary Rosiek, Mirosława Sokołowskiego, Anny Onichimowskiej, Tomasza Piątka<sup>10</sup> jesteśmy w stanie wyobrazić sobie zapach kompotu, zobaczyć kuchnie zmieniające się w śmierdzące rudery, widzimy meliny – ciemne, zatęchłe nory z rzygowinami w kątach pokoju i na pościeli. Znany obraz przedramion, nad którymi zaciska się pasek lub sznur od żelazka i rozpaczliwego poszukiwania żył pomiędzy wrzodami, zrostami i ropniami. W melinach nie było seksu, który przynosiłby przyjemność i satysfakcję. Człowiek w stanie odurzenia nie był

8 Wojciech „Tarzan” Michalewski, *Miśtycy i narkomani*, Olsztyn 1992, s. 82.

9 Por. *Czas dojrzewania*, reż. i scen. Mieczysław Waśkowski, Polska 1984; *Jestem przeciw*, reż. Andrzej Trzos-Rastawiecki, scen. Andrzej Trzos-Rastawiecki, Krystyna Lubelska, Polska 1985; *Zero życia*, reż. i scen. Roland Rowiński, Polska 1987; *Pora na czarownice*, reż. i scen. Piotr Łazarkiewicz, Polska 1994; *Listopad*, reż. Łukasz Karwowski, scen. Paweł Edelman, Łukasz Karwowski, Francja/Polska 1992; *Nocne graffiti*, reż. Maciej Dutkiewicz, scen. Maciej Dutkiewicz, Robert Brutter, Polska 1997; *Kto nigdy nie żył...*, reż. Andrzej Seweryn, scen. Maciej Strzembosz, Polska 2006; *Musisz żyć*, reż. Konrad Szołajski, scen. Maria Moneta-Malewska, Bożena Toeplitz, Polska 2000; *Że życie ma sens*, reż. i scen. Grzegorz Lipiec, Polska 2001; *Skazany na bluesa*, reż. Jan Kidawa-Błoński, scen. Przemysław Angerman, Jan Kidawa-Błoński, Polska 2005; *Wolność jest darem Boga*, reż. i scen. Cezary Ciszewski, Polska 2005.

10 Por. Barbara Rosiek, *Pamiętnik narkomanki*, Katowice 1985; *eadem*, *Kokaina. zwierzenia narkomanki*, Warszawa 1992; *eadem*, *Byłam schizofreniczką*, Łódź 1995; *eadem*, *Čpunka*, Warszawa 2013; Mirosław Sokołowski, *Gady*, Warszawa 1989; Anna Onichimowska, *Hera, moja miłość*, Warszawa 2003; *eadem*, *Lot komety*, Warszawa 2004; Tomasz Piątek, *Heroina*, Wołowiec 2002.



zdolny do odbycia stosunku, wraz z postępującym uzależnieniem popęd seksualny słabł i zanikał. Heroiniści tracili zęby, bo związki chemiczne zawarte w polskiej heroinie w zastraszającym tempie wypłukiwały wapń. Aby zdobyć towar, kobiety i mężczyźni prostytuowali się i kradli. Heroina kolonizowała ciała użytkowników – naznaczała je sygnaturami fizycznego wyniszczenia.

Niezwykłym studium cielesnych przemian heroinistów jest film dokumentalny Cezarego Ciszewskiego *Wolność jest darem Boga*<sup>11</sup>, pokazujący narkomanów, którzy zajmowali pustostan w kamienicy przy ulicy Foksal 13 w Warszawie, tak zwany squat F-13. Mieszkańcy kamienicy nazywali siebie „załogą F-13”. Wszyscy byli narkomanami zażywającymi dożylnie heroinę, kilka osób było nosicielami wirusa HIV. Dokument został nakręcony w latach 2002–2006; w tym okresie przez F-13 przewinęło się około siedemdziesięciu osób, w trakcie kręcenia dokumentu dziesięć z nich zmarło. Ciszewski nakręcił ten film – setki godzin materiału – na kamerze cyfrowej, sam go też wyprodukował. Wspominając w wywiadzie fascynację „załogą F-13” i chęć zarejestrowania jej członków, mówił:

Zafascynowali mnie tym, jak celebrują swoją śmiertelną chorobę. To był jakiś niesamowity performans. Teatr śmierci. Zbiorowe samobójstwo. Mieli swoje piosenki, wiersze, obrazy. No i mieli ze sobą więź<sup>12</sup>.

Przy pracy nad dokumentem Ciszewski sam zaczął zażywać heroinę, a kiedy go kończył, był już uzależnionym heroinistą, leczącym się w Monarze. Wyszedł jednak z nałogu, dziś jest niezależnym reżyserem, dokumentalistą i dziennikarzem muzycznym.

W wielu rozmowach reżyser powtarzał, że wstydził się dystansowania wobec bohaterów dokumentu, „kolonialnego kontaktu” z nimi jako obcymi, innymi, obiektami przeznaczonymi do obserwacji. Wstydził się, że nie jest jednym z nich, bo uważał, że wyłącznie tak dałoby się nakręcić „prawdziwy” dokument. Wszedł z prywatną kamerą w przestrzeń F-13 i stał się taki jak oni. Kamera cały czas jest w ręku Ciszewskiego, zagląda w twarze, oczy, rany, zmiany skórne. Jednocześnie widzimy, jak druga ręka dotyka tych twarzy, ran, jak pomaga zaciskać pasek na przedramieniu, jak sprząta

<sup>11</sup> Szerzej o tym projekcie piszę w swojej książce – por. Łucja Iwanczewska, *Potencjalności transformacji. Krótkie trwanie performansów kulturowych w Polsce lat 90.*, Warszawa 2022, s. 77–79.

<sup>12</sup> Cezary Ciszewski, *Popchnęło mnie w podróż do piekła*, Otwarty Portal Monaru, [bit.ly/3jqVpQ](http://bit.ly/3jqVpQ) [11.12.2022]

wymioty, odchody, jak dzieli się strzykawką. Jedną ręką rejestruje, a drugą nawiązuje kontakt. Ten film to niewątpliwie obraz o przekształceniu – Ciszewski staje się jednym z „nich”, staje się narkomanem, traci pracę, status społeczny, jego dotychczasowe życie przestaje istnieć, jego ciało ulega wyniszczającym przeobrażeniom. Dokument Ciszewskiego do dzisiaj zachował siłę transformacyjną dla widza, pozostał trudny w odbiorze, zmusza do afektywnego doświadczania pokazanego świata. Przede wszystkim jednak jest autobiograficznym świadectwem, zapisem podmiotowej i cielesnej przemiany, transformacji, kryzysu i bycia w stanie zagrożenia. Film pokazuje ciała przeobrażone przez uzależnienie od heroiny, ukryte w pustostanie, cierpiące cielesnie narkotykowy głód. Podobny sposób obrazowania ciał transformowanych działaniem heroiny i uzależnieniem od niej wybrał Mirosław Sokołowski w powieści *Gady* – autor zmarł z przedawkowania heroiny w trakcie pisania książki. W tej autobiograficznej powieści ciała narkomanów uzależnionych od heroiny są ciałami żywych trupów, ciałami gadów, zmienionymi w ciała nieludzkie:

W krtani coś mi urosło i nie mogłem oddychać. Gryzło mnie, drapało, wpychało się w tchawicę, dreptało po oskrzelach, zmieniało płuca, zapychało żołądek i odbytnicę, wypływało oczami i uszami, deptało po głowie i pośladkach, więc ojciec dał mi młotek i kazał w to walić... A lekarz wpychał rurę w przełyk i dmuchał w nią. Stukałem się, puchłem, pływałem i tonąłem. Pałałem papierosy, chlałem spirytus salicylowy i przegryzałem nieżywymimi białymi myszkami, które rozbiegały się po mieszkaniu, chwyciłem je i odrywałem im głowy i ogony. Myszy stanęły mi w przełyku, potem rozbiegły się po płucach, jelitach i mózgu, wyłaziły na zewnątrz wszystkimi otworami, drapiąc niemilosierdzie. Zakładałem na nie przy wyjściach pułapki. Najgorzej było z oczami, bo mrugałem nerwowo i sprężyna parę razy przycięła mi powieki. Więc za radą ojca waliłem młotkiem, bo to było najpewniejsze, tyle że ciężko było trafić, jak wyłaziły kiszka stolcową,

bo skradały się, jak długie białe glisty i gryzły młotek za każdym razem, gdy tylko chciałem walnąć. Musiałem go rozgrzewać do czerwoności. Chyba moje ciało nie było już ludzkie. Byłem gadem pożerającym myszy, wychodzące z wnętrza mojego ciała<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Mirosław Sokołowski, *op. cit.*, s. 257–258.

Ciała uzależnionych heroinistów – nieludzkie, bezproduktywne – ukrywały się w melinach, pustostanach, nocowały na dworcach, w kanałach, w ogródkach działkowych. Jak mówił Kazimierz Frieske, socjolog badający zjawisko narkomanii w Polsce:

Silne represje milicyjne i ówczesne praktyki terapeutyczne dla narkomanów uzależnionych od heroiny, wypchnęły narkomanów ze sfery tego, co społecznie widoczne. Z jednej strony narkomani zbudowali samowystarczalne struktury z domową produkcją narkotyków, obrotem ograniczonym do kręgu towarzyskiego. Z drugiej zaś, ośrodki terapeutyczne typu Monar powstawały na marginesach publicznej widzialności, za granicami miast, ukryte w lasach. Na tych ludzi nikt nie chciał patrzeć. Żyli i umierali niewidzialni<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> *Więcej ludzi ginie w wypadkach przy pracy*, z prof. Kazimierzem Frieske rozmawia Michał Sutowski, [w:] *Polityka narkotykowa. Przewodnik „Krytyki Politycznej”*, red. Julian Kutyła et al., Warszawa 2009, s. 20.

Symptomatyczne dla polityki niewidzialności polskich narkomanów było rozporządzenie wojewody śląskiego Marka Kępskiego z 1994 roku, na podstawie którego wprowadzono „zakaz przebywania w miejscach publicznych osób znajdujących się pod wpływem środków odurzających (narkotycznych), które zakłócają spokój i porządek publiczny, znajdują się w okolicznościach zagrażających ich życiu i zdrowiu albo zagrażają mieniu, zdrowiu, życiu innych osób lub moralności publicznej”<sup>15</sup>. Rozporządzenie Kępskiego nazywano „czyszczeniem”, „sprzątniem” katowickiego dworca z „brudnych i śmierdzących ciał narkomanów”<sup>16</sup>. Mimo że ówczesne Ministerstwo Spraw Wewnętrznych i Administracji uchyliło rozporządzenie niedługo po jego wprowadzeniu, symboliczny gest wywożenia narkomanów z dworca poza granice miasta w ramach akcji „sprzątnięcia” przestrzeni publicznej stał się znaczący dla polityki narkotykowej lat dziewięćdziesiątych. W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych polska

<sup>15</sup> Ewa Kopicik, *Odwyk dla miasta*, Dziennik Polski, 9.10.1998, bit.ly/3x4DKLh [3.01.2023].

<sup>16</sup> *Ibidem*.

heroina wytwarzała ciała przeznaczone na śmierć, za życia zmienione w nieludzkie, niewydajne, usunięte na marginesy życia społecznego.

## DAR CIOTKI MEFEDRONKI

Wraz z transformacją ustrojową, przemianami gospodarczymi i rynkowymi, zmieniły się w Polsce sposoby używania narkotyków, a co za tym idzie: zmieniła się polityka narkotykowa. W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych polski rynek narkotykowy zdominowała tak zwana polska amfetamina, główna bohaterka potransformacyjnego narkobiznesu i narkotykowej wojny rynkowej. W tym czasie zwiększyła się podaż narkotyków. Zróżnicował się rynek narkotykowy, na który weszły obok amfetaminy: konopie, ecstazy, środki halucynogenne, stymulanty (nieco później dopalacze<sup>17</sup>). W związku z rosnącą przestępczością narkotykową (nielegalne produkcje, przemity, handel, grupy przestępcze) pod koniec lat dziewięćdziesiątych zaostrzono kary za produkcję, przemyt i handel narkotykami. Karano także za posiadanie niewielkiej ilości narkotyków na własny użytek. Obecnie w Polsce kwestie związane z narkotykami reguluje ustawa z 29 lipca 2005 roku o przeciwdziałaniu narkomanii, zgodnie z którą przestępstwem jest wytwarzanie, przetwarzanie, przywożenie, wywożenie, nabywanie, wprowadzanie do obrotu, posiadanie, udzielanie innej osobie, ułatwianie albo umożliwianie czy nakłanianie do użycia środka odurzającego albo substancji psychotropowej. Narkomania została w tej ustawie określona jako stałe lub okresowe używanie w celach innych niż medyczne środków odurzających lub substancji psychotropowych albo środków zastępczych, w wyniku czego może powstać lub powstało uzależnienie od nich<sup>18</sup>.

Potransformacyjnej wojnie z narkotykami i racjonalności kolejnych rządów względem praktyk narkotykowych w Polsce można się przyjrzeć z perspektywy biowładzy opracowanej przez Michela Foucaulta<sup>19</sup>. Biowładza, według francuskiego filozofa, odnosi się do strategii prawnych i instytucjonalnych wypracowanych w XVIII wieku, których celem było zarządzanie biologicznymi aspektami populacji. Wraz z technologicznym i teoretycznym postępem w matematyce i biologii powstało nowe koncepcyjne rozumienie człowieka jako gatunku biologicznego, zgodne z analizą statystyczną i innymi

<sup>17</sup> W 2010 roku weszła w życie ustawa anty-dopalaczowa zakazująca handlu „środkami kolekcjonerskimi”. W 2008 r. otwarto pierwszy w Polsce sklep z dopalaczami. Ze względu na ogromną liczbę zatrucień środkami psychoaktywnymi i psychodelicznymi sprzedawanymi w „sklepkach kolekcjonerskich” w 2010 r. przeprowadzono akcję zamknięcia tysiąca punktów sprzedaży w całej Polsce. Sprzedaż „środków kolekcjonerskich” przeniosła się na rynek podziemny – do internetu. Por. Jaś Kapela, *Dopalacze*, [w:] *idem, Warszawa wciąga. Tu byłem, tu ćpałem, tu piłem. Przewodnik po warszawskich klubach*, Warszawa 2019, s. 71–82.

<sup>18</sup> Por. Monika Płatek, *Czy Polacy mogą brać narkotyki i co im za to grozi?*, [w:] *Polityka narkotykowa. Przewodnik „Krytyki Politycznej”*, red. Julian Kutyła et al., Warszawa 2009, s. 100.

<sup>19</sup> Por. Michel Foucault, *The History of Sexuality*, trans. Robert Hurley, New York 1978; *idem, “Society Must Be Defended”. Lectures at the Collège de France, 1975–1976*, eds. Mauro Bertani, Alessandro Fontana, François Ewald, trans. David Macey, New York 2003; *idem, Security, Territory, Population. Lectures at the Collège de France, 1977–1978*, eds. Michel Senellart, François Ewald, Alessandro Fontana, trans. Graham Burchell, New York 2007. Por. także Joshua Falcon, *Situating Psychedelics and the War on Drugs Within the Decolonization of Consciousness*, „ACME. An International Journal for Critical Geographies” 2021, Vol. 20, No. 2: *Anarchist Geographies and Epistemologies on the State*, s. 151–170.

formami wiedzy. Te innowacyjne technologie i wiedza dały rządowi nowy sposób zarządzania ciałem społecznym poprzez operacjonalizację populacji. W ten sposób biologiczne zarządzanie ludźmi jako gatunkiem stało się nową domeną rządowych interwencji w osiemnastowiecznych społeczeństwach europejskich. Dla Foucaulta nowe środki kontroli społecznej, które zrodziła biowładza, to mechanizmy dyscyplinarne i biopolityczne. Podobnie jak inne mechanizmy mające na celu normalizację społeczeństwa, biopolityka stanowi „technologię bezpieczeństwa”, która dąży do zmodyfikowania „czegoś w biologicznym przeznaczeniu gatunku”. Biopolityka działa poprzez kontrolowanie populacji i organizowanie jej w sposób produktywny dla państwa. Biopolityczne formy władzy działają jako pośrednicy między „ludźmi i rzeczami” – odgrywają aktywną rolę w relacjach, które można uzyskać między członkami populacji a „naturą”. Foucault określa wtórną formę biowładzy anatomo-polityką, czyli mechanizmami dyscyplinarnymi, które działają poprzez karę, nadzór i trening jako podstawowe strategie kontroli ludzkiego ciała. Dyscyplina i biopolityka działają w taki sposób, by dopasować się do różnych kontekstów socjopolitycznych i kontrolować różne aspekty życia populacji i praktyk ludzkich ciał. Biologiczna kontrola i zarządzanie ludzkimi stanami świadomości przez regulacje prawne dotyczące zażywania środków psychoaktywnych to niewątpliwie obszar zarządzania biopolitycznego. Kontrola i zarządzanie środkami psychoaktywnymi, a przez to kontrola i zarządzanie świadomościami, doświadczeniami cielesnymi i wiedzami użytkowników mogą być traktowane jako biopolityczna władza sprawowana przez aparat państwa. Substancje psychoaktywne i wywoływane przez nie stany świadomości były historycznie uznawane za dewiacje od ustalonej, hegemonicznej normy, znanej w literaturze psychologicznej jako „normalna świadomość na jawie”. Stany psychodeliczne okazały się mieć znaczenie epistemologiczne, terapeutyczne, a nawet etyczne. „Zwykła”, „normalna” świadomość na jawie jest tylko jednym z wielu stanów ciała i umysłu, z których człowiek może korzystać. Substancje psychodeliczne i psychoaktywne mają właściwości psychointegracyjne i mogą być używane jako psychotechnologie w celach leczniczych, epistemicznych czy etycznych. Poprzez aparaty

zarówno biopolityczne, jak i dyscyplinarne wojna z narkotykami działa w dwóch porządkach: w pierwszym najpierw zapośrednicza relacje człowieka z naturą poprzez psychofarmakologiczne zarządzanie populacją, w drugim zaś przedstawia tych, którzy spożywają psychodeliki i środki psychoaktywne, jako moralnie zdegenerowanych przestępców zagrażających społeczeństwu. Epistemiczne, terapeutyczne i filozoficzne wymiary psychodelicznych i psychoaktywnych stanów świadomości są zatem prawnie obwarowane i niedostępne dla populacji poprzez biopolityczne przedsięwzięcie „wojny z narkotykami”, podobnie jak możliwość doświadczania świadomości i ciała w nowy, rozszerzony sposób. Biopolityka świadomości realizowana przez „wojnę z narkotykami” nabiera dodatkowego znaczenia, jako że podporządkowanie świadomości osłabia również inne sposoby poznawania, bycia i odnoszenia się do świata. Jak przekonuje bowiem Foucault, ciało nie jest tylko powierzchnią, na której zapisują się władza, prawo i kara. Ciało jest zróżnicowaną wewnętrznością, w której toczy się życie.

W książce *Testo ćpun. Seks, narkotyki i biopolityka w dobie farmakopornografii* Preciado, korzystając z ustaleń Foucaulta o biowładzy, śledzi przejście od reżimu dyscyplinarnego do ustroju farmakopornograficznego; pokazuje, że w reżimie dyscyplinarnym mieliśmy do czynienia z zewnętrzną architekturą władzy, która definiowała umiejscowienie ciała w przestrzeni zbiorowej i tworzyła hierarchiczne pozycje władzy (monitorujący–monitorowany, lekarz–pacjent) oraz pozwalała wytwarzać pewne formy poznania (wiedza wzrokowa, statystyczna, demograficzna) dotyczące kontrolowanych jednostek. Ustrój farmakopornograficzny natomiast związany jest z technologią biocząsteczkową – mechanizmy władzy mogą być spożyte przez jednostkę i wprowadzone do środka przez otwory ciała. „W epoce farmakopornografii ciało połyka władzę”<sup>20</sup> – pisał Preciado. To forma kontroli, która jest zbiorowa i prywatna, jadalna, pitna, wziewna, łatwa do podania, szybko się rozprzestrzenia, działa natychmiastowo i nieuchwytnie na zbiorowe i indywidualne ciała. Preciado przekonuje, że w epoce farmakopornografii biowładza zamieszkała w naszych domach, mieszka wewnątrz nas:

<sup>20</sup> Paul B. Preciado, *op. cit.*, s. 184.

Dominujące przejawy panowania farmakopornografii (pigułki, biodragi, chemoseksy, psychodeliki, środki psychoaktywne, protezy, żywność, obrazy, fellatio i podwójna penetracja) cechuje ten sam stosunek między ciałem a władzą: pragnienie wniknięcia, wchłonięcia, zajęcia w całości. Moglibyśmy ulec pokusie przedstawienia tego stosunku podług dialektycznego modelu panowania/ucisku, jak gdyby była ona jednokierunkowym ruchem, w którym zminiaturyzowana, płynna władza wnika od zewnątrz w uległe ciało jednostki. Jednak nie. To nie władza wnika od zewnątrz, to ciało pożąda władzy, usiłuje ją połknąć, zjeść ją, przyswoić sobie, pożreć więcej, coraz więcej władzy, każdym otworem, każdą możliwą drogą podania. Zamieniając się we władzę. „Baise-Moi, pieprz mnie!” (Despentes) – powiada ciało, poszukując jednocześnie form panowania nad sobą i samounicestwienia. „Dlaczego ludzie pragną własnego zniewolenia?” (Spinoza). Biowładza nie przenika od zewnątrz. Ona tkwi w samym środku<sup>21</sup>.

21 *Ibidem*, s. 185.

Panowanie tak pojętej biowładzy i nadzorujące ciała i świadomości efekty „wojny narkotykowej” sytuują jednostki zażywające narkotyki w przestrzeni biopolitycznej kontroli. Preciado proponuje próbę wyjścia poza biowładzę i biopolitykę – ciało/ciała jest/są splotami farmakopornograficznych sieci, stanowiących polityczne laboratorium, które z kolei jest wytworem procedur nadzorowania i kontrolowania. Ale ciało/ciała jest/są także przestrzenią politycznej sprawczości i emancypacyjnego, rewolucyjnego potencjału i krytycznego oporu wobec normalizacji. Autor *Testo ópuna* postuluje fizyczne eksperymentowanie z ciałem/ciałami, stosowanie semiotologii, praktykowanie dobrowolnej samointoksykacji, które to praktyki sprowadza do zasady „bycia królikiem doświadczalnym dla samego siebie”<sup>22</sup>. Postuluje też, aby wykorzystać (nasze) żywe ciała jako platformy do testowania nowych/alternatywnych praktyk poznania, działania syntetycznych hormonów płciowych w celu wyznaczenia

22 *Ibidem*, s. 311.



i stworzenia nowych ram kulturowych dla rodzajowych i płciowych podmiotów. Jest też zdania, że eksperymentowanie z ciałem/ciałami miałyby także duże znaczenie dla działania narkotykowych polityk i osłabiło niebezpieczne i szkodliwe związki wojen narkotykowych z neoliberalną polityką państw narodowych. Preciado twierdzi:

Jeśli wziąć pod uwagę ścisłe związki podtrzymywane przez neoliberalne państwa narodowe z koncernami farmaceutycznymi i sieciami handlu narkotykami, pilnym zadaniem wydaje się doprowadzenie do tego, by ci, których potępią się obecnie jako ćpunów (użytkownicy nielegalnych substancji), oraz ci, których diagnozuje się jako osoby cierpiące na zaburzenia tożsamości płciowej (potencjalni użytkownicy hormonów płciowych), sami wzięli na siebie ciężar zorganizowania się w stowarzyszenia copyleftowych konsumentów owych substancji i zmusili państwowo-przemysłowo-farmaceutyczno-narkotyczne sieci obrotu nimi do otwarcia swobodnego, niepodlegającego już takim ograniczeniom dostępu do owych biokodów służących do wytwarzania podmiotowości. [...] Taki polityczny nacisk stopniowo doprowadzi być może do wdrożenia produkcji i dystrybucji heroiny (czy kokainy, MDMA itp.) w postaci substancji generycznych, które najpierw można by nabywać bez przeszkód na rynku farmaceutycznym, a w dłuższej perspektywie kolektywnie je wytwarzać i poddawać kontroli jako chemiczne protezy stanowiące dobro wspólne. To uruchomiłoby wreszcie tok-nieustannego-konstituowania-się-wielości, służący nie tylko jako lobby konsumentów rodzajowych, płciowych i seksualnych biokodów, lecz również jako sieć transćpuńskich ekspertów. Innymi słowy: ożywiłoby to potworną-samo-tworzącą-się-bez-końca-wielość<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 347.

Ten realistyczno-utopijny scenariusz podmiotowego samostanowienia przez eksperymentowanie z ciałami i świadomościami jako osłabienie i hakowanie praktyk biopolitycznych zrealizował się w queerowo-burleskowym spektaklu kolektywu QUEER Explosion

zatytułowanym *Post-Apocalypse Paradise*<sup>24</sup> (pierwszy pokaz spektaklu odbył się w 2017 roku w warszawskim klubie Pogłos). Kolektyw artystyczny QUEER Explosion składa się z performerów drag i artystów queerowych. Akcja sztuki rozgrywa się w Szarym Imperium w czasach potencjalnej przyszłości, a jej głównymi bohaterami są władca Imperium Mały Wielki Imperator i trójosobowa Przeciętna Rodzina szarych obywateli. Reżimowe media ogłaszają wejście w życie nowej ustawy Imperatora, zakazującej stosunków seksualnych, których celem nie jest reprodukcja – a zatem ograniczającej wszelkie pozareprodukcyjne praktyki seksualne. Imperator postanawia też zastąpić szarych obywateli skonstruowanymi w ściślejszej tajemnicy humano-robotami, które jako w pełni zunifikowane jednostki androidalne będą znacznie łatwiejsze w zarządzaniu niż zwykli ludzie. Produkcja nowych obywateli zachodzi w oparciu o materiał genetyczny Małego Wielkiego Imperatora: przyszłe społeczeństwo ma być stworzone z jego kopii genetycznych. Jednak w trakcie pracy nad humano-robotami dochodzi do katastrofy. Do imperialnego laboratorium przypadkowo włamuje się najmłodszy z członków Przeciętnej Rodziny, niebinarna osoba Emo-Boy, znajdująca się wówczas pod wpływem środków psychoaktywnych zaaplikowanych mu przez ducha swojej matki chrestnej Wróżki Mefedronki. Na skutek niepożądanego działania mieszanki środków psychoaktywnych osoba wymiotuje do reaktora z materiałem genetycznym Imperatora, prowadząc do eksplozji. W konsekwencji niezaplanowanych reakcji chemicznych na świat przychodzi Queerozaur, seksualnie niepokonany potwór, który skumulował popędy seksualne i moce orgazmiczne wszystkich szarych obywateli. Szare Imperium zostaje pokryte tęczowymi obłokami, a zawarte w nich toksyny sprawiają, że szarzy obywatele zaczynają odczuwać wzmożone pożądanie. Substancje psychoaktywne zawarte w pyłku unoszącym się po eksplozji przenikają do ciał szarych obywateli i odmieniają ich świadomości – czynią ich empatycznymi, pobudzonymi, okazującymi sobie nawzajem czułość i pożądanie bez względu na bariery gatunkowe, genderowe i rasowe. Fabułę pierwszego odcinka zamyka pojawienie się *deus ex machina* bożka seksualnej edukacji, Santa Evangelisty, który postanawia pomóc Przeciętnej Rodzinie

24 QUEER Explosion, *Post-Apocalypse Paradise*, reż. i scen. Tomasz Szczepanek, premiera: 22.06.2018.

uciec z Szarego Imperium, a Imperatora zostawić samego pośród rozszalałych obywateli i nieokiełznanego Queerozaura. Ciała szarych obywateli zespoliły się w technosomatyczną komunę i uchyliły biopolityczną władzę Małego Wielkiego Imperatora. Wróżka chrzestna obdarowała Kopciuszka, wspomagając i wzmacniając jej patriarchalne, „rodzajowe” (jak powiedziałby Preciado) przeznaczenie. Mefedronka, obdarowując niebinarną osobę mieszanką środków psychoaktywnych, pomaga uruchomić „tok-nieustannego-konstytuowania-się-wielości”, w którym laboratoryjny, biopolityczny eksperyment okazuje się przechwycony przez technosomatyczną utopię, w której ciała wymykają się kontroli i nadzorowi.

Zarys i prześledzenie praktyk narkotykowych i związanych z nimi polityk narkotykowych w Polsce może służyć za przykład działania biopolityki, jak również prób osłabiania czy przechwytywania, a nawet anihilowania jej dominujących mechanizmów. Queerowo-burleskowa utopia ujawnia myślenie o psychodelicznym i psychoaktywnym doświadczaniu ciała i świadomości, które mogą pomóc ludzkości w radzeniu sobie z kryzysami współczesnego i przyszłego świata/światów. Doświadczenia psychodeliczne i psychoaktywne destabilizują bowiem sztywne przekonania i kulturowe wzorce myślowe, zmniejszają autorytarne poglądy polityczne, zmieniają postrzeganie połączenia jednostki ze światem i innymi. Mogą stanowić również doświadczalną podstawę wytwarzania nowej relacyjności (w kontekście etycznym i politycznym) pomiędzy ludźmi a światem więcej-niż-ludzkiem. Preciado w praktykach „ćpuńskich” i związanych z nimi somatycznych produkcjach podmiotowości dostrzegał potencjalności osłabienia działań biopolitycznej władzy:

Odmawiam stosowania środków medyczno-politycznych, odmawiam ich regularnego przyjmowania, odmawiam przyświecających temu celów. Domagam się wirtuozerii rodzaju, każdej\_mu jej\_go dawkę wedle potrzeb; w dowolnej sytuacji. Tutaj nie ma żadnej normy, jest tylko różnorodność rzeczywistych, żywotnych potworności. Testosteron biorę tak, jak Walter Benjamin brał haszysz, Freud – kokainę, a Michaux – meskalinę. I proszę nie poczytywać tego

za jakąś autobiograficzną wymówkę, jest to bowiem akt radykalizacji (w chemicznym sensie uwalniania rodników) mojego pisarstwa teoretycznego. Mój rodzaj nie należy ani do mojej rodziny, ani do państwa, ani do przemysłu farmaceutycznego. Mój rodzaj nie należy do feminizmu ani do społeczności lesbijskiej albo do odmieńczej teorii. Najwyższa pora, by wyrwać rodzaj z uścisku makrodykursu i wymieszać go z porządną dawką mikropolitycznej hedonistycznej psychodelii<sup>25</sup>.

25 Paul B. Preciado, *op. cit.*, s. 351.

Wycinek z polskiej kulturowej historii narkomanii może stanowić potencjalny przyczynek do wyobrażenia sobie nowych i alternatywnych sposobów nawiązywania relacji ze światem, w którym w związku z dziejącymi się kryzysami (kryzys ekologiczny, pandemia, kryzys energetyczny, wojny), będziemy musieli nawiązać relacje ze światem pozaludzkim, ćwiczyć się w odporności i praktykach adaptacyjnych, a także eksperymentować z własnymi ciałami i świadomością. Fragment kulturowej historii polskiej narkomanii w relacjach ze sztukami performatywnymi i wizualnymi to wgląd w przeszłość i w historię, który – analizując kulturowe i biopolityczne problemy – pozwala na wyobraźniową konfrontację z wyzwaniem stawianym przez przyszłość. Kto wie, czy opiekuńcze ciotki Mefedronki nie będą nas chronić i przeprowadzać przez przyszły świat, uchylając biopolityczne fikcje i pozwalając na czułe sklejanie się z...? Każdemu jego matka chrzestna, Mefedronka.



# **PRAKTYKOWANIE INACZEJ**





FANNI MALINOVSKA badaczka niezależna  
ORCID 0000-0002-2660-7797 fannifasolka@gmail.com

SANDRA BĄK Wydział Intermediów Akademii Sztuk Pięknych  
ORCID 0000-0002-5810-4764 im. Jana Matejki w Krakowie  
sandra.bak86@gmail.com

## Media strumieniowe jako narzędzie nawiązywania i badania połączeń międzykulturowych w czasie wojny

Nowa sztuka i jej nowoczesne formy reprezentacji stają się kluczowymi elementami nie tylko generowania nowej świadomości odbiorców, ale także tworzenia nowej estetyki. Tuż po rozpoczęciu zmasowanego ataku Rosji na Ukrainę w 2022 roku grupa aktywistów w Krakowie zaprojektowała i stworzyła streamingową platformę medialną, która miała pełnić funkcję informacyjną i stanowić swego rodzaju centrum międzykulturowej integracji w relacjach polsko-ukraińskich. Z perspektywy działań społecznych platforma jest eksperymentem obejmującym szeroki kontekst zasięgu kultury cyfrowej i jej reprezentacji we współczesnym świecie. Artykuł opisuje działania w ramach platformy UKRA))i((NATV, między innymi wydarzenie filmowe *Efemeka*.

**Streaming Media as a Tool for Establishing and Exploring Cross-Cultural Connections in Times of War** The new art and its modern forms of representation are becoming a key element not only in generating a new awareness of recipients but also in creating new aesthetics. Shortly after the start of Russia's massive attack on Ukraine in 2022, a group of activists in Krakow designed and created a streaming media platform, which was to have an informative function and to serve as a form of intercultural integration center in Polish-Ukrainian relations. From the perspective of social activities, the platform is an experiment covering a wide context of the range of digital culture and its representation in the modern world. The article describes activities within the platform UKRA))i((NATV, including the film event *Efemeka*.

### Słowa kluczowe:

stream art,  
media strumieniowe,  
UKRA))i((NATV,  
*Efemeka*

### Keywords:

stream art,  
streaming media,  
UKRA))i((NATV,  
*Efemeka*

### WSTĘP

Sztuka współczesna i jej formy reprezentacji stają się kluczowymi elementami nie tylko generowania nowej świadomości odbiorców, ale także tworzenia całkiem nowej estetyki. Wszyscy inicjatorzy opisywanych w tym tekście działań zadali sobie pytanie, w jaki sposób nowe media mogą wesprzeć działania na rzecz pomocy Ukrainie. Znaczące są tutaj słowa jednego z założycieli poniżej omawianych

inicjatyw w obrębie stream artu, czynnego artysty wizualnego, dydaktyka, popularyzatora sztuki nowych mediów, wykładowcy Akademii Sztuk Pięknych imienia Jana Matejki w Krakowie – Romana Dziadkiewicza.

Istnieje polaryzacja wpływów, kielkują nowe idee i nowe gospodarki (NFT blockchain etc.) Próg dostępu jest nieco niższy jednak jest to próba decentralizacji sił. Zaangażowanie na poziomie artystycznym to chęć pracy pod prąd, nie tylko systemowy, instytucjonalny, ale także na poziomie percepcji.

#streamart (stream-art) to wykluwająca się w cieniu pandemii dyscyplina (transdyscyplina?) praktyk artystycznych, z którą eksperymentujemy od lat, mając poczucie współtworzenia nowego, bardzo potencjalnego zjawiska. Live-streamy, traktowane użytkowo i zadaniowo dominują infosferę kapitalizując obszar o bardzo ciekawym potencjale estetycznym i politycznym. Stream-art na przekór tym tendencjom stara się eksplorować i poszerzać pole walki<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Roman Dziadkiewicz, wpis z portalu internetowego Facebook z 6.12.2020, bit.ly/3Lqeol3 [22.11.2022]. Zachowano pisownię oryginalną.

W ujęciu Dziadkiewicza stream art jest więc nowym medium artystycznym, nie mniej ważnym niż malarstwo czy rzeźba – pomimo całkowicie innej palety środków wyrazu. Ta nowo tworząca się przestrzeń artystyczna staje się konkretnym narzędziem wykorzystywanym w podejmowaniu inicjatyw społeczno-politycznych o charakterze międzykulturowym. Z uwagi na pokrewieństwo z rozpowszechnionymi formami doświadczania i produkcji kulturowej w sieci sztuce strumieniowej można przypisać – idąc za myślą Dziadkiewicza – potencjał krytyczny i socjotwórczy.

Analiza produkcji kulturowej we współczesnej infosferze narzuca konieczność uwzględnienia problematyki gospodarki rynkowej, utowarowienia i nadprodukcji. Można zadać pytanie, czy jesteśmy na drodze do cyfrowego kapitalizmu monopolistycznego. Platformy typu Google czy Facebook potrafią gromadzić i przetwarzać ogromne ilości danych, a wszystkie działania czy inicjatywy są

podporządkowane monetyzacji i przynoszeniu korzyści. Jeśli jednak oderwać znaczenie platform od wartości produktowej, to się okazuje, że pole to daje ogromne możliwości tworzenia nowej, hybrydowej wspólnotowości, stanowiącej przeciwwagę dla cyfrowych monopolii i skupiającej się nie na tworzeniu zamkniętych systemów socjo-ekonomicznych oraz próbach monetyzacji, ale na łączeniu rzeczywistości wirtualnej ze społecznie zaangażowanymi inicjatywami offline. W niniejszym tekście chcemy zaprezentować działania grupy osób zajmującej się działalnością artystyczną i aktywistyczną, które połączyły siły w działaniu wkrótce po rozpoczęciu przez Rosję wojny w Ukrainie. Głównym wątkiem, jaki podejmiemy, będzie wpływ platformy streamingowej na kształtowanie się nowych połączeń międzykulturowych i obopólnej wymiany doświadczeń w czasie wojny. Obie byłyśmy inicjatorkami i uczestniczkami niżej omawianych projektów, od fazy początkowej po ich rozwój.

Poniżej odniesiemy się do dwóch projektów – Fanni Malinowska omówi funkcjonowanie platformy UKRA))i((NATV w okresie od lutego do kwietnia 2022 roku, a Sandra Bąk przedstawi wydarzenie *Efemek* z 24 kwietnia 2022 roku.

Kluczowym założeniem działania UKRA))i((NATV i *Efemek* jest pomoc, która nie skupia się tylko na aspektach zewnętrznych (jak kwestie transportu, logistyki czy zapewnienia krótkoterminowego wsparcia), ale jest bardziej inkluzywna, a zatem odnosi się do potrzeb społeczności o charakterze relacyjnym, adaptacyjnym oraz tożsamościowym (czyli włączenia społeczności ukraińskiej w działania społeczno-kulturowe w Polsce, a także poza jej granicami). Jest to wejście w nowy paradygmat działania na styku różnych obszarów: „[n]aszą filozofią jest tworzenie i badanie międzykulturowych połączeń, odkrywanie historii i budowanie wspólnej środkowo-europejskiej, hybrydowej tożsamości oraz PRZYSZŁOŚCI z rdzeniem w relacjach polsko-ukraińskich”<sup>2</sup>. Osoby zaangażowane w obie inicjatywy starały się unikać pomocy typu zachodniego („wiem, co jest dla ciebie dobre” lub co gorsza „wiem **lepiej**, co jest dla ciebie dobre”). Zakładanie wyższości wobec osoby, której udzielane jest wsparcie, bywa częstą praktyką w rzeczywistości postkolonialnej.

<sup>2</sup> UKRAINATV, wpis z portalu Pomoc.pl, bit.ly/3FVNVqr [14.11.2022]. Zachowano pisownię oryginalną.

<sup>3</sup> Por. Katarzyna Wiatr, *Sudan/ Chiny krytykują „pustą retorykę” Spielberga*, Portal Spraw Zagranicznych, bit.ly/31rPT76 [12.01.2023].

Założenie to charakteryzuje się mniej lub bardziej świadomym odbieraniem sprawczości i możliwości decydowania o sobie osobom, którym pomoc jest udzielana. Przyznawanie państwom zachodnim prawa do wygłaszania sądów i tez *ex cathedra* jest nie do przyjęcia. Pojmowanie „zachodniości” jako czegoś lepszego, pełniejszego i bardziej wartościowego jest błędem poznawczym. Jako osoby zaangażowane w inicjatywę nie chcieliśmy tworzyć sytuacji wtórnego kolonializmu, w którym przyjmujemy pozycję nadrzędną wobec kraju, któremu jest udzielana pomoc, jak chociażby miało to miejsce w momencie tworzenia się nowego rządu w Sudanie Południowym, gdzie Afrykańczycy w bolesny sposób się przekonali, że polityka uległości wobec sprzymierzeńców (Chin) czyni z ich demokratycznych aspiracji zaledwie mrzonkę<sup>3</sup>. Nie sposób dokonać pełnego procesu adaptacji do nowych realiów, pozostając w relacji zależnościowej, gdzie jedna ze stron jest dominująca w stosunku do drugiej. Działając w opozycji do modelu zależnościowego, zbudowaliśmy i rozwinęliśmy sieć bezpośrednich kontaktów (artyści, dziennikarze, reżyserzy, studenci, aktywiści) i w oparciu o nią chcemy bezpośrednio pomagać ludziom, którzy są w Polsce lub w Ukrainie. Zależało nam na stworzeniu realnych miejsc pracy dla osób pracujących w studiu (obszar mediów społecznościowych). Ważniejsze niż zaspokojenie naszej potrzeby empatii i niesienia pomocy jest dla nas wsłuchanie się w potrzeby osób, którym pomoc jest udzielana, oraz odniesienie się do tego, czego możemy dokonać razem w obszarze działań międzykulturowych, gdzie wszystkie podmioty są ze sobą zharmonizowane. Istotne było dla nas znalezienie wspólnej przestrzeni do mediacji i dialogu. W poniższych opisach naszych inicjatyw mamy nadzieję przedstawić zarys takich działań. Społecznie znajdujemy się w momencie przenikania granic, łączenia się znaczeń, a nasz obecny zestaw kontekstów jest rozproszony. Kiedy uświadomimy sobie ten fakt, pojawi się miejsce na przyjęcie nowej rzeczywistości.

#### UKRA))I((NATV<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Podrozdział autorstwa Fanni Malinovskiej.

Wkrótce po rozpoczęciu przez Rosję pełnoskalowej inwazji na Ukrainę w Małopolskim Ogrodzie Sztuki (MOS) zebrała się grupa ukraińsko-, polsko- i innojęzycznych osób, która rozpoczęła dyskusję

na temat możliwych reakcji na zaistniałą sytuację. W mejlu wysłanym 28 lutego 2022 roku, zaledwie cztery dni po pierwszym ataku, do praktykujących artystów i studentów, zarówno emigrantów, jak i Polaków, znalazło się zaproszenie do współpracy od Romana Dziadkiewicza, który wcześniej eksperymentował ze sztuką strumieniową jako nową formą mediów artystycznych. Artysta zaproponował stworzenie przestrzeni dialogu i mediacji między jednostkami i instytucjami, która jednocześnie zapewniałaby wsparcie informacyjne lokalnej społeczności emigrantów, nieuchronnie powiększającej się z każdym kolejnym dniem w wyniku wymuszonej wojną migracji.

W pracy *Nationalism, Liberalism, and Progress. The Dismal Fate of New Nations* Ernst B. Haas rozpatruje przypadki kilku społeczeństw, które zmodernizowały się stosunkowo niedawno, rozbudzonych do nacjonalizmu przez imperializm „starych” państw narodowych<sup>5</sup>. Po uzyskaniu niepodległości od Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich Ukraina postanowiła przezwyciężyć imperialistyczne wpływy Rosji poprzez ideę narodowościową. Od czasu inwazji Rosji na wschodnie tereny Ukrainy i aneksji Krymu w 2014 roku dyskurs narodowy zyskał na popularności i stał się bardziej widoczny w mediach i kulturze. Po pełnoskalowym ataku Rosji w lutym 2022 roku kwestia ukraińskiej tożsamości zaczęła być postrzegana jako sprawa życia i śmierci. Dziś ukraińskie idee nacjonalistyczne i język są motorem napędowym procesu dekolonizacji. Idea naroduwa jest przedstawiana w mediach państwowych jako siła sprawcza Ukraińców, która pozwala im w tej wojnie stawiać opór armii rosyjskiej, zbierać datki, otrzymywać pomoc humanitarną i wspólnie zabiegać o środki na zakup niezbędnego sprzętu dla sił zbrojnych. Na tle kryzysu humanitarnego i gospodarczego wywołanego wojną rosyjsko-ukraińską nacjonalizm ukraiński zyskał nowe oblicze i nową popularność, także wśród diaspory w Polsce, której liczebność w latach 2022–2023 znacznie wzrosła z powodu ciągłego bombardowania terytoriów ukraińskich. Coraz aktywniejsze stają się inicjatywy diaspory, takie jak Solidarny Dom Kultury „Słonecznik” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie czy Zupa dla Ukrainy w Krakowie.

Jako grupa artystów i działaczy solidarnościowych, odpowiedzieliśmy na inwazję serią antywojennych akcji nie tylko na ulicach, ale

<sup>5</sup> Por. Ernst B. Haas, *Nationalism, Liberalism, and Progress. The Dismal Fate of New Nations*, Ithaca-London 1997.

6 Po ataku Rosji na Ukrainę w całej Polsce błyskawicznie zorganizowano protesty, zbiórki oraz demonstracje solidarnościowe. Krakowscy artyści wspierali pierwszą demonstrację pod konsulatem Federacji Rosyjskiej w Krakowie (ul. Biskupia 7). Reportaż Fanni Malinovskiej i Rafała Pogody o wydarzeniu upamiętniającym pierwszy miesiąc wojny oraz dyskusje z organizatorami można zobaczyć w odcinku siódmym programu na UKRA))((NATV – por. Stream Art Studio, *ukrainatu #7*, [bit.ly/3ZkaQ6c](https://bit.ly/3ZkaQ6c) [25.03.2022].

i w przestrzeni cyfrowej<sup>6</sup>. Podczas gdy odpowiedź na kryzys humanitarny i ochrona granic NATO pozostawały w centrum uwagi Unii Europejskiej, dla nas, grupy krakowskich artystów, najważniejsze było podnoszenie świadomości na temat bieżących potrzeb społeczności ukraińskiej – zarówno tej w Ukrainie, jak i tej diasporycznej. Cel ten zarysował się na tle nowych przejawów nacjonalizmu zarówno w Polsce, jak i w Ukrainie, gdzie studiujemy, pracujemy lub przebywamy na emigracji zarobkowej czy przymusowej. Zamiast wpisywać się w ramy dyskursu zarządzania kryzysem – sytuowanym na zewnątrz granic Unii Europejskiej i włączonych do niej państw narodowych – chcieliśmy przedstawić perspektywę podmiotową Ukraińców. Jednocześnie zależało nam na tym, aby tę perspektywę wpisać w kontekst analizy porównawczej praktyk dekolonizacyjnych w różnych częściach świata, a także spekulatywnych narracji dotyczących ruchów politycznych i tendencji społecznych po zakończeniu wojny. UKRA))((NATV stała się w efekcie polifoniczną przestrzenią dialogu na temat sposobów przezwyciężenia kryzysu, wymiany kulturalnej, uświadomienia sobie różnic kulturowych i znalezienia najlepszych sposobów na dalsze współdziałanie w kontekście integracji kulturowej i politycznej.

Niezależna grupa aktywistów – zespół artystów zrzeszonych w krakowskim MOS – wpadła na pomysł, aby zaprojektować i rozwinąć platformę medialną, pozwalającą najlepiej ulokować uwagę i talenty społeczności akademickiej i artystycznej w Polsce. Pisząc o tych społecznościach, mamy na myśli wszystkie osoby, które aktywnie angażują się w procesy twórcze i wyrażają solidarność poprzez sztukę, demonstracje, komunikaty publiczne. Mieliśmy więc zespół, wyposażone studio wspierane przez dwie kluczowe instytucje, dwa kanały streamingowe na Facebooku, po jednym na YouTube i Twitchu oraz profil na Instagramie. Kolejnym wyzwaniem było to, jak poradzić sobie z udostępnianiem w internecie wrażliwych informacji związanych z wojną.

Poprzez eksplorację innowacyjnych sposobów dzielenia się informacją, takich jak sztuka strumieniowa, powstała hybrydowa platforma artystyczno-informacyjna UKRA))((NATV. Mały, dynamiczny zespół pracuje intensywnie nad projektem od początku wojny.

Zbudował on i wciąż rozbudowuje sieć producentów, reżyserów filmowych, muzyków, didżejów, dziennikarzy, grafików, kuratorów, artystów, wolontariuszy i studentów. Łącząc techniki klasycznych mediów i innowacyjne podejście artystyczne, zespół tworzy procedury i mechanizmy obsługi wymiany wrażliwych informacji. Opracowaliśmy jednostki tematyczne: dyskusje o sztuce, aktywizmie, analizy filozoficzne i historyczne oraz przewidywania dotyczące możliwych realiów powojennych.

Każda audycja UKRA))((NATV trwa około dwóch i pół godziny i składa się z jednostki informacyjnej (temat przewodni omawiany na spotkaniu redakcyjnym), zwykle w formie biuletynu, i reportażu, po których następują komentarz, jedna lub dwie rozmowy z zaproszonymi gośćmi, nadawane na żywo ze studia lub nagrywane w MOS lub w ramach spotkania na platformie Zoom. Kolejna ważna jednostka to sekcja muzyczna, najczęściej set didżejski nazwany *PINKSTAGE* z powodu różowego balonika w kształcie flaminga, naszego podstawowego elementu dekoracji. Grupa *internet scouting* dokonywała selekcji treści publikowanych w mediach społecznościowych i wybierała te, które najlepiej ukazywały temat przewodni. Treści te były również kluczowe dla internetowej platformy informacyjnej, ponieważ mogły zainicjować nową dyskusję w sekcji komentarzy i przyciągnąć uwagę szerszej publiczności. W tym miejscu należy również wspomnieć o sposobie, w jaki wspieraliśmy inicjatywy i osoby, których obecność lub treści dodawaliśmy do strumienia. UKRA))((NATV, mimo że wspierana przez dwie krakowskie instytucje – Akademię Sztuk Pięknych i Małopolski Ogród Sztuki – nie była jeszcze w stanie płacić tantiem ani oferować żadnego innego finansowego wynagrodzenia za prawa autorskie. Na wczesnych etapach doszliśmy do ustnego porozumienia, aby na wszystkich naszych platformach zapewnić miejsce na udostępnienie informacji w formie linku lub listy w sekcji komentarzy oraz wygenerowanego kodu QR dodanego do strumienia na górze filmu, a także czasu antenowego na prezentację czy niekomercyjną reklamę. Wspomniane informacje dotyczyły między innymi koncertów charytatywnych, listy muzyków, którzy potrzebowali wsparcia, zbiorów pieniędzy, leków i tym podobnych. Ta umowa doskonale pasowała do naszej międzynarodowej sieci



współpracy, ponieważ artyści i naukowcy informowali publiczność o nadchodzących wykładach, wydarzeniach charytatywnych, wystawach i otwartych konkursach w całej Europie; aktywiści zapraszali publiczność do przyłączenia się do nadchodzących demonstracji, a muzycy przedstawiali podcasty fundraisingowe i koncerty.

Przyjrzyjmy się bliżej udostępnianym treściom na podstawie kilku przykładów. Badania połączeń międzykulturowych można prześledzić w piątym odcinku programu UKRA))i((NATV, w którym przeprowadziłam wywiad z Żanną Komar, kuratorką w Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie, promującą sztukę ukraińską w Polsce. W tym odcinku rozmawialiśmy o wystawie *Ukraina. Wzajemne spojrzenia* oraz towarzyszącej jej publikacji. Warto przytoczyć tu pochodzące z tej drugiej słowa o celu i zakresie prowadzonych działań:

Wątki historyczne i polityczne stanowią podstawę publikacji poświęconej wystawie o relacjach Polski i Ukrainy od końca XVII wieku do czasów współczesnych. Zawiera ona 75 prac autorstwa 57 artystów. Skupienie się na kulturze sprawia, że reprodukcje w niej zawarte tworzą wielowątkową tkaninę, ponieważ na przestrzeni dziejów kultura współczesna była dla obu narodów substytutem nieistniejącego państwa<sup>7</sup>.

Przygotowując wystawę wspólnie z Narodowym Muzeum Sztuki, Komar chciała przybliżyć polskiej publiczności wizualny autoportret jej najbliższych sąsiadów oraz aktualny kontekst kulturowy relacji polsko-ukraińskich. Podczas audycji zadałyśmy sobie pytanie, co oprócz pięćsettrzydziestopięciokilometrowej wspólnej granicy łączy Ukrainę i Polskę, a także porównałyśmy mity z czynnikami historycznymi. Poruszyłyśmy również temat nacjonalizmu w obu krajach, odnosząc się na przykład do tego, jak po wydarzeniach kijowskiego Majdanu Galicja znów stała się symbolem europejskich więzi Ukrainy. Komar podzieliła się z nami również własnymi doświadczeniami z organizowania wystaw szeroko pojętej sztuki ukraińskiej w Polsce na płaszczyźnie współpracy z instytucjami i zainteresowania

<sup>7</sup> Żanna Komar, Oksana Barszynowa, *Wzajemne spojrzenia. Idea wystawy*, [w:] *Ukraina. Wzajemne spojrzenia*, album towarzyszący wystawie w Międzynarodowym Centrum Kultury, red. Paulina Roszak-Niemirska, Kraków 2021, s. 20.

społecznego oraz poruszyła kwestię wysyłania dzieł sztuki za granicę w celu ich wystawienia w czasach wojny.

W odcinku siódmym przeprowadziłam wywiad z niezależną ekipą dokumentalną z Chicago, która przyjechała do Polski, aby nakręcić dokument o reakcji na kryzys humanitarny. Jest to świetny przykład współpracy międzyagencyjnej: dzięki wspólnemu działaniu różnych podmiotów temat udało się nakreślić z różnych perspektyw, a w efekcie znacznie poszerzyć zasięg udostępnianych treści i zwiększyć ich różnorodność. Przez przypadek przeprowadziliśmy wywiady z członkami Krakowskiego Chóru Rewolucyjnego, lewicowymi aktywistami zaangażowanymi w organizację protestów antywojennych. Podczas filmowania ich próby wymieniliśmy kontakty i umówiliśmy się na wizytę w studiu UKRA))i((NATV, która rozwinęła się później w dyskusję na żywo transmitowaną w siódmym odcinku oraz w serię wykorzystanych w dokumencie wywiadów ze mną na temat wczesnych etapów wojny w latach 2014–2016, kiedy to pełniłam funkcję tłumaczki wojskowej na linii frontu wschodniego w Ukrainie.

Dobry przykład międzynarodowego wsparcia dla Ukrainy można zobaczyć w odcinku dziewiątym. Prowadzący ten odcinek *PINKSTAGE* krakowski DJ Szy podzielił się listą muzyków elektronicznych, którzy nie mogą występować na imprezach z powodu stanu wojennego wprowadzonego w Ukrainie (na przykład ograniczeń zgromadzeń publicznych z powodu ryzyka ataku raketowego lub zamknięcia granic dla obywateli płci męskiej, przez co nie mogą oni wyjechać na koncerty za granicą). Lista zawierała nazwiska muzyków w kolejności alfabetycznej oraz linki do ich platform, w tym marketplace'ów z minialbumami, albumami i utworami. Projektanci UKRA))i((NATV wygenerowali kod QR, który został umieszczony w górnej części nagrania z setu DJ-a Szy. Dzięki temu użytkownicy smartfonów mieli łatwy dostęp do listy oraz wszystkich osadzonych linków poprzez zeskanowanie kodu bez przerywania filmu, co jest jedną z zalet hybrydowego medium streamingowego. W odcinku szóstym odbyła się premiera performansu Maryny Haby z dotkniętego wojną Dniepru, nagranych przez artystkę 28 lutego 2022 roku. Wygenerowany kod QR zawierał listę pomagających zwierzętom

przetrwąć wojenne niebezpieczeństwo inicjatyw ratunkowych, do których wspierania zachęcała sama Haba aktywnie działająca na rzecz zwierząt. Artystka zdecydowała się również na dodanie partytury performansu wyświetlanej po prawej stronie ekranu, przyjmując fluxusową postawę „zrób to sam” wobec działań twórczych. Haba nie była jedyną osobą, która przekazała swoje dzieło na rzecz UKRA))i((NATV. Na wirtualnej wystawie #PutInThePallAss, której kuratorami byli Denys Hryszczuk i Roman Dziadkiewicz, znalazły się prace Ołeksija Saja i Alony Kuzniecovej. Artystyczna interwencja Moniki Drożyńskiej – haft „Ukrainian lives matter” na pokrowcu krzesła w pociągu – stała się później jednym z logotypów UKRA))i((NATV.

Chciałabym podkreślić, że stream art ze względu na swoją plastyczność integruje wszystkie rodzaje treści medialnych i tworzący tym samym nowe rodzaje mediów i nowe platformy. Platforma streamingowa UKRA))i((NATV jest jednym z nowych wirtualnych formatów. Oczywiście wciąż istnieją problemy do przepracowania, wśród których podkreślamy kwestie praw autorskich, cenzury internetowej oraz zależności takich inicjatyw od konkretnych instytucji.

Globalne warunki dystrybucji treści wpłynęły na sposób myślenia o źródłach informacji, sposobach jej rozpowszechniania, reprezentacji gatunkowej i samym autorstwie. Rozpowszechnianie mowy nienawiści i nawoływanie do nietolerancji może prowadzić do blokowania postów, kont użytkowników, nakładania kar administracyjnych, a nawet do ponoszenia odpowiedzialności karnej. Wyrażenie zgody na filmowanie lub udzielenie praw autorskich do utworu muzycznego, plastycznego lub literackiego jest objęte przepisami prawa autorskiego. Instytucja występuje jako gwarant zachowania tego prawa, podpisując umowę o prawach autorskich lub umowę o dzieło. Jeśli mowa o cenzurze w sieci, istnieją ograniczenia pewnych treści na portalach społecznościowych należących do Meta Platforms, jak Facebook i Instagram, gdzie nie będzie można publikować materiałów zabronionych przez regulamin danego portalu.

Powyższe przykłady pozwalają jednak stwierdzić, że media strumieniowe, wprowadzając w życie pożyteczne praktyki społeczne i kulturowe, zapewniają interaktywność, otwierają możliwość rozpowszechniania informacji poprzez dużą liczbę kanałów i ułatwiają

dostosowanie treści artystycznych do specyfiki platform informacyjnych, co z kolei umożliwia – a nawet stymuluje – nieograniczony wzrost ich oglądalności, wzmacniają rozwój relacji międzykulturowych oraz są narzędziem integracji kulturowej i wymiany doświadczeń.

## EFEMEKA<sup>8</sup>

Jedną z naszych kolejnych inicjatyw o charakterze streamingowym była sekcja filmowa, która odwołuje się do dyspozytywu kinowego. *Efemeka* to wydarzenie filmowe odbywające się w jednym z krakowskich kin studyjnych, kinie Paradox, poświęcone niekomercyjnym (mniej lub bardziej), eksperymentalnym filmom krótkometrażowym. Jest to autorski projekt Krystiana Podmokłego – krakowskiego artysty, absolwenta Wydziału Intermediów Akademii Sztuk Pięknych imienia Jana Matejki w Krakowie, który podczas organizacji pierwszej edycji *Efemeki* zaprosił mnie do realizacji pokazu filmowego. Wystartowaliśmy w listopadzie 2021 roku podczas festiwalu *OpenEyes Art Festiwal/Intermedia.exe* organizowanego przez krakowskie ASP oraz Uniwersytet Ekonomiczny.

Sama geneza *Efemeki* wiąże się z refleksją nad możliwością utworzenia platformy streamingowej, która sprzeciwiałaby się próbom monopolizacji rynku treści audiowizualnych przez korporacje. Ponieważ kierunek ten obrały już mniej komercyjne platformy, takie jak MUBI czy Criterion Channel, w ostatnich latach na rynku usług streamingowych wyłoniła się nisza, w której stworzono przestrzeń dla niekomercyjnych projektów realizowanych przez niezależne osoby twórcze. Przestrzeń ta skupia się na eksperymentalnych filmach krótkometrażowych, animacjach, dokumentach, (nie)fikcjonalnych etiudach studenckich, sztuce wideo czy materiałach dokumentalnych z działań performatywnych. *Efemeka* wpasowuje się w tę niszę, oddając głos osobom działającym niezależnie i nieposiadającym dużego budżetu na produkcje filmowe, jednak charakteryzujących się ogromnym potencjałem twórczym. Możliwości zapoznania się z takimi projektami artystycznymi mamy niewiele, zwykle bowiem są one zamknięte za akademickimi drzwiami. Wierzymy, że możliwość kontaktu z takimi działaniami jest ważna zarówno dla twórców, jak i odbiorców, gdyż kształtuje nowe formy percepcji i wrażliwość.

<sup>8</sup> Podrozdział autorstwa Sandry Bąk.

Druga edycja projektu *Efemeka* przypadła na przełom marca i kwietnia 2022 roku, niedługo po rozpoczęciu ataku Rosji na niepodległą Ukrainę. Postanowiliśmy wtedy włączyć nasz pokaz filmowy w działania pomocowe dla Ukrainy. Zrezygnowawszy z nacisku na prezentację polskiej twórczości, zaprosiliśmy do współpracy osoby z Ukrainy, aby podzieliły się z nami swoim sposobem komunikacji wizualnej. Stworzyliśmy ogłoszenie o otwartym naborze prac, które zostało rozesłane przez ASP w Krakowie do odpowiedników we Lwowie (Lwowskiej Narodowej Akademii Sztuki) i Kijowie (Kijowskiego Narodowego Uniwersytetu Kultury i Sztuki). Skontaktowaliśmy się również z ukraińskimi szkołami filmowymi, aby mieć pewność, że dotrzemy do jak najszerszej grupy osób zainteresowanych. Zebraliśmy długą listę filmów w różnych formach: dokumentów, animacji, etiud czy performansów. Głównym kryterium selekcji była różnorodność tematyczna, gatunkowa oraz estetyczna. Zdecydowaliśmy się na pewien tygiel form, jednak zależało nam głównie na tym, aby zaprezentować twórczość ukraińską możliwie największej liczbie osób w Polsce. Głównym kryterium selekcji była „nie-fabuła” – skupiliśmy się na dokumentach, wideo artach i formach niezależnych, które są skierowane do niszy rynkowej, a nie masowego odbiorcy. Po wstępnej selekcji do pokazu wybraliśmy trzynaście filmów<sup>9</sup>, które współbrzmiały z eksperymentalnym charakterem tego wydarzenia.

<sup>9</sup> Pełna lista zakwalifikowanych filmów: *Co się z tobą dzieje*, reż. Ołeksandr Kryweć, Ukraina [s.a.]; *Empatia*, reż. Marija Sapatowa, Ukraina [s.a.]; *Terytorium pustych okien*, reż. Zoja Laktionowa, Ukraina 2020; *Zwijanie się*, reż. Jelyzaweta Piluhina, Ukraina [s.a.]; *Niewola*, reż. Liza Buhar, Ukraina [s.a.]; *Topsy turwy*, reż. Olha Hawryłowa, Ukraina [s.a.]; *Dłonie*, reż. Wadym Moczalów, Ukraina 2020; *Dzieciństwo*, reż. Kyrjto Ołeksandrow, Ukraina/Polska 2022; *Msza za dom straconych lub trasy przemieszczonych*, reż. Ołena Kowacz, Ukraina/Polska [s.a.]; *Diorama*, reż. Zoja Laktionowa, Ukraina [s.a.]; *Wielkanoc*, reż. Walerij Hrysza, Ukraina [s.a.]; *Analogia przestrzeni*, reż. Ołeksandr Chojsan, Ukraina 2022. Identyfikacja wizualna wydarzenia – Linda Wojtera.

Ponadto streamowaliśmy wybrane filmy za pośrednictwem UKRA))i((NATV – zależało nam na tym, aby osoby, które nie mogły dotrzeć do kina Paradox, miały okazję zapoznać się z częścią tytułów prezentowanych podczas pokazu. W trakcie naszego pierwszego setu zaprezentowaliśmy film *Ellada* młodej ukraińskiej artystki Sofiji Bohusz. Jej historia stała się dla nas metaforą obecnej sytuacji Ukrainy. Z Sofiją połączyliśmy się za pośrednictwem Messengera na żywo z Kijowa w studiu UKRA))i((NATV. Bohaterka jej filmu zmieniła imię, jej życie zaczęło się na nowo i z nowymi możliwościami, a jej przyszłość rysuje się w jasnych barwach. Jest to prawdziwa historia kobiety, która odrodziła się niczym Feniks z popiołów. Bohaterka dzieli się swoim wyznaniem o tym, jak się nie poddawać, jak walczyć o siebie bez względu na okoliczności. Sofija opowiedziała



*Sofja Bohusz (na pierwszym planie), Faina Fiszer i Sandra Bgk (obie w lewym dolnym rogu) podczas wywiadu dla UKRA))i((NATV.*

również o swoim sposobie pracy w trudnych warunkach, z jakimi obecnie borykają się twórcy, a także o inspiracjach i pomysłach na nowy film, który będzie poświęcony sytuacji w Charkowie. Powiedziała, że obecna sytuacja bardziej ukierunkowuje ją w stronę dokumentu niż fikcji. Jak sama dodała, może to być znamienne dla większości rodzimego filmowego środowiska akademickiego i stać się nowym kierunkiem rozwoju ukraińskiej sztuki dokumentalnej.

Wszystkie filmy były adresowane do publiczności innojęzycznej. W miarę możliwości staraliśmy się stworzyć tłumaczenia filmów na język angielski, tak aby recepcja była łatwiejsza. Publiczność przyjęła pokaz bardzo pozytywnie. Pojawiły się głosy artystów z Ukrainy, którzy byli zaskoczeni włączeniem do programu filmów w języku rosyjskim, co dla niektórych było niedopuszczalne z uwagi na obecną sytuację w Ukrainie. Podjęliśmy jednak próbę otwarcia się na taką możliwość, by dać również przestrzeń artystom ukraińskim z Donbasu, którzy na co dzień posługiwali się językiem rosyjskim, co pozwoliło na podjęcie dialogu, a także ujawnienie się wewnętrznych konfliktów między osobami z Ukrainy.

NA NASTĘPNYCH STRONACH:  
Efemeka – plakaty w języku ukraińskim i polskim.





# (Не)сюжет для України

Олександр Кривець  
Марія Сапатова  
Єлизавета Пілюгіна  
Ліза Бухар  
Ольга Гаврилова

Вадим Мочалов  
Кирило Александров  
Лена Ковач  
Зоя Лактінова  
Валерій Гриша

Олександр Хойсан  
Софія Богуш  
Олександр Косяк

Кінотеатр «Парадокс» вул. Крупніча 38  
24 квітня 2022 року. час. 20:00

**ЕФЕМКА** Благодійний показ  
більш-менш  
експериментальних  
фільмів





# (nie)fabuła dla Ukrainy

Oleksandr Hoisan  
Olha Havrylova  
Alexander Krivets  
Vadym Mochalov  
Mariya Sopotova

Kyrylo Aleksandrov  
Liza Buhar  
Valery Grysha  
Zoya Laktionova  
Lena Kowacz

Sofiia Bohusz  
Oleksandr Kosiak  
Elżbieta Pilugina

kino Paradox, ul. Krupnicza 38  
24.04.2022, godz. 20:00

Istotna była tu formuła współpracy z kinem Paradox. Miała ona charakter *pro bono*, projekcja była w pełni darmowa, a kino udostępniło przestrzeń bez żadnych opłat i pokryło koszty eksploatacyjne. Pokazuje to, jak instytucje kultury zareagowały na wybuch wojny (zmiana paradygmatów gospodarki rynkowej i kapitalizmu). Wstęp na pokaz był biletowany, a całkowita kwota ze sprzedaży wejściówek została przeznaczona na wsparcie ukraińskiej armii.

W kolejnych dniach kontynuowaliśmy pokazy streamingowe online. Krystian Podmokły prowadził również spotkania z krótkim wstępem przybliżającym kontekst każdego z prezentowanych filmów w studiu UKRA))i((NATV. Zależało nam na tym, aby trafić do jak największej liczby odbiorców, również znajdujących się w Ukrainie i niemających możliwości dołączyć do nas offline, a także do tych poza salą kinową i otworzyć się tym samym na nowe formy filmowe o charakterze hybrydycznym, które nie są zamknięte jedynie w aparacie kinowym<sup>10</sup>, ale wychodzą poza jego zakres. Stream art daje jedną z takich możliwości. Poprzez zmianę kontekstu uruchomiły się nowe sposoby dotarcia – dzięki wielokanałowej projekcji – do odbiorców poza granicami jednego kraju.

<sup>10</sup> Terminem *aparat kinowy* posłużył się teoretyk Jean-Louis Baudry. Por. Jean-Louis Baudry *Projektor: metapsychologiczne wyjaśnienie wrażenia rzeczywistości*, przeł. Alicja Helman, [w:] *Paranorama współczesnej myśli filmowej*, red. Alicja Helman, Kraków 1992, s. 87.

## WNIOSKI

Omawiane projekty ukazują szerokie pole możliwości wykorzystania stream artu w działaniach międzykulturowych, ukazując jego społeczny potencjał. UKRA))i((NATV jest platformą patchworkową, zrzeszającą wiele osób z różnych dziedzin, umożliwiającą rozpowszechnianie informacji w sposób wielokanałowy, a tym samym dającą możliwość dotarcia do większej grupy odbiorców. *Efemeka* z kolei to działanie w obszarze szeroko pojmowanego filmu. Zestawienie tych inicjatyw ma na celu ukazanie ogromnego potencjału, jaki tkwi w platformach streamingowych. Zależało nam na tym, aby przedstawić mutualistyczne możliwości wykorzystania potencjału stream artu jako narzędzia tworzenia nowej rzeczywistości.

Odpowiedzią na tę nowo ukształtowaną postawę może być nowa definicja estetyki relacyjnej, która jest swoistym podsumowaniem postmarksistowskich teorii o końcu epoki instrumentalizacji międzyludzkich powiązań i tworzeniu substytutów więzi społecznych.

Estetyka relacyjna według Nicolasa Bourriauda jest odniesieniem do dialektycznej formuły postrzegania sztuki i życia, tego, w jaki sposób określone działania artystyczne jest w stanie stworzyć wspólnotę w sensie społecznym i zachować jednocześnie swoją autonomię. W koncepcji francuskiego teoretyka twórczość artystyczna nie skupia się na wytwarzaniu obiektów, ale na budowie przestrzeni międzyludzkiego dialogu. Ów dialog nie musi przyjmować charakteru werbalnego – może być osadzony w gestach, sytuacjach, współobecności<sup>11</sup>. Pokusimy się tu o próbę przeniesienia koncepcji Bourriauda na pole działania w procesie technologizacji (stream art), przytaczając myśl Geerta Lovinka, holenderskiego teoretyka mediów i twórcy The Institute of Network Cultures<sup>12</sup>. Jego badania skupiają się na publikacjach cyfrowych, w których pochyła się nad tematem przyszłości krytyki artystycznej. Według Lovinka model społeczny kształtuje już nie tylko sam siebie, ale i nową rzeczywistość. To właśnie ta sieć społecznych relacyjności tworzy nowe jakości poznawcze.

Punktem wyjścia jest zniewalające dialektyczne odwrócenie. Zamiast przedstawiać społeczeństwo jako produkt wielkich ruchów historycznych, takich jak kapitalizm, industrializacja, imperializm, patriarchy czy kolonializm, społeczeństwo jest postrzegane jako pierwotna siła katalizująca, suwerenna moc, która sama inicjuje wynalazki oraz nowe formy produkcji i reprodukcji. Sieć społeczną w naszym przypadku można zatem najlepiej opisać jako rzeczywisty motor technologii wyobrażonych, które raz po raz spotykają się z kapitalistycznym wywłaszczeniem – o charakterze reaktywnym – ostatecznie zmuszającym społeczeństwo do kapitulacji<sup>13</sup>.

Lovink widzi w nowych mediach potencjał wytworzenia nowej estetyki relacyjnej, poszerzonej o kolejne wymiary, które dają większe możliwości i narzędzia działania, dzięki czemu ludzie, jako tkanka społeczna, budują zupełnie nową międzykulturową sieć relacji pomiędzy wszystkimi uczestnikami tego procesu. Myślmy, że podobny potencjał mają obywa wyżej opisane wydarzenia.

<sup>11</sup> Por. Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Łukasz Białkowski, Kraków 2012.

<sup>12</sup> Por. Geert Lovink, *Biography*, Net Critique [blog Geerta Lovinka], bit.ly/3Z3sMBn [14.II.2022].

<sup>13</sup> „The starting point is a compelling dialectical reversal. Instead of portraying the social as a product of grand-scale historical movements, such as capitalism, industrialization, imperialism, patriarchy or colonialism, the social is seen as an original catalysing force, a sovereign power that itself initiates inventions and new forms of production and reproduction. The social network in our case can then be best described as the real driver of imaginary technologies – which time and again are met with capitalist expropriation – reactive in nature – ultimately forcing the social to surrender” (*idem*, *Extinction Internet. Our Inconvenient Truth Moment*, Amsterdam 2022, bit.ly/3F2Cmxl [20.02.2023], s. 26).

Mamy nadzieję, że przedstawiony krótki opis obu inicjatyw pozwolił na wstępną analizę rozpowszechniania informacji i treści kulturowych w mediach społecznościowych z perspektywy nawiązywania relacji międzykulturowych w czasie wojny, zarówno pod względem teoretycznym, jak i adaptacyjnym.

Zależało nam na podkreśleniu takich cech, jak plastyczność, hybrydowość i interaktywność mediów strumieniowych, oraz na podaniu praktycznych przykładów powstawania nowych praktyk cyfrowych, artystycznych i społecznych w działaniach UKRA))((NATV i *Efemek*. Oba te przedsięwzięcia korzystają z autonomii sztuki, ale jednocześnie powołują do życia nowe formy społecznego współżycia, wykorzystując przy tym media cyfrowe i inne narzędzia.

SYLWIA MIECZKOWSKA Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych  
ORCID 0000-0001-7104-0614 Uniwersytetu Jagiellońskiego  
sylwia.mieczkowska@doctoral.uj.edu.pl

## Nowe relacje z rzeczami. Dizajn dla więcej-niż-ludzkich światów

Antropocentryzm był przez wieki jedyną matrycą dla zachodnich projektantów tworzących nowe rzeczy. Dizajn ściśle powiązany był, i wciąż jest, z potrzebami i wymogami rynku, a jako praktyka podporządkowana zachodniemu kierunkowi rozwoju nie tylko przyczynił się do licznych społecznych i środowiskowych kryzysów, ale także skutecznie ograniczył możliwości myślenia o alternatywnych, bardziej etycznych, scenariuszach przyszłości, co Tony Fry określił mianem „praktyk odprzyszłościawiających”. W obliczu palących problemów ekologicznych i w wyniku zachodzących w ostatnim półwieczu zmian paradygmatycznych projektanci uświadomili sobie jednak konieczność odejścia od projektowania nowych technologii i rzeczy w myśl postępu i rozwoju na rzecz projektowania postrozwojowego, otworzyli tym samym dyskusję nad alternatywnymi sposobami tworzenia w ramach dizajnu więcej-niż-ludzkiego. W niniejszym artykule autorka analizuje trzy przykłady takich projektów spekulatywnych, zorientowanych na odzyskanie etycznych powiązań z więcej-niż-ludzkim pluriwersum.

### Słowa kluczowe:

praktyki odprzyszłościawiające, dizajn więcej-niż-ludzki, projekt spekulatywny, projektowanie postrozwojowe, pluriwersum

**New Relationships With Things. Design for More-Than-Human Worlds** For centuries, anthropocentrism was the only matrix for Western designers creating new objects. Design was, and still is, closely related to the needs and requirements of the market, and—as a practice subordinated to the Western direction of development—it not only contributed to numerous social and environmental crises, but also effectively limited the possibility of thinking about alternative, more ethical, scenarios of the future; Tony Fry described this phenomenon as “defuturing practices.” However, in the face of pressing ecological problems and as a result of paradigmatic changes of the last half-century, designers realized the necessity for moving away from designing new things and technologies in line with progress and development in favor of post-development design, thus opening a discussion on alternative ways of creating within the confines of more-than-human design. In this paper, the author analyzes three examples of such speculative projects oriented to regain ethical relations with a more-than-human pluriverse.

### Keywords:

defuturing practices, more-than-human design, speculative project, post-development design, pluriverse

Wyobraź sobie, że żyjesz w świecie, w którym po wyjściu na spacer dowiadujesz się od motyli, jak im się żyje w przestrzeniach miejskich. Albo w którym współpracujesz z porostami rosnącymi na

nieruchomych głazach, bo dbając o ich dobrostan, możesz zarazem monitorować stan środowiska. Lub w którym nawiązujesz nowe, symbiotyczne relacje, na przykład z algami, pozwalające przetrwać w nadmiernie skażonym otoczeniu. Być może brzmi to mało prawdopodobnie. Ale czy wiesz, że za pośrednictwem rzeczy stworzenie takiego świata jest możliwe? Że rzeczy mogą być projektowane nie tylko z myślą o człowieku i jego potrzebach, lecz także z uwzględnieniem (nie tylko na etapie rezultatu, ale również w fazie koncepcji czy tworzenia) potrzeb innych-niż-ludzkie bytów żyjących – bądź będących, jak w przypadku bytów nieorganicznych – z nami na planecie? Że dizajn jest praktyką, która może zmienić trajektorię „rozwoju” i zaprojektować nie tylko nowe rzeczy, ale przede wszystkim nowe relacje z więcej-niż-ludźmi? Być może nie.

W gruncie rzeczy jest to w pełni zrozumiałe: europejska wyobraźnia przez bardzo długi czas była (i wciąż jest) w tym względzie dość mocno ograniczona – rzecz by można: skolonizowana – przez antropocentryczny paradygmat. Antropocentryzm był przez wieki jedyną matrycą dla osób planujących przestrzenie czy tworzących nowe rzeczy, a przy tym także kreujących określone warunki do życia i myślenia<sup>1</sup>. (Dizajn nie jest bowiem jedynie estetycznym czy użytkowym dodatkiem do naszego życia, ale w sensie egzystencjalnym jest częścią naszego habitusu, sposobu poznawania, rozumienia i myślenia – do czego jeszcze przejdę). Dizajn – jako dziedzina, która się narodziła<sup>2</sup> i ukonstytuowała w świecie zachodnim<sup>3</sup>, a więc kolonizatorskim i rasistowskim, patriarchalnym i androcentrycznym, heteronormatywnym, specystowskim i kapitalistycznym – w zasadzie od początku skoncentrowany był na człowieku (w wąskim eurocentrycznym, poświeceniowym rozumieniu)<sup>4</sup> i jego możliwościach, priorytetyzował jego potrzeby, wartości i oczekiwania, realizując preferowane przez niego<sup>5</sup> scenariusze i rozwiązując jego problemy, a jednocześnie był podporządkowany linearnej logice kapitalizmu<sup>6</sup> i jako instrument realizacji idei postępu i wzrostu był istotnym czynnikiem wywołującym liczne polityczne, społeczne, ekonomiczne i ekologiczne kryzysy oraz końce. W antropocenie (Paul J. Crutzen), kapitałocenie (Jason W. Moore), plantacjocenie (Anna

<sup>1</sup> Por. Monika Rosińska, Agata Szydłowska, *Zoepolis. W stronę dizajnu poza paradygmatem antropocentrycznym*, „Kultura Popularna” 2017, nr 2 (52), s. 67.

<sup>2</sup> Dodać jednak należy, że w tym wypadku praktyka znacząco poprzedziła profesję. Ludzie od samego początku i w każdym miejscu na ziemi tworzyli i projektowali rzeczy pomagające im w codziennych czynnościach. O dizajnie więc, w najprostszym tego słowa znaczeniu, możemy mówić w zasadzie od momentu wytworzenia pierwszych narzędzi przez *homo habilis* ponad dwa miliony lat temu. Por. Ron Wakkary, *Things We Could Design for More Than Human-Centered Worlds*, Cambridge, MA 2021, s. VIII.

<sup>3</sup> Choć oczywiście praktyki projektowania obejmują cały świat, a dizajn funkcjonuje tam pod innymi nazwami; podobnie dizajn nie obejmuje wszystkich rzeczy, które stworzone zostały przez wyszkolonych profesjonalistów.

<sup>4</sup> Człowieka pojmowanego, rzecz jasna, jako racjonalny, wykształcony podmiot żyjący w cywilizowanym społeczeństwie obywatelskim itd. Por. Tony Fry, Adam Nocek, *Introduction. Post-Development, Decoloniality, and Plural Futures*, [w:] *Design in Crisis. New Worlds, Philosophies and Practices*, eds. Tony Fry, Adam Nocek, Abingdon–New York 2021.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Kapitalizm przemysłowy podlegał „sześciu fundamentalnym zasadom: standaryzacji, specjalizacji, synchronizacji, koncentracji, maksymalizacji i centralizacji” (Artur Szarecki, *Ciało i władza w kulturze korporacyjnej*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Rocha Sulimy, Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 90).



Lowenhaupt Tsing) – z jakiegokolwiek perspektywy by nie spojrzeć i jakkolwiek by nie nazwać epoki zdominowanej przez myślenie w kategoriach „postępu cywilizacyjnego” dokonywanego w duchu dewizy „cel uświęca środki” – nieustanny rozwój i globalizacja rynkowa, a więc i wszystkie wpisane w nie metody (formy produkcji oraz jej kontrola, a także eliminacja potencjalnie zagrażających rozwojowi elementów), miały służyć interesom określonej grupy ludzi. Ów gatunkowy, zachodni egocentryzm wiązał się z odrzuceniem myślenia w kategoriach relacyjności i wspólnotowości na rzecz autonomności i indywidualności, z wynikającym z przekonania o międzygatunkowej różnicy ontologicznej wyrugowaniem z refleksji więcej-niż-ludzi, kwestii ludzko-więcej-niż-ludzkiej zależności, innych sposobów życia, doświadczania, percypowania czy odczuwania świata. Jednotorowe i egoistyczne myślenie i działania służące cywilizacyjnemu „rozwojowi” równocześnie zdeterminowały ludzkie wyobrażenia na temat przyszłości, sprowadzając je do jednej tylko wizji – którą aktualnie doskonale oddają dystopijne wyobrażenia popkulturowe, znane między innymi z serialu *Czarne lustro* (2011–) – i zamykając je w jej ramach, nie dopuszczając tym samym możliwości wymyślenia przyszłości odmiennych, co australijski teoretyk dizajnu Tony Fry określił mianem „praktyk odprzyszłościawiających” (*defuturing practicies*)<sup>7</sup>. Dizajn, u którego podstaw wciąż leżą antropocentryczne wartości (takie jak ekstraktywizm, racjonalizm, specyzm czy globalizacja), w tym procesie odegrał kluczową rolę, będąc praktyką bezkrytycznie podporządkowaną kapitałowi<sup>8</sup>, a przy tym nierozdzielnie związaną z wyznaczaniem kierunków, które kształtują naszą przyszłość czy może raczej: nasz brak przyszłości<sup>9</sup>.

Dizajn nie jest jednakże praktyką neutralną. Cytując Tony’ego Frya i Adama Nocka: „Życie toczy się w świecie dizajnu”<sup>10</sup>, w rzeczywistości w określony sposób już zaprojektowanej, zarówno w sensie materialnym, jak i niematerialnym; dizajn jest wszechobecny, jest częścią naszego życia i środowiska, codziennie podejmowanych działań, ale też naszego sposobu poznawania i rozumienia świata (wzory myślenia też są zaprojektowane, czego przykładem jest choćby konsumpcjonizm)<sup>11</sup>. Mówiąc skrótowo i obrazowo – mieszkamy

7 „Odprzyszłościowieniem” (*defuturing*) Fry nazywa trajektorię naszych czasów, charakteryzującą się sukcesywnym niszczeniem „potencjalnych przyszłości naszych, jak i nieświadomych tego nie-ludzkich innych” oraz będącą efektem przyjętego (destruktywnego, poświeceniowego) modelu rozwoju cywilizacyjnego. Por. Tony Fry, *Defuturing. A New Design Philosophy*, eds. Clive Dilnot, Eduardo Staszowski, London 2020, s. 10–15.

8 W latach 80. XX wieku wraz z wyłonieniem się neoliberalnego modelu kapitalizmu nastąpiła hiperkomercjalizacja dizajnu, rugująca z dominującej praktyki wszelkie alternatywne, społecznie zaangażowane sposoby projektowania jako „ekonomicznie nieoptyczne”.

Por. Anthony Dunne, Fiona Raby, *Speculative Everything. Design, Fiction, and Social Dreaming*, Cambridge, MA 2013, s. 6–8.

9 Por. Tony Fry, *Defuturing...*

10 „[L]ife is lived in the world of design” (Tony Fry, Adam Nock, *op. cit.*).

11 Por. Tony Fry, *Defuturing...*, s. 4–5.



12 „Human is a designing being [...] whose designs design the human in turn” (Tony Fry, Adam Nocek, *op. cit.*).

13 „[R]esponsible for fabrication of the radical technocratic human whose ambitions have put life in on this planet in jeopardy” (*ibidem*).

14 Por. Tony Fry, *Defuturing...*, s. 123–142.

15 Swoją drogą – myślenie w tych kategoriach tylko wspiera dualistyczny paradygmat i zamyka przyrodę w roli ofiary, biernej i bezbronnej w obliczu działań człowieka.

16 „[D]esigning *new conditions for being human*” (Tony Fry, Adam Nocek, *op. cit.*).

17 „[N]o future can be foreseen in which she will give back to us the liberty of ignoring her” (Isabelle Stengers, *In Catastrophic Times. Resisting the Coming Barbarism*, trans. Adrew Goffey, London 2015, s. 47).

w zaprojektowanym mieszkaniu, jemy przy zaprojektowanym stole, jedziemy do pracy przez zaprojektowaną trasę na zaprojektowanym rowerze, obok parku, w którym miejsce „natury” (konceptu również zaprojektowanego) także zostało w jakiś sposób zaprojektowane i zaplanowane. Relacja człowiek–dizajn nie jest jednakże jednostronna, jak zauważają Fry i Nocek, „człowiek to stworzenie projektujące, którego projekty projektują także jego samego”<sup>12</sup>. Sposób, w jaki projektujemy naszą rzeczywistość i wpisane w nią rzeczy, projektuje także warunki naszego istnienia, naszego bycia jako ludzi, tego, kim jesteśmy, jakie mamy oczekiwania i pragnienia, jaka czeka nas przyszłość i tak dalej. A w swoim tradycyjnym wydaniu dizajn „odpowiedzialny jest za stworzenie radykalnego, technokratycznego człowieka, którego ambicje zagrażają życiu na tej planecie”<sup>13</sup> (dość wspomnieć o spowodowanych działalnością człowieka wielkim, szóstym wymieraniu gatunków i zmianach klimatycznych), a równocześnie podtrzymuje i wspiera dominację gatunkową czy rasową, kapitalizm, eurocentryzm, konsumpcjonizm, uniwersalne metody projektowania i wytwarzania rzeczy (w taki sam sposób w każdym miejscu na świecie, narzucając reszcie świata swoisty kod tworzenia dominującej kultury zachodniej)<sup>14</sup>. A przy tym ogranicza wyobraźnię i zupełnie dosłownie pozbawia nas przyszłości, najczęściej także wypierając z obszaru zainteresowań więcej-niż-ludzkie byty.

Ktoś mógłby w tym momencie zaoponować i powiedzieć, że są przecież interwencyjne projekty podyktowane imperatywem ochrony przyrody – to prawda. Sęk jednak w tym, żeby stworzyć takie warunki istnienia, by nie musieć jej ochraniać<sup>15</sup>. To prawdopodobnie mają na myśli Fry i Nocek, gdy piszą, że przyjęcie orientacji ekologicznej i zmiana obecnych wzorów konsumpcji i produkcji nie wystarczą – należy bowiem zaprojektować „nowe warunki bycia człowiekiem”<sup>16</sup>, nowe materialno-polityczne uwarunkowania, które zanegują wyjątkowość człowieka, uniemożliwią podtrzymywanie krzywdzących hierarchii gatunkowych i cofną modernistyczną próbę „bifurkacji natury”, które doprowadziły nas i planetę do punktu kryzysowego, bo – trawestując słowa Isabelle Stengers – „nie ma takiej przyszłości, w której będziemy mieli prawo [to dalej] ignorować”<sup>17</sup>.

Dizajn jako główny czynnik obecnych kryzysów, a zarazem praktyka mająca moc stwarzania światów, odgrywa więc kluczową rolę w przeprowadzeniu tak koniecznej zmiany paradygmatycznej: zwrotu od antropocentryzmu jako jego zasady organizującej<sup>18</sup> do posthumanizmu, od myślenia w kategoriach autonomicznego podmiotu do uznania intraaktywnej współzależności i relacyjności w ramach międzygatunkowych *communitas*, od uniwersalizmu do pluriwersalizmu i od projektowania w myśl neoliberalnej logiki kapitalizmu, czyli dla rozwoju i postępu, do projektowania postrozwojowego i przedkapitalistycznego. To zaś wymaga dostrzeżenia nierozzerwalnych ludzko-więcej-niż-ludzkich splątań i znaczącego wpływu, jaki więcej-niż-ludzie wywierają na nas i środowisko, w którym jesteśmy zanurzeni.

Tak zmapowany praktyczno-teoretyczny kierunek obrała na początku XXI wieku część osób zajmujących się dizajnem i sztuką, tym samym wyraźnie zmieniała oblicze projektowania<sup>19</sup>. Od ostatnich kilku-kilkunastu lat da się zaobserwować znaczący wzrost aktywności w polu krytycznych praktyk z dziedziny dizajnu, takich jak choćby dizajn spekulatywny (zainicjowany przez Anthony'ego Dunne'a i Fionę Raby) czy szeroko rozumiany dizajn zorientowany na więcej-niż-ludzi (jak na przykład *phyto-centered design* czy *animal-centered design*)<sup>20</sup>. Twórców działających w ramach tych pokrewnych i wzajemnie się przeplatających podejść od tych zorientowanych tradycyjnie (nastawionych na pomnażanie kapitału i humanocentrycznych) odróżnia przede wszystkim cel: opracowywane prototypy nie mają służyć rozwiązaniu określonych problemów (co samo w sobie jest bardzo kontrowersyjne, biorąc pod uwagę fakt, że dizajn znajduje się obecnie w kryzysie)<sup>21</sup>, ale zadawaniu krytycznych pytań odnoszących się do kondycji człowieka i świata w XXI wieku oraz oferowaniu czy też wytwarzaniu alternatyw nie tylko dla produktów dostępnych na rynku, ale też dla dominującego światopoglądu. Chodzi o to, żeby tworząc prototypy (czyli prowokacyjne prototypy)<sup>22</sup>, wywoływać dyskusję i zmuszać do refleksji nad tym, w którą stronę zmierza przyszłość, a jednocześnie zadawać pytania o terażniejszość, o relacje wiążące nas z ludźmi, rzeczami i innymi więcej-niż-ludzkimi organizmami, a więc także

18 Por. Ron Wakkary, *op. cit.*, s. 2.

19 Być może bardziej trafne byłoby mówienie o zmianie jednego z oblicz dizajnu, w głównym nurcie wciąż bowiem dominuje podejście humanocentryczne (*human-centered design*, HCD).

20 Refleksja poświęcona projektowaniu nieantropocentrycznemu rozwijana jest również w Polsce, czego przykładem może być wystawa w BWA Wrocław *Zoepolis. Dizajn dla roślin i zwierząt* (2017) oraz jej druga odsłona *Zoepolis. Dizajn dla chwastów i szkodników* (2019) wraz z towarzyszącymi im wydarzeniami i publikacjami.

21 Por. Tony Fry, Adam Nocek, *op. cit.*

22 O ile klasyczne prototypy to projekty tworzone z myślą o przetestowaniu pomysłu w celu najlepszego rozwiązania jakiegoś problemu, o tyle zadaniem prototypów jest przede wszystkim wywołanie dyskusji i eksploracja potencjalnych kierunków, w jakich mogłaby zmierzać przyszłość (dlatego też prototypy często przybierają formę zupełnie nierealistycznych, pozbawionych jasnych referencji artefaktów). Por. np. Anna Haverinen, *Prototypes. How Making Annoying Things Can Help You Design Better*, Medium, 8.o8.2o18, bit.ly/3Sn41OX [22.02.2023].

23 »[F]uture is never empty, never a blank space to be filled with the output of human activity. It is already colonized by what the past and present have sent to it» (Tony Fry, *Defuturing...*, s. 10).

24 Por. Arturo Escobar, *Designs for the Pluriverse. Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*, Durham, NC – London 2018, s. 17. Oczywiście pomiędzy tymi dwoma ekstremami rozciąga się całe spektrum różnorodnych kierunków i tendencji.

i o kształt preferowanej przyszłości. Celem takich praktyk jest spekulowanie nad możliwościami realizacji alternatywnych scenariuszy, odmiennych sposobów życia, myślenia i tworzenia, przede wszystkim podyktowane koniecznością włączenia w „projektowy namysł” więcej-niż-ludzi, zgodnie ze strategią przetrwania dzięki współpracy (*collaborative survival*) Tsing oraz w duchu metod usytuowanych (Haraway). Chodzi wreszcie o to, aby poprzez spekulację odzyskać zdolność do wyobrażania sobie nowych przyszłości i nowych relacyjności, a poprzez etycznie zaangażowaną praktykę dizajnu stworzyć odpowiednie warunki do ich istnienia i do kontynuacji życia w czasach kryzysów i budowania nowych początków. Jak bowiem przypomina Fry, „przyszłość nigdy nie jest pustą [...] przestrzenią, która czeka na to, aby zostać wypełniona ludzką działalnością. [Przyszłość] jest już skolonizowana przez przeszłość i teraźniejszość”<sup>23</sup>, dlatego tak ważne wydają się spekulatywne praktyki projektowania potencjalnych przyszłości „w teraz”.

Arturo Escobar, kolumbijsko-amerykański antropolog zajmujący się między innymi krytyczną teorią dizajnu, w swojej najśłynniejszej bodaj książce *Designing for the Pluriverse* wyróżnia dwa skrajne kierunki (współ)istniejące w ramach dizajnu spekulatywnego: z jednej strony są to wspólnotowe i relacyjne wizje, podkreślające ontologiczną równość i splątanie wszystkich form życia (oparte na antypatriarchalizmie, antykapitalizmie, trosce i współpracy), z drugiej zaś scenariusze posthumanistycznej przyszłości stworzonej w całości przez człowieka (pojawiające się często motywy dotyczą więc przekroczenia ograniczeń biologicznych i syntetycznej biologii, robotycznych, cybernetycznych fantazji czy geoinżynierii)<sup>24</sup>. W niniejszym artykule chciałabym się przyjrzeć spekulatywnym projektom więcej-niż-ludzkiemu przynależącym raczej do tego pierwszego podejścia, eksplorującym zagadnienie konieczności uwidocznienia i odzyskania etycznych powiązań z więcej-niż-ludzkimi światami. Wszystkie trzy projekty, które poniżej przedstawię, rzucają epistemologiczne wyzwanie i mnożą pytania o to, w jakiej rzeczywistości chcemy żyć i z kim dzielić przestrzeń tego życia, przede wszystkim jednak proponują radykalnie odmienną podstawę myślenia o związkach człowieka ze światem i z jego wytworami.

## TRANSITION HABITATS

Pierwszy projekt, zatytułowany *Transition Habitats*, powstał w 2017 roku w ramach rezydencji artystycznej The Extrapolation Factory w Walker Art Center w Brooklynie, założonej przez projektantów spekulatywnych Chrisa Woebkena i Elliotta P. Montgomery'ego. W ramach czterodniowych warsztatów uczestnicy mieli za zadanie wymyślić propozycję zmian w infrastrukturze miejskiej, tak aby uwzględnić w niej szerokie spektrum gatunków, które zasiedlają miasta i cierpią z powodu aktywności człowieka (i jej konsekwencji). Istotnym tematem, który pojawił się podczas warsztatów, była kwestia komunikacji międzygatunkowej. Uczestnicy zaczęli zadawać sobie pytania o to, jak mogłaby wyglądać i działać infrastruktura komunikacyjna dla więcej-niż-ludzi (roślin i zwierząt), jakie komunikaty mogliby nam oni wysyłać i jak można by było wykorzystać je do współtworzenia (*co-creation*) wspólnoty w przyszłości? Stąd we współpracy z trzydziestoma naukowcami, w tym ekologami i biologami, z którymi dyskutowano między innymi o potrzebach siedliskowych badanych organizmów, skutecznych sposobach pozyskiwania relewantnych danych oraz o etycznym wymiarze interwencji w życie zwierząt i roślin, narodził się projekt intergatunkowego serwisu pocztowego (jako że zdaniem uczestników ręcznie pisane listy „są wciąż uznawane za najskuteczniejszą formę przekazu politycznego”<sup>25</sup>). W efekcie zaprojektowano trzy skrzynki na wzór tradycyjnych amerykańskich skrzynek pocztowych, w których zaczęto gromadzić dane o poszczególnych gatunkach, pozyskane w trakcie komunikacji z: owadami zapylającymi, ptakami wędrownymi i porostami. Pierwsza za pomocą zamontowanej w niej kamery rejestrowała obrazy motyli i innych zapylaczy i informowała o różnorodności gatunkowej i liczbie pojawiających się – w specjalnie na ten cel zaprojektowanej (wabiącej) przestrzeni – gatunków. Skrzynka miała dawać wgląd w ewentualne zmiany zachowań i częstotliwości pojawiania się owadów następujące w wyniku przekształcania się warunków środowiskowych, na przykład zwiększonego poziomu zanieczyszczeń. Druga skrzynka, budka dla ptaków wędrownych, za pomocą głośnika rejestrowała nawoływania ptaków, co umożliwiałało dostrzeżenie zmian we wzorach ich migracji. Ostatnia skrzynka zaprojektowana

25 „[Handwritten letters] are still considered to be among the most persuasive form of political messaging” (*The Transition Habitats Project*, proj. Elliott P. Montgomery, Chris Woebken, EPM\*1D, bit.ly/4ohhpHF [20.II.2022]).

została z myślą o porostach, które porastały głąz znajdujący się pod nią. Dzięki aparatowi umieszczonemu nad kamieniem skrzynka pozwalała śledzić zmiany wzrostu i kolorystyki porostów, tym samym dawała wgląd w miejską jakość powietrza (które porosty są dobrymi wskaźnikami). Skrzynki zostały umieszczone w ogólnodostępnym Ogrodzie Rzeźb w Minneapolis, gdzie znajdowała się także interaktywna stacja dla odwiedzających, służąca jako pomoc w interpretowaniu pozyskanych danych (przetrasponowywanych na formę pisanych odręcznie listów).

Projekt ten, oprócz przynoszenia takich edukacyjno-informacyjnych korzyści jak dane o gatunkach, zwraca uwagę na konieczność włączania więcej-niż-ludzi w rozmowę o najbardziej pożądanym modelach życia w przestrzeniach miejskich, wpisując się zarazem w coraz częściej podejmowaną debatę na ten temat<sup>26</sup>. Skoro kryzys ekologiczny i działalność człowieka dotyczą także inne-niż-ludzkie organizmy, dlaczego więc ich głos – zdają się pytać autorzy projektu – nie bierze się pod uwagę w dyskusjach nad wprowadzaniem potencjalnych zmian czy ulepszeń na terenach zurbanizowanych? *Transition Habitats* to alternatywne, spekulatywne, a równocześnie oparte na rekonfiguracji istniejących technologii międzygatunkowe medium komunikacji, które zaprasza do rozmowy inne, często pomijane, gatunki oraz wsłuchuje się w ich siedliskowe potrzeby i wymagania. Projekt uruchamia przy tym liczne pytania o miejskie relacje z więcej-niż-ludźmi, a zarazem z tworzonymi przez człowieka rzeczami: Z myślą o kim projektuje się nowe technologie? Czy w przyszłości miasta będą dopasowane do potrzeb więcej-niż-ludzi? Czy możliwe jest stworzenie wspólnych siedlisk, które pomieszczą ewoluujące systemy ludzkie i nie-ludzkie? Jednocześnie rodzi on też wiele wątpliwości i prowokuje do zadawania krytycznych pytań: Czy jest to na pewno skuteczny sposób komunikacji, dostosowany do wymagań zmieniającego się świata? Czy miasto przyszłości będzie kontynuacją współczesnego wyobrażenia, czym jest miasto, a przy tym będzie pozwalało na wprowadzanie tego typu rozwiązań? Wreszcie: z jakimi gatunkami będziemy się komunikować, jakimi kryteriami należy kierować się przy ich wyborze i czy w przypadku takiej formy komunikacji można uniknąć wybiórczej ich selekcji?

<sup>26</sup> Por. np. Monika Rosińska, Agata Szydłowska, *op. cit.*; Walter Fieuw, Marcus Foth, Glenda Amayo Caldwell, *Towards a More-than-Human Approach to Smart and Sustainable Urban Development. Designing for Multispecies Justice, „Sustainability”* 2022, Vol. 14, No. 2, Pap. 948.

## REFUGE FOR RESURGENCE

Kolejny spekulatywny projekt, tym razem stworzony przez studio Superflux (założone przez Anab Jain i Jona Ardena w 2009 roku), zatytułowany *Refuge for Resurgence*, zaprezentowany został na Międzynarodowym Biennale Architektury w Wenecji w 2021 roku. W ramach instalacji zaprojektowano intergatunkowy bankiet, przestrzeń hipotetycznego, międzygatunkowego spotkania w „zdekonstruowanym domu” (*deconstructed home*)<sup>27</sup> po końcu znanego nam świata (na ruinach nowoczesności), w którym przy jednym ogromnym, ręcznie wykonanym dębowym stole z czternastoma drewnianymi taboretami i nakryciami (z których każde dostosowane jest do potrzeb uczestnika) mają spotkać się ludzie (dorosły i dziecko), osa, szczur, lis, kruk, gołąb, dzik, krowa, bóbr, wąż, wilk, mech i grzyb, a więc większość takich organizmów, które w „epoce człowieka” uznawane były za istoty niebezpieczne, „przeszkadzające” (szkodniki czy chwasty) lub sprowadzone zostały do wartości konsumerycznych – słowem: zaklasyfikowano je jako byty mniej wartościowe i niegodne szacunku. Jest to więc symboliczny gest odrzucenia hierarchii ontologicznej i przywrócenia im należnego, równorzędnego miejsca w ziemskim kolektywie więcej-niż-ludzkim, zgodnie z ideą egalitaryzmu biosferycznego<sup>28</sup>. Uczestnicy bankietu mają podjąć wspólną debatę na temat tego, jak odbudować świat, odnaleźć nowe sposoby wspólnotowego bycia i działania w nadchodzącej epoce, w nadziei na wypracowanie takich modeli współ-życia, które opierać się będą na czułości, dbałości, solidarności, wzajemnym szacunku i trosce.

W galerii stół ustawiony był obok trzech ekranów imitujących widok z okna na miejski krajobraz i przedstawiających skutki katastrofy klimatycznej. Ekran nie obrazowały jednak wizji dystopijnych, opuszczonych, szarych, zanieczyszczonych postindustrialnych terenów, ale infiltrowaną przez roślinne i zwierzęce organizmy żywą przestrzeń, w której istoty więcej-niż-ludzkie odzyskują czy też przechwytyją wrogą dla siebie przestrzeń „miasta”, choć miasto to wskutek ekologicznych przemian już nie przypomina siebie sprzed lat: koherentnej, pojedynczej, zorganizowanej i zaplanowanej całości – co tym samym skłania do zadawania pytań o przyszłość terenów zurbanizowanych<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Por. Devanshi Shah, *STIRring Together. „Refuge for Resurgence” Offers Glimpse into a New Way of Living*, 9.05.2021, STIRworld.com, bit.ly/3wOgxNb [20.11.2022].

<sup>28</sup> Pojęcie wykorzystywane w dyskursie ekologii głębokiej, będące przeciwnością „drabiny bytów” i cechujące się podejściem a-hierarchicznym do wszystkich istniejących bytów. Por. np. Magdalena Hoły-Łuczaj, *Konkretyzm jako ontologia ekologii głębokiej*, „Studia Humanistyczne AGH” 2012, t. II, nr 3, s. III.

<sup>29</sup> Jak będą wyglądać miasta w przyszłości? Czy będą w ogóle potrzebne? Jeśli tak – to komu i po co? Gdzie i jak będą budowane? W jakich okolicznościach? Jakie czekają je zagrożenia? Więcej na ten temat por. Tony Fry, *City Futures in the Age of a Changing Climate*, New York–London 2015.



30 „[R]emains of the old” (*Refuge for Resurgence*, Superflux, bit.ly/3kUtId5 [20.II.2022]).

31 Równocześnie jednak można się zastanawiać, na ile gest zaproszenia więcej-niż-ludzi do debaty przy stole paradoksalnie nie wspiera paradygmatu, przeciwko któremu występuje. Włączenie innych-niż-ludzie do rozmowy, choć poszerza grono istot ustanawiających sposoby współ-życia w nowej epoce, odbywa się w końcu na zasadach dyktowanych przez ludzi, co w gruncie rzeczy cementuje antropocentryczny obraz człowieka jako bytu podporządkowującego sobie resztę żywego świata. Projekt rodzi także inne krytyczne pytania, które poniekąd korespondują z wątpliwościami wyartykułowanymi przy okazji omawiania projektu *Transition Habitats*: Jakie organizmy są brane pod uwagę i czy będą to jedynie byty organiczne? Jeśli tak – to dlaczego? Czy kwestia ich dobrostanu nie będzie przeszkodą do rozwoju innych, niezaproszonych do rozmowy gatunków? Kto ostatecznie będzie o tym decydował?

Co istotne, wszystkie elementy instalacji wykonane zostały ręcznie z rzeczy znalezionych, uratowanych i poddanych recyklingowi. Z „resztek starego świata”<sup>30</sup>. Autorzy projektu zwracają tym samym uwagę na konieczność powrotu do przedkapitalistycznych sposobów produkcji i stawiają pierwszy krok na drodze ku lepszej przyszłości, kierując się w stronę gospodarki cyrkularnej. Wytwarzanie nowych rzeczy z na nowo pozyskanych surowców (wydobywanych w interesie kolonialnych mocarstw i kosztem innych istnień) – jak dają do zrozumienia artyści – w nadchodzącej epoce nie może dłużej mieć miejsca. Należy raczej zacząć przyglądać się temu, co jest dostępne, jak można to wykorzystać i w jaki sposób o to zadbać, a tym samym realizować zasadę postekstraktywistyczną i dewzrostową.

Projekt studia Superflux można interpretować jako twórczą realizację Harawayowskiego relacyjnego postulatu *myślenia-z* bytami więcej-niż-ludzkimi (a nie „za” nie), a równocześnie apel o odrzucenie egocentrycznego przekonania o nadrzędności, autonomiczności i niezależności człowieka, który rzekomo jest w stanie przetrwać bez współpracy. Artyści podkreślają tym samym konieczność dostrzeżenia splątań i współzależności między wszystkimi istnieniami zamieszkującymi naszą planetę, zmuszają do zastanowienia się nad formami przyszłej ziemskiej kohabitacji rozumianej jako *bycie-z*, a nie *bycie-ponad* czy *bycie-obok*. Zaproszenie innych-niż-ludzie do stołu, a więc i na nowo rozumianego domu, który pierwotnie miał chronić przed światem zewnętrznym, można odczytywać jako symboliczny gest zrzucenia człowieka z piedestału i otwarcia nowych możliwości współ-bycia z innymi-niż-ludzie w nowej, symbiotycznej i – jak ujął to Bernard Stiegler – negantropocentrycznej epoce<sup>31</sup>.

## WEAREACTOR

Trzeci, ostatni już projekt, któremu chciałabym się przyjrzeć, stworzony został w 2017 roku we współpracy z BioArt Laboratories przez berlińską artystkę i projektantkę Farę Peluso, która wykorzystuje metody dizajnu spekulatywnego do eksplorowania głębszych połączeń między człowiekiem i innymi ziemskimi organizmami, skupiając się głównie na potencjale kryjącym się w algach. Projekt nosi tytuł *weaReactor* – skrót od *wearable algae bioreactor* (czyli



poręcznego bioreaktora alg) – i jest to „nowy rodzaj akcesorium/dodatku”<sup>32</sup> czy „biomorficznego plecaczka”<sup>33</sup>, który łączy oddech człowieka z procesem fotosyntezy alg: wydychając powietrze, człowiek dostarcza algom dwutlenku węgla niezbędnego do przeprowadzenia fotosyntezy, a w zamian algi produkują czysty tlen niezbędny do życia człowiekowi. Peluso, prezentując w owym naturokulturo-technologicznym asamblażu<sup>34</sup> nowe, potencjalne relacje człowieka z glonami, a szerzej: z roślinami w ogóle, spekuluje na temat możliwości zaprojektowania biologicznych i symbiotycznych powiązań ludzko-więcej-niż-ludzkich. Projekt berlińskiej artystki, zgłębiający zagadnienie intraaktywnego współstawania-się-z algami w ramach wymiany oddechu, równocześnie skłania do refleksji nad palącą kwestią ekologiczną: zanieczyszczeniem powietrza w dużych metropoliach. „To fikcyjny artefakt, który opowiada historię możliwego scenariusza przyszłości”<sup>35</sup> – mówi artystka. Być może taki rodzaj spekulatywnej technologii w przyszłości okaże się nieodzownym elementem postludzkiej hybrydy, która sprowadziwszy na siebie katastrofę, będzie próbowała przetrwać w miejscu nieprzyjaznym dla istot oddychających tlenem? *weaReactor* zdaje się kierować uwagę odbiorcy na istotność tworzenia takich (nowych) sojuszy w ramach przetrwania dzięki współpracy (*collaborative survival*), a tym samym na wspólnotowy i współzależny wymiar podtrzymywania życia na ziemi, a zarazem podkreślać, że kluczową rolę w tym procesie odgrywają – i odgrywać będą – więcej-niż-ludzkie organizmy, od których uzależniona jest przyszłość człowieka na planecie. Prowotyp Peluso zdaje się mieć oprócz tego również cel etyczny – wiąże się bowiem z poszanowaniem innych istot, uwiadczenia ich witalność, sprawczość i swoistą nierozzerwalność naszego z nimi współistnienia, a tym samym skłania do przyjęcia postawy troski i odpowiedzialności za ziemską wspólnotę.

Warto zwrócić także uwagę na fakt, że – jak podkreśla sama artystka – *weaReactor* jako swoisty modowy dodatek operuje innymi niż konsumpcyjne kodami estetycznymi, przede wszystkim bowiem skupia się nie na zaspokajaniu (konsumenckich) potrzeb, ale na projektowaniu doświadczenia współkonstytuowania się z innymi-niż-ludzie w ziemskim kolektywie, przez co skłania odbiorcę do

32 „[A] new typology of accessory” (Fara Peluso, *weaReactor. A Wearable Algae Bioreactor*, witryna Fary Peluso, bit.ly/3X5Vwsp [20.11.2022]).

33 „[B]iomorphic backpack” (Shanti Escalante-De Mattei, *Art Laboratory Berlin. Post-Disciplinary Curation with Regine Rapp*, Embodied, bit.ly/3ZecplP [dostęp: 22.02.2023]).

34 Pojęcie zaczerpnięte z książki Mateusza Chaberskiego *Asamblaż, asamblaż. Doświadczenie w zamglonym antropocenie*, Kraków 2019.

35 „It’s a fictional artefact which tells the story of a possible future scenario” (*Interview: Fara Peluso*, SpeculativeEdu, 17.07.2019, bit.ly/3w1gUcc [20.11.2022]).

36 Por. *ibidem*.

zadania sobie kilku ważnych pytań: w jaki sposób tworzyć etyczne technologie? jakimi wartościami się przy tym kierować i jak budować odpowiedzialne relacje z innymi organizmami?<sup>36</sup>

Dla przedstawionych projektów, dla których kryzys ekologiczny stał się katalizatorem wyzwalamym twórcze i nieantropocentryczne sposoby myślenia, przestrzeń dizajnów spekulatywnego i więcej-niż-ludzkiego okazuje się platformą do eksperymentalnego myślenia i wyobrażenia sobie innych sposobów życia, do odkrywania potencjalnych strategii tworzenia nowych i zmiany tych już istniejących relacji z innymi-niż-ludzkie bytami. W moim odczuciu zaprezentowane projekty, których twórcy przyjmują więcej-niż-ludzkie perspektywy oglądu świata, pozwalają zredefiniować funkcjonujący w dizajnie antropocentryczny paradygmat i na nowo spojrzeć na człowieka jako na (zaledwie) jeden z równorzędnych elementów wspólnoty zanurzonej w pluriwersalnej rzeczywistości. Każdy z nich proponuje alternatywne sposoby koegzystencji i kolaboracji, wzajemnie się wspierające i podtrzymujące życie, z zastosowaniem nowych technologii lub dobrze znanych przedmiotów, które są nie tylko pośrednikami w tych międzygatunkowych relacjach, ale także – jako część asamblażu – jej aktywnymi aktorami. Spekulatywny dizajn więcej-niż-ludzki pozwala odrzucić myślenie o ostatecznych i nieuniknionych końcach, za to budować i wyobrażać sobie nowe początki, a to zdaniem Artura Escobara jest właśnie zadaniem dizajnu. Cele projektantów tworzących naszą codzienność muszą więc zostać przepisane i zredefiniowane, a główną ideą przyświecającą nowym projektom powinno stać się uzdrowienie i podtrzymanie sieci życia<sup>37</sup>, czyli zauważanie innych istnień i przyjmowanie odmiennych perspektyw, tak aby możliwe stało się obmyślenie nowych, a przede wszystkim więcej-niż-ludzkich przyszłości.

37 Por. Arturo Escobar, *Healing the Web of Five. On the Meaning of Environmental and Health Equity*, „International Journal of Public Health” 2019, Vol. 64, s. 3–4.

## BIBLIOGRAFIA

- Adams Vincanne, Michelle Murphy, Adele E. Clarke, *Anticipation. Technoscience, life, affect, temporality*, „Subjectivity” 2009, No. 28, s. 246–265, DOI 10.1057/sub.2009.18.
- Alemanı Cecilia, *The Milk of Dreams*, skrócony opis kuratorski wystawy, bit.ly/3Zdin6Z [27.02.2023].
- Analogia przestrzeni*, reż. Ołeksandr Chojsan, Ukraina 2022.
- Andrzejewska Ewa, *O narkomanii wśród młodzieży*, Warszawa 1974.
- Anthropologies and Futures. Researching Emerging and Uncertain Worlds*, eds. Juan Francisco Salazar, Sarah Pink, Andrew Irving, Johannes Sjöberg, London–New York 2017.
- Appadurai Arjun, *The Future as Cultural Fact. Essays on the Global Condition*, New York–London 2013.
- Arlander Annette, *On the Edge I*, bit.ly/3mlG3Ym [03.03.2023].
- Arlander Annette, *Performing Landscape*, bit.ly/40O3G11 [24.11.2022].
- Arlander Annette, *Performing with Plants*, bit.ly/3XwbjXL [24.11.2022].
- Baluška František, Stefano Mancuso, Dieter Volkman, Peter W. Barlow, *The ‘Root-Brain’ Hypothesis of Charles and Francis Darwin*, „Plant Signaling & Behavior” 2009, Vol. 4, Iss. 12, s. 1121–1127.
- Barad Karen, *Materia czuje, rozmawia, cierpi, pragnie, tęskni i pamięta*, przeł. Jacqueline Czajka, [w:] *Nowy materializm. Wywiady i kartografie*, red. Rick Dolphijn, Iris van der Tuin, Poznań–Gdańsk–Warszawa 2018, s. 41–59.
- Barad Karen, *Posthumanistyczna performatywność: ku zrozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie*, przeł. Joanna Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska, Poznań 2012, s. 323–360.
- Bataille Georges, *Słoneczny odbył*, przeł. Bogdan Banasiak, bit.ly/3SUiHz3 [1.03.2023].
- Baudry Jean-Louis, *Projektor: metapsychologiczne wyjaśnienie wrażenia rzeczywistości*, przeł. Alicja Helman, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. Alicja Helman, Kraków 1992, s. 69–88.

- Benjamin Walter, *Kapitalizm jako religia*, przeł. Paweł Mościcki, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11–12: *Pochwała antagonizmu*, s. 132–134.
- Berleant Arnold, *Art, Terrorism, and the Negative Sublime*, [w:] *Arts and Terror*, ed. Vladimir L. Marchenkov, Newcastle upon Tyne 2014, s. 1–16.
- Bińczyk Ewa, *Dyskursy antropocenu a marazm środowiskowy początków XXI wieku*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej. Organizacja i Zarządzanie” 2017, z. 112, s. 47–59.
- Bińczyk Ewa, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Warszawa 2018.
- Bourriaud Nicolas, *Estetyka relacyjna*, przeł. Łukasz Białkowski, Kraków 2012.
- Braidotti Rosi, *Po człowieku*, przeł. Joanna Bednarek, Agnieszka Kowalczyk, Warszawa 2014.
- Brooks Peter, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven 1976.
- Butler Judith, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest opłakiwania?*, przeł. Agata Czarnacka, Warszawa 2011.
- Cahen-Maurel Laure, *The Simplicity of the Sublime. A New Picturing of Nature in Caspar David Friedrich*, [w:] *The Relevance of Romanticism. Essays on German Romantic Philosophy*, ed. Dalia Nassar, Oxford 2014, s. 186–201.
- Campbell Joseph, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. Andrzej Jankowski, Poznań 1997.
- Carew Anthony, *Into the Night. Religion and Environmental Catastrophe in ‘First Reformed’*, „Screen Education” 2019, No. 95, s. 16–23.
- Carter Jaclyn, *Conquest, Identity, and Colonial Discourse in Medieval England. New Perspectives on Sir Gawain and the Green Knight and Patience*, a thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies in partial fulfillment of the requirements for the degree of master of arts, Department of English, University of Calgary, Calgary 2015, bit.ly/3H8IH9c [22.11.2022].
- Chaberski Mateusz, *Asamblaże, asamblaże. Doświadczenie w zamglonym antropocenie*, Kraków 2019.
- Chakrabarty Dipesh, *The Climate of History. Four Theses*, „Critical Inquiry” 2009, Vol. 35, No. 2, s. 197–222, DOI 10.1086/596640.
- Chwasty, [w:] *Encyklopedia PWN*, bit.ly/3EX1Zzu [5.08.2022].
- Cichocki Sebastian, *Zdziczenie sztuki. Przypadek Trafostacji Joanny Rajkowskiej*, Strefa Kultury, bit.ly/3YOMGVB [29.09.2022].
- Ciszewski Cezary, *Popchnęło mnie w podróż do piekła*, Otwarty Portal Monaru, bit.ly/3jzqVpq [11.12.2022].
- Clarke Bruce, *Gaian Systems. Lynn Margulis, Neo-cybernetics, and the End of the Anthropocene*, Minneapolis 2020.
- Co się z tobą dzieje*, reż. Ołeksandr Krywec’, Ukraina [s.a.].
- Crosby Alfred W., *Imperializm ekologiczny. Biologiczna ekspansja Europy 900–1900*, przeł. Maciej Kowalczyk, Warszawa 1999.
- Cunsolo Ashlee, Neville R. Ellis, *Ecological Grief As a Mental Health Response to Climate Change-Related Loss*, „Nature Climate Change” 2018, Vol. 8, s. 275–281.
- Czas dojrzewania*, reż. i scen. Mieczysław Waśkowski, Polska 1984.
- Czeremski Maciej, *Mit – umysł – rzeczywistość. Kognitywne uwarunkowania archaicznych form*

- narracyjnych na przykładzie mitu, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2018, nr 34 (54): *Pisarze i mózg*, s. 163–184.
- Danowski Déborah, Eduardo Viveiros de Castro, *The Ends of the World*, trans. Rodrigo Guimarães Nunes, New York 2016.
- Demos T. J., *Beyond the World's End. Arts of Living at the Crossing*, Durham 2020.
- Diorama, reż. Zoja Laktionowa, Ukraina [s.a.].
- Dłonie, reż. Wadym Moczalów, Ukraina 2020.
- Doran Robert, *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant*, Cambridge 2015.
- Dunne Anthony, Fiona Raby, *Speculative Everything. Design, Fiction, and Social Dreaming*, Cambridge, MA–London 2013.
- Dziadkiewicz Roman, wpis z portalu internetowego Facebook z 6.12.2020, bit.ly/3Lqeol3 [22.11.2022].
- Dzieciństwo*, reż. Kyryło Ofeksandrow, Ukraina/Polska 2022.
- Empatia*, reż. Marija Sapatowa, Ukraina [s.a.].
- Escalante-De Mattei Shanti, *Art Laboratory Berlin. Post-Disciplinary Curation with Regine Rapp*, Embodied, bit.ly/3ZecplP [22.02.2023].
- Escobar Arturo, *Designs for the Pluriverse. Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*, Durham, NC–London 2018.
- Escobar Arturo, *Healing the Web of Fife. On the Meaning of Environmental and Health Equity*, „International Journal of Public Health” 2019, Vol. 64, s. 3–4.
- Ewagriusz z Pontu, *O ośmiu duchach zła*, przeł. Leon Nieścior, [w:] *idem, Pisma ascetyczne*, t. 1, Kraków 2007, s. 407–436.
- Falcon Joshua, *Situating Psychedelics and the War on Drugs Within the Decolonization of Consciousness*, „ACME. An International Journal for Critical Geographies” 2021, Vol. 20, No. 2: *Anarchist Geographies and Epistemologies on the State*, s. 151–170.
- Fieuw Walter, Marcus Foth, Glenda Amayo Caldwell, *Towards a More-than-Human Approach to Smart and Sustainable Urban Development. Designing for Multispecies Justice*, „Sustainability” 2022, Vol. 14, No. 2, Pap. 948, DOI 10.3390/su14020948.
- Foucault Michel, *The History of Sexuality*, trans. Robert Hurley, New York 1978.
- Foucault Michel, *Security, Territory, Population. Lectures at the Collège de France, 1977–1978*, eds. Michel Senellart, François Ewald, Alessandro Fontana, trans. Graham Burchell, New York 2007.
- Foucault Michel, „Society Must Be Defended”. *Lectures at the Collège de France, 1975–1976*, eds. Mauro Bertani, Alessandro Fontana, François Ewald, trans. David Macey, New York 2003.
- Franczak Jerzy, *Postapokaliptyka. Rekonesans badawczy*, „Teksty Drugie” 2020, nr 1: *post/apo/bio*, s. 94–117.
- Fry Tony, *City Futures in the Age of a Changing Climate*, New York–London 2015.
- Fry Tony, *Defuturing. A New Design Philosophy*, eds. Clive Dilnot, Eduardo Staszowski, London 2020.
- Fry Tony, *New Design Philosophy. An Introduction to Defuturing*, Sydney 1999.
- Fry Tony, Adam Nocek, *Introduction. Post-Development, Decoloniality, and Plural Futures*, [w:] *Design in Crisis. New Worlds, Philosophies and Practices*, eds. Tony Fry, Adam Nocek, Abingdon–New York 2021.
- Ghosh Amitav, *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, Chicago 2016.

- Giardina Carolyn, *How 'The Green Knight' Took Audiences Back in Time to Camelot*, The Hollywood Reporter, bit.ly/3k8RYbi [21.II.2022].
- Gillies John, *Climate Change and the Postsecular in Paul Schrader's First Reformed*, [w:] *The Experience of Disaster in Early Modern English Literature*, ed. Sophie Chiari, New York 2022, s. 149–163.
- Gurgul Aleksander, *Wywiad Ukrainy: Szozgu prosi Putina o zgodę na wycięcie lasów na cele woj-skowe*, Wyborcza.pl, 15.03.2022, bit.ly/4oTZsQ2 [24.II.2022].
- Haas Ernst B., *Nationalism, Liberalism, and Progress. The Dismal Fate of New Nations*, Ithaca–London 1997.
- Hacking Ian, *Biopower and the Avalanche of Printed Numbers*, [w:] *Biopower*, eds. Vernon W. Cisney, Nicolae Morar, Chicago 2015, s. 65–81.
- Hailu Selome, *'The Green Knight' Director David Lowery Explains Dev Patel's Sex Scenes: 'I Didn't Want To Shy Away From Lustiness'*, Variety, bit.ly/3XKpanV [21.II.2022].
- Haraway Donna J., *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham–London 2016.
- Haverinen Anna, *Provotypes. How Making Annoying Things Can Help You Design Better*, Medium, bit.ly/3Sn41OX [22.02.2023].
- Hoły-Łuczaj Magdalena, *Konkretyzm jako ontologia ekologii głębszej*, „Studia Humanistyczne AGH” 2012, t. II, nr 3, s. 109–124.
- Horn Eva, *Zukunft als Katastrophe*, Frankfurt am Main 2014.
- Humanitaryzm*, [w:] *Słownik języka polskiego*, red. Mieczysław Szymczak, Warszawa 1988, s. 757.
- Humanitaryzm*, [w:] *Wielki słownik języka polskiego* [PAN], red. Piotr Żmigrodzki, bit.ly/3l7P9QR [24.II.2022].
- Interview: Fara Peluso*, SpeculativeEdu, 17.07.2019, bit.ly/3w1gUcc [20.II.2022].
- Iwanczewska Łucja, *Potencjalności transformacji. Krótkie trwanie performansów kulturowych w Polsce lat 90.*, Warszawa 2022.
- Jestem przeciw*, reż. Andrzej Trzos-Rastawiecki, scen. Andrzej Trzos-Rastawiecki, Krystyna Lubelska, Polska 1985.
- Kamińska Anna, *Kotański. Bóg. Ojciec. Konfrontacja. Opowieść o legendarnym twórcy Monaru*, Kraków 2021.
- Kapela Jaś, *Dopalacze*, [w:] *idem, Warszawa wciąż. Tu byłem, tu ćpałem, tu piłem. Przewodnik po warszawskich klubach*, Warszawa 2019, s. 71–82.
- Kermode Frank, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford–New York 2000.
- Kimmerer Robin Wall, *Braiding Sweetgrass. Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge, and the Teaching of Plants*, Minneapolis 2013.
- Kimmerer Robin Wall, *Pieśń Ziemi. Rdzenna mądrość, wiedza naukowa i lekcje płynące z natury*, przeł. Monika Bukowska, Kraków 2021.
- Klekot Ewa, *Mētis – wiedza asystemowa*, „Teksty Drugie” 2018, nr 1: *Etnografia przedtekstowa*, s. 79–90.
- Koerner Joseph Leo, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, London 2009.
- Kohn Eric, *David Lowery Almost Quit Filmmaking Before 'Green Knight' Release: 'It Was a Very Existential Year'*, IndieWire, bit.ly/3R9UTwV [21.II.2022].
- Komar Żanna, Oksana Barszynowa, *Wzajemne spojrzenia. Idea wystawy*, [w:] *Ukrajina. Insi polhłady na wzajemnyj, Ukraina. Wzajemne spojrzenie*, album towarzyszący wystawie w Międzynarodowym Centrum Kultury, red. Paulina Roszak-Niemirska, Kraków 2021, s. 19–25.



- Kopcik Ewa, *Odwyk dla miasta*, „Dziennik Polski”, 9.10.1998, bit.ly/3x4DKLh [3.01.2023].
- Koselleck Reinhart, *Miniona przyszłość wczesnej nowożytności*, [w:] *idem, Semantyka historyczna*, przeł. Wojciech Kunicki, wyb. i oprac. Hubert Orłowski, Poznań 2012.
- Kto nigdy nie żył...*, reż. Andrzej Seweryn, scen. Maciej Strzembosz, Polska 2006.
- Latour Bruno, *Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climatic Regime*, trans. Catherine Porter, Cambridge 2017.
- Listopad*, reż. Łukasz Karwowski, scen. Paweł Edelman, Łukasz Karwowski, Francja/Polska 1992.
- Lovink Geert, *Biography*, Net Critique [blog Geerta Lovinka], bit.ly/3Z3sMBn [14.11.2022].
- Lovink Geert, *Extinction Internet. Our Inconvenient Truth Moment*, Amsterdam 2022, bit.ly/3F2CmXl [20.02.2023].
- Lütticken Sven, *Running Out of Time. On the Long Now and Microfutures*, [w:] *Futurity Report*, eds. Eric C. H. de Bruyn, Sven Lütticken, Berlin 2020.
- Majewski Tomasz, *Świecka świętość. Uwagi o ludzkim potencjale pisane przeciw „marazmowi antropocenu”*, [w:] *Mit – religia – nowoczesność. Cena emancypacji*, red. Tomasz Majewski, Maciej Kuster, Kraków 2019, s. 287–297.
- Mentz Steve, *Break Up the Anthropocene*, Minneapolis 2019.
- Michalewski Wojciech „Tarzan”, *Mistycy i narkomani*, Olsztyn 1992.
- Miller Christopher W. T., Lindsay L. Clarkson, Donald R. Ross, *The Environmental Crisis and the Film First Reformed. Paths to Paralysis and Change*, „The International Journal of Psychoanalysis” 2022, Vol. 103, No. 2, s. 395–412.
- Morton Timothy, *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, New York 2016.
- Msza za dom straconych lub trasy przemieszczonych*, reż. Ołena Kowacz, Ukraina/Polska [s.a.].
- Musisz żyć*, reż. Konrad Szotański, scen. Maria Moneta-Malewska, Bożena Toeplitz, Polska 2000.
- Neal Stephenson, “Seveneres”*, Politics and Prose, bit.ly/41W7ZCu [10.01.2023].
- Newland Christina, *Everybody Sacrifices. Paul Schrader Discusses “First Reformed”*, Notebook, bit.ly/3HDvSX6 [20.11.2022].
- Niewola*, reż. Liza Buhar, Ukraina [s.a.].
- Nixon Rob, *Slow Violence or the Environmentalism of the Poor*, Cambridge, MA 2013.
- Nocne graffiti*, reż. Maciej Dutkiewicz, scen. Maciej Dutkiewicz, Robert Brutter, Polska 1997.
- O’Neil Cathy, *Broń matematycznej zagłady. Jak algorytmy zwiększają nierówności i zagrażają demokracji*, przeł. Marcin Z. Zieliński, Warszawa 2017.
- Onichimowska Anna, *Hera, moja miłość*, Warszawa 2003.
- Onichimowska Anna, *Lot komety*, Warszawa 2004.
- Owidiusz, *Metamorfozy*, t. 1, przeł. Bruno Kiciński, Kraków 2002.
- Parson Margaret Alice, *“Will God Forgive Us?” Christianity and the Climate Crisis in Auteur Cinema*, a dissertation submitted to the Graduate Faculty of the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in The Department of Communication Studies, Louisiana State University, Baton Rouge 2021, bit.ly/3XJP9f8 [21.11.2022].
- Piątek Tomasz, *Heroina*, Wołowiec 2002.
- Pierwszy reformowany [First Reformed]*, reż. i scen. Paul Schrader, Stany Zjednoczone 2017.



- Pirro Robert, *Aesthetic Legacies and Dashed Political Hopes. Caspar David Friedrich Motifs in Roland Emmerich's Post-9/11 Popcorn Message Movies*, „The Germanic Review” 2013, Vol. 88, No. 4, s. 400–417.
- Płatek Monika, *Czy Polacy mogą brać narkotyki i co im za to grozi?*, [w:] *Polityka narkotykowa. Przewodnik „Krytyki Politycznej”*, red. Julian Kutyla et al., Warszawa 2009.
- Pocahontas*, reż. Mike Gabriel, Eric Goldberg, scen. Carl Binder, Susannah Grant, Philip LaZebnik, Stany Zjednoczone 1995.
- Podróże ze zwierzętami towarzyszącymi*, Główny Inspektorat Weterynarii, bit.ly/3lBS62T [24.II.2022].
- Pora na czarownice*, reż. i scen. Piotr Łazarkiewicz, Polska 1994.
- Pouteau Sylvie, *Rośliny jako istoty otwarte. Od estetyki do etyki roślinno-ludzkiej*, przeł. Patrycja Poniątkowska, „Prace Kulturoznawcze” 2020, t. 24, nr 3: *Kulturowe herbarium*, s. 133–154.
- Povinelli Elizabeth A., *Between Gaia and Ground. Four Axioms of Existence and the Ancestral Catastrophe of Late Liberalism*, Durham 2021.
- Powers Richard, *Listowieść*, przeł. Michał Kłobukowski, Warszawa 2021.
- Preciado Paul B., *Testo ćpun. Seks, narkotyki i biopolityka w dobie farmakopornografii*, przeł. Sławomir Królak, Warszawa 2021.
- Puig de la Bellacasa María, *Matters of Care. Speculative Ethics in More than Human Worlds*, Minneapolis–London 2017.
- Rajkowska Joanna, *W 2016 nie brzmiało to tak oczywiście jak teraz*, Strefa Kultury, bit.ly/3lZA2x [29.09. 2022].
- Refuge for Resurgence*, Superflux, bit.ly/3kUtId5 [20.II.2022].
- Robinson Joanna, *The Green Knight's Ending, Explained*, Vanity Fair, bit.ly/4ochBSu [22.II.2022].
- Rogers Chandler, Tober Corrigan, *The Dark Night of Ecological Despair. Awaiting Re-Consecration in Paul Schrader's First Reformed*, [w:] *Philosophy, Film, and the Dark Side of Interdependence*, ed. Jonathan Beever, Lanham 2020, s. 69–81.
- Rosiek Barbara, *Byłam schizofreniczką*, Łódź 1995.
- Rosiek Barbara, *Ćpunka*, Warszawa 2013.
- Rosiek Barbara, *Kokaina. Zwierzenia narkomanki*, Warszawa 1992.
- Rosiek Barbara, *Pamiętnik narkomanki*, Katowice 1985.
- Rosińska Monika, Agata Szydłowska, *Zoepolis. W stronę dizajnu poza paradygmatem antropocentrycznym*, „Kultura Popularna” 2017, nr 2 (52), s. 66–78.
- Rowley Sharon M., *Textual Studies, Feminism, and Performance in “Sir Gawain and the Green Knight”*, „The Chaucer Review” 2003, Vol. 38, No. 2, s. 158–177.
- Sandilands Catriona, *Botaniczne sensacje. Biopolityka roślinna*, przeł. Patrycja Poniątkowska, „Prace Kulturoznawcze” 2020, t. 24, nr 3: *Kulturowe herbarium*, s. 155–171.
- Schrader Paul, *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer*, Oakland 2018.
- Scranton Roy, *Children of Thanos*, „The Yale Review” 2019, Vol. 107, No. 1, s. 185–198.
- Shah Devanshi, *STIRring Together. „Refuge for Resurgence” Offers Glimpse into a New Way of Living*, STIRworld.com, 9.05.2021, bit.ly/3wOgXNb [20.II.2022].
- Simard Susanne, *Finding the Mother Tree. Discovering the Wisdom of the Forest*, New York 2021.

- Simard Suzanne, *How Trees Talk to Each Other*, TED, bit.ly/3Xop3xr [24.II.2022].
- Simard Suzanne W., Kevin J. Beiler, Marcus A. Bingham, Julie R. Deslippe, Leanne J. Philip, François P. Teste, *Mycorrhizal Networks. Mechanisms, Ecology and Modelling*, „Fungal Biology Reviews” 2012, Vol. 26, No. 1: *Hyphal Networks. Mechanisms, Modelling and Ecology*, s. 39–60.
- Simard Suzanne W., Daniel M. Durall, *Mycorrhizal Networks. A Review of Their Extent, Function, and Importance*, „Canadian Journal of Botany” 2004, Vol. 82, No. 8: *Mycorrhizae. Fundamental and Multipurposed*, s. 1140–1165.
- Sipowicz Kamil, *Hipisi w PRL-u*, Warszawa 2015.
- Skazany na bluesa*, reż. Jan Kidawa-Błoński, scen. Przemysław Angerman, Jan Kidawa-Błoński, Polska 2005.
- Sobczynski Peter, *The Silence. Paul Schrader on First Reformed*, RogerEbert.com, bit.ly/3RfvzW [20.II.2022].
- Sokołowski Mirosław, *Gady*, Warszawa 1989.
- Stengers Isabelle, *In Catastrophic Times. Resisting the Comming Barbarism*, trans. Adrew Goffey, London 2015.
- Stephenson Neal, *7EW*, przeł. Wojciech Szypuła, Warszawa 2016.
- Stream Art Studio, *ukrainatu #7*, bit.ly/3ZkaQ6c [25.03.2022].
- Szarecki Artur, *Ciało i władza w kulturze korporacyjnej*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Rocha Sulimy, Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
- Taleb Nassim Nicholas, *Antykruchosć. O rzeczach, którym służą wstrząsy*, przeł. Olga Siara, Warszawa 2013.
- Terytorium pustych okien*, reż. Zoja Laktionowa, Ukraina 2020.
- Toffler Alvin, *Trzecia fala*, przeł. Ewa Woydyłło, przedm. Wiktor Osiatyński, wyd. 2, Warszawa 1997.
- Tolkien J. R. R., *Władca Pierścieni*, przeł. Maria Frąc, Cezary Frąc, Aleksandra Januszewska, Aleksandra Jagiełowicz, Ryszard Derdziński, Tadeusz Olszański, Warszawa 2014.
- Tolkien J. R. R., *Wstęp*, [w:] *Pan Gawen i Zielony Rycerz. Perła. Król Orfeo*, przeł. Andrzej Wicher, Warszawa 1997, s. 11–40.
- Topsy turvy*, reż. Olha Hawryłowa, Ukraina [s.a.].
- The Transition Habitats Project*, proj. Elliott P. Montgomery, Chris Woebken, EPM\*ID, bit.ly/4ohhpHF [20.II.2022].
- Tremblay Jean-Thomas, Steven Swarbrick, *Destructive Environmentalism. The Queer Impossibility of First Reformed*, „Discourse” 2021, Vol. 43, No. 1, s. 3–30.
- Tsing Anna Lowenhaupt, *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton 2015.
- Tsing Anna, Rosetta S. Elkin, *The Politics of the Rhizosphere*, „Harvard Design Magazine” 2018, No. 45: *Into the Woods*, bit.ly/3XsTDpu [29.09.2022].
- UKRAiNATV, wpis z portalu Pomoc.pl, bit.ly/3FvNvqr [14.II.2022]
- Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 r. – Kodeks karny, Dz.U. 1997 nr 88 poz. 553 (z późn. zm.).
- Verstraten Peter, „Words Don’t Come Easy”. *The Transcendental Style of Paul Schrader’s First Reformed*, „Image & Narrative” 2021, Vol. 22, No. 1, s. 70–81, bit.ly/3jFE9C2 [20.II.2022].
- Wakkary Ron, *Things We Could Design for More-Than-Human Centered Worlds*, Cambridge, MA 2021.

- Wandersee James H., Elisabeth E. Schussler, *Preventing Plant Blindness*, „The American Biology Teacher” 1999, Vol. 61, No. 2, s. 82–86.
- weaReactor. A Wearable Algae Bioreactor*, 2017, wiotryna Fary Peluso, bit.ly/3X5VWsp [20.11.2022].
- Wiatr Katarzyna, *Sudan/ Chiny krytykują „pustą rektorykę” Spielberga*, Portal Spraw Zagranicznych, bit.ly/31rpT76 [12.01.2023].
- Wielkanoc*, reż. Walerij Hrysza, Ukraina [s.a.].
- Więcej ludzi ginie w wypadkach przy pracy*, z prof. Kazimierzem Frieske rozmawia Michał Sutowski, [w:] *Polityka narkotykowa. Przewodnik „Krytyki Politycznej”*, red. Julian Kutyla et al., Warszawa 2009, s. 19–27.
- Wilkinson Alissa, *Paul Schrader on First Reformed: “This is a troubling film about a troubled person”*, Vox, bit.ly/3jdNMGQ [21.11.2022].
- Wohlleben Peter, *Sekretne życie drzew*, przeł. Ewa Kochanowska, Kraków 2016.
- Wolność jest darem Boga*, reż. i scen. Cezary Ciszewski, Polska 2005.
- Zajączkowska Urszula, *Sześć stron świata Trafostacji*, Strefa Kultury, bit.ly/3S2WiFt [29.09.2022].
- Zero życia*, reż. i scen. Roland Rowiński, Polska 1987.
- Zielony rycerz [The Green Knight]*, reż. i scen. David Lowery, Stany Zjednoczone 2021.
- Zwijanie się*, reż. Jelyzaweta Piluhina, Ukraina [s.a.].
- Że życie ma sens*, reż. i scen. Grzegorz Lipiec, Polska 2001.
- Żylińska Joanna, *Fotografia po człowieku*, przeł. Patrycja Poniatowska, „Teksty Drugie” 2017, nr 1: *Nowa humanistyka*, s. 349–372.

## INDEKS OSOBOWY

- Adams Vincanne 23  
Alemani Cecilia 7, 9  
Althamer Paweł 83  
Andrzejewska Ewa 80  
Angerman Przemysław 84  
Appadurai Arjun 17, 18, 33  
Ardern Jon 125  
Arlander Annette 72, 76  
Arystoteles 18, 54
- B**áez Firelei 7, 9  
Baluška František 54  
Banasiak Bogdan 79  
Barad Karen 60, 61  
Barlow Peter W. 54  
Barszynowa Oksana 106  
Bataille Georges 79  
Baudry Jean-Loius 114  
Bąk Sandra 101, 109, 111, 114  
Bednarek Joanna 7, 61  
Beever Jonathan 37  
Beiler Kevin J. 74
- Benjamin Walter 39, 94  
Bergman Ingmar 37  
Berleant Arnold 47  
Bertani Mauro 88  
Białkowski Łukasz 115  
Binder Carl 75  
Bingham Marcus A. 74  
Bińczyk Ewa 36, 38  
Bohusz Sofija 110, 111  
Bourriaud Nicolas 115  
Bouwer Jaco 26, 27, 28  
Braidotti Rosi 7  
Bresson Robert 37, 40  
Brooks Peter 46  
Brutter Robert  *Grembowicz*  
    *Andrzej*  
de Bruyn Eric C. H. 32  
Buell Laurence 20  
Buhar Liza 110  
Bukowska Monika 56  
Burchell Graham 88  
Butler Judith 69
- Cahen-Maurel Laure 48  
Caldwell Glenda Amayo 124  
Campbell Joseph 44  
Carew Anthony 36, 39, 40, 47  
Carter Jaclyn 42  
de Castro Eduardo Viveiros  *Viveiros de Castro*  
    *Eduardo Batalha*  
Chaberski Mateusz 127  
Chakrabarty Dipesh 16, 20  
Chiari Sophie 38  
Chojsan Ołeksandr 110  
Cichocki Sebastian 59  
Cierlik Teresa 75  
Cisney Vernon W. 24  
Ciszewski Cezary 84, 85, 86  
Clarke Adele E. 23  
Clarke Bruce 27  
Clarkson Lindsay L. 41  
Corrigan Tober 37  
Crosby Alfred W. 56  
Crutzen Paul J. 36, 118

- Cunsolo Ashlee 38  
 Czajka Jacqueline 61  
 Czarnacka Agata 69  
 Czeremski Maciej 44  
  
**D**anowski Déborah 31  
 Darwin Charles Robert 54  
 Deleuze Gilles 81  
 Demos T. J. 16, 17  
 Derdziński Ryszard 75  
 Deslippe Julie R. 74  
 Desportes Virginie 91  
 Dilnot Clive 119  
 DJ Szy 107  
 Dolphijn Rick 61  
 Domańska Ewa 59  
 Doran Robert 45, 46, 47  
 Dreyer Carl Theodor 46  
 Drożyńska Monika 108  
 Dunne Anthony 119, 121  
 Durall Daniel M. 74  
 Dutkiewicz Maciej 84  
 Dziadek Martyna 11  
 Dziadkiewicz Roman 100, 103, 108  
  
**E**delman Paweł 84  
 Elkin Rosetta S. 62  
 Ellis Neville R. 38  
 Escalante-De Mattei Shanti 127  
 Escobar Arturo 122, 128  
 Ewagriusz z Pontu 36  
 Ewald François 88  
  
**F**alcon Joshua 88  
 Federici Silvia 81  
  
 Fieuw Walter 124  
 Fiszer Faina 111  
 Fontana Alessandro 88  
 Foth Marcus 124  
 Foucault Michel 56, 57, 88–90  
 Franczak Jerzy 44, 49  
 Frąc Cezary 75  
 Frąc Maria 75  
 Freud Sigmund 94  
 Friedrich Caspar David 48  
 Frieske Kazimierz 87  
 Fry Tony 118–122, 125  
  
**G**abriel Mike 75  
 Gajewska Agnieszka 61  
 Ghosh Amitav 20, 32  
 Giardina Carolyn 48  
 Gillies John 38  
 Goffey Andrew 120  
 Goldberg Eric 75  
 Grant Susannah 75  
 Grembowicz Andrzej, ps. Robert Brutter 84  
 Guattari Félix 81  
 Gurgul Aleksander 70  
  
**H**as Ernst Bernard 103  
 Haba Maryna 107, 108  
 Hacking Ian 24  
 Hailu Selome 42, 43  
 Haraway Donna J. 27, 62, 63, 122, 126  
 Haverinen Anna 121  
 Hawryłowa Olha 110  
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 54  
 Heidegger Martin 54  
  
 Helman Alicja 114  
 Hoły-Łuczaj Magdalena 125  
 Horn Eva 18, 19  
 Hrysza Walerij 110  
 Hryszczuk Denys 108  
 Hume David 18  
 Hurley Robert 88  
  
 Irving Andrew 17  
 Iwanczewska Łucja 85  
  
**J**ach Aleksandra 59  
 Jagiełowicz Aleksandra 75  
 Jain Anab 125  
 Jankowski Andrzej 44  
 Janszoon Willem 31  
 Januszewska Aleksandra 75  
  
**K**amińska Anna 80  
 Kandler Otto 66  
 Kant Immanuel 48, 62  
 Kapela Jaś (Jan) 88  
 Karwowski Łukasz 84  
 Kermode Frank 9, 49  
 Kępski Marek 87  
 Kiciński Bruno 71  
 Kidawa-Błoński Jan 84  
 Kimmerer Robin Wall 55, 56  
 Klein Naomi 38  
 Klekot Ewa 11  
 Koerner Joseph Leo 48  
 Kohn Eric 42  
 Kolumb Krzysztof (Cristoforo Colombo) 31  
 Komar Żanna 106  
 Kopicik Ewa 87

- Koselleck Reinhart 19, 20  
 Kowacz Ołena 110  
 Kowalczyk Maciej 56  
 Kowalczyk Agnieszka 7  
 Krakowski Chór Rewolucyjny,  
 kolektyw 107  
 Królak Sławomir 81  
 Kryweć Ołeksandr 110  
 Kuster Maciej M. 39  
 Kutyła Julian 87, 88  
 Kuzniecowa Alona 108
- L**aktionowa Zoja 110  
 Larsen Brendan B. 66  
 Latour Bruno 27  
 LaZebnik Philip 75  
 Linneusz Karol (Carl von Linné)  
 54  
 Lipiec Grzegorz 84  
 Lovelock James 27, 28  
 Lovink Geert 115  
 Lowenhaupt Tsing Anna  
 ☞ *Tsing Anna Lowenhaupt*  
 Lowery David 35–36, 42–50  
 Lubelska Krystyna 84  
 Lütticken Sven 32
- Ł**azarkiewicz Piotr 84
- M**acey David 88  
 Majewski Tomasz 39  
 Malinowska Fanni (Faina) 101,  
 102, 104, 106  
 Mancuso Stefano 54  
 Marchenkov Vladimir L. 47  
 Mentz Steve 63
- Michalewski Wojciech, ps. Ta-  
 rzan 84  
 Michaux Henri 94  
 Miller Christopher W. T. 41  
 Miller Elizabeth C. 66  
 Moczalów Wadym 110  
 Moneta-Malewska Maria 84  
 Montgomery Elliott P. 123  
 Moore Jason W. 118  
 Morar Nicolae 24  
 Morelos Delcy 7, 9  
 Morton Thomas 38  
 Morton Timothy 57, 58  
 Mościcki Paweł 39  
 Murphy Michelle 23
- N**assar Dalia 48  
 Newland Christina 45  
 Nieścior Leon 36  
 Nixon Rob 32  
 Nocek Adam 118–121  
 Nunes Rodrigo Guimarães 31
- O**lszański Tadeusz 75  
 Ołeksandrow Kyryło 110  
 O’Neil Cathy 23  
 Onichimowska Anna 84  
 Orłowski Hubert 20  
 Otto Jonathan 81  
 Owidiusz (Publius Ovidius  
 Naso) 71  
 Ozu Yasujirō 45
- P**arson Margaret Alice 39, 41, 46  
 Peluso Fara 126, 127  
 Philip Leanne J. 74
- Piątek Tomasz 84  
 Piluhina Jelyzaweta 110  
 Pink Sarah 17  
 Pirro Robert 48  
 Platon 54  
 Płatek Monika 88  
 Podmokły Krystian 109, 114  
 Pogoda Rafał 104  
 Poniatowska Patrycja 49, 54, 57  
 Porter Catherine 27  
 Pouteau Sylvie 54  
 Povinelli Elizabeth A. 29, 31  
 Powers Richard 75  
 Pótorak Arkadiusz 9  
 Preciado Paul B. 81–82, 90–92,  
 94–95  
 Puig de la Bellacasa María 72–73  
 Putin Władimir Władimirowicz 70
- Q**UEER Explosion, kolektyw  
 92–93
- R**aby Fiona 119, 121  
 Rajkowska Joanna 58–63  
 Rhodes Matthew K. 66  
 Richard Denis 81  
 Ricœur Paul 37  
 Robinson Joanna 43, 49  
 Rogers Chandler 37  
 Rosiek Barbara 84  
 Rosińska Monika 118, 124  
 Ross Donald R. 41  
 Roszak-Niemirska Paulina 106  
 Rowiński Roland 84  
 Rowley Sharon M. 42  
 Ruck Carl A. P. 81

- Saj Ołeksij 108  
Salazar Juan Francisco 17  
Sandilands Catriona 56–57  
Sapatowa Marija 110  
Schrader Paul 35, 36–42, 45–49  
Schussler Elisabeth E. 54  
Scorsese Martin 43  
Scranton Roy 41  
Senellart Michel 88  
Senon Jean-Louis 81  
Seweryn Andrzej 84  
Shah Devanshi 125  
Siarą Olga 25  
Simard Suzanne W. 53–55, 62, 72–75  
Sipowicz Kamil 80, 81, 82  
Sjöberg Johannes 17  
Sobczynski Peter 46  
Sokołowski Mirosław 84, 86, 87  
Sokrates 29  
Spinoza Baruch (Benedictus Despinoza, Benedictus d’Espinoza) 91  
Staszowski Eduardo 119  
Stengers Isabelle 28, 120  
Stephenson Neal 21–25  
Stiegler Bernard 126  
Stoermer Eugene F. 36  
Strzembosż Maciej 84  
Sutowski Michał 87  
Swarbrick Steven 39, 40, 41, 46  
Szczepanek Tomasz 92  
Szojgu Siergiej Kużugietowicz 70, 73  
Szołajski Konrad 84  
Szy  *D/ Szy*  
Szydłowska Agata 118, 124  
Szymczak Mieczysław 68  
Szypuła Wojciech 21  
Talbot Emma 9  
Taleb Nassim Nicholas 25  
Tarzan  *Michalewski Wojciech*  
Teste François P. 74  
Toeplitz Bożena 84  
Tolkien J. R. R. (John Ronald Reuel) 42, 75  
Toller Ernst 38  
Tremblay Jean-Thomas 39, 40, 41, 46  
Trzos-Rastawiecki Andrzej 84  
Tsing Anna Lowenhaupt 59, 61, 62, 119, 122  
Tuin Iris van der 61  
Valleur Marc 81  
Verstraten Peter 40  
Viveiros de Castro Eduardo Batalha 31  
Volkman Dieter 54  
Wakkary Ron 118, 121  
Wandersee James H. 54  
Wasson Robert Gordon 81  
Waśkowski Mieczysław 84  
Weir Peter 29, 31  
Wheelis Mark L. 66  
Wiatr Katarzyna 102  
Wicher Andrzej 42  
Wiens John J. 66  
Wilkinson Alissa 38, 45  
Woebken Chris 123  
Woese Carl R. 66  
Wohlleben Peter 75  
Wojtera Linda 110  
Young Neil 38  
Zajączkowska Urszula 59, 60  
Zieliński Marcin Z. 23  
Żmigrodzki Piotr 68  
Żmijewski Artur 83  
Żylińska Joanna 49





*Podobnie jak poprzednie tomy – poświęcone archiwom i wiedzy – tak i ten, poświęcony nowym relacyjnościom w obliczu końca (końców), doskonale wpisuje się w stan debaty – nie tylko akademickiej, lecz także tej toczonej w innych obszarach. Wymyślanie alternatyw, innych sposobów bycia i współistnienia, nowych form międzygatunkowych sojuszków jest coraz bardziej palącą potrzebą. Perspektywa katastrofy klimatycznej, ale i urzeczywistnienie się globalnych kryzysów niosących ogromne konsekwencje dla planety zmusza do myślenia o tym, jak inaczej można to wszystko zorganizować; jak inaczej pomyśleć świat, w którym to nie człowiek będzie się uznawał za głównego aktanta. Jak pomyśleć o świecie tak, by go nie kolonizować? Jak pomyśleć o świecie, by odkryć możliwości, które już w nim są? A może projektować nowe?*

*Mam wrażenie, że te pytania – zadawane coraz częściej i z coraz większą determinacją – nie są już tylko pytaniami czysto akademickimi, jak zwykło się klasyfikować problemy budzące emocje w gronie uczonych, lecz nieistotne z perspektywy społeczeństwa. Są kluczowe dla przetrwania, nawet jeśli to nie ludzie mieliby być tymi, którzy przetrwają. Ale też inaczej: akademickie myślenie w środowisku krakowskiej performatyki to właśnie myślenie o rzeczach najistotniejszych, wychodzące z murów najstarszej polskiej akademii (inaczej się przecież już nie da), łączące refleksję naukową z artystyczną, a może wręcz pokazujące, że takie tradycyjne dzielenie wiedzy nie ma już dłużej sensu. Ta perspektywa jest odświeżająca. Dlatego też odświeżająca jest i książka Końce świata i nowe relacyjności, która – czasem nawet prowokacyjnie – zmusza do pomyślenia inaczej, do wzięcia pod uwagę innych możliwości.*

Z RECENZJI DR. HAB. PIOTRA MORAWSKIEGO

ISBN 978-83-952903-4-3



EGZEMPLARZ  
BEZPŁATNY