



SPOŁECZEŃSTWO
EDUKACJA
JĘZYK

Tom 14/2021, ss. 227-238

ISSN 2353-1266

e-ISSN 2449-7983

DOI: 10.19251/sej/2021.14.1(14)

www.sej.mazowiecka.edu.pl

Anna Suwalska-Kołecka

Mazowiecka Uczelnia Publiczna w Płocku

Orcid: 0000-0002-0381-2595

PRZESTRZEŃ IDEI, EDUKACJI I DIALOGU SPOŁECZNEGO CZYLI TEATR ANGLOSASKI WOBEC KRYZYSU EKOLOGICZNEGO

THE SPACE OF IDEAS, EDUCATION AND SOCIAL
DIALOGUE. THEATRE ON ECOLOGICAL CRISIS

Abstrakt

Celem tego artykułu jest zarysowanie głównych nurtów działalności teatru anglojęzycznego w ciągu ostatnich trzech dekad na rzecz ochrony przyrody. Chociaż eko-krytyka zdobywała rzesze kolejnych wyznawców a świadomość zagrożeń ekologicznych obejmowała stopniowo wszystkie sfery działalności człowieka, teatr przez wiele lat nie podejmował tematów ekologicznych, mimo swojego zaangażowania politycznego w innych sprawach. Kiedy w końcu teatr zabarwił się na zielono, jego głos w tej sprawie jest zdecydowany i inspirujący.

Abstract

The chief aim of this article is to present the main developments in ecological thought and practice that have influenced British and American theatre in the past three decades. Although eco-criticism had attracted many keen followers and public environmental awareness had grown rapidly in recent years, theatre remained silent on green issues for a long time despite its political engagement in other areas. When at last theatre turned green, its voice is powerful and inspiring. Theatre uses its collective character to foster a feeling of shared responsibility

Wykorzystał on wspólnotowy charakter teatru do tworzenia przestrzeni, która jest jednym z głównych bohaterów przedstawienia a dystopijne wizje katastrof ekologicznych niosących głód i zagładę mają ogromną siłę rażenia. W ten sposób działalność artystyczna aktywnie kreuje świadomość ekologiczną swoich odbiorców a teatr nabiera społecznej i politycznej sprawczości.

SŁOWA KLUCZOWE

Eko-krytyka, teatr amerykański, teatr brytyjski, teatr polityczny, teatr społecznie zaangażowany, edukacja ekologiczna.

and to create space that transforms into one of the major characters of the performance. Moreover, dystopian visions of the ecological catastrophe that brings famine and destruction presented on stage are thought-provoking and highly persuasive. Theatre interconnects artists and audiences and uses its capacity to raise environmental awareness and to bring about behaviour change. In this way, theatre is able to affect social and political change.

KEYWORDS

Eco-criticism, British theatre, American theatre, political theatre, socially engaged theatre, ecological education

1. Wprowadzenie

Choć termin „teatr polityczny” narodził się dopiero w dwudziestym wieku, już w demokracji ateńskiej teatr ingerował w życie publiczne, ośmieszając i piętnując jego przywary w krzywym zwierciadle satyry. Ubiegłe stulecie dostrzegło w teatrze medium głębokich przemian społecznych, a twórcy tacy jak Erwin Piscator czy Bertolt Brecht zaprzęgli go do walki z niesprawiedliwością kapitalistycznej ekonomii. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych spektrum działania teatru politycznego znacznie się poszerzyło o nowe problemy a do głosu doszli przedstawiciele grup wcześniej zmarginalizowanych i dotąd nieobecnych na deskach teatru. Rosnąca od ponad trzydziestu lat świadomość ekologiczna zabarwiła na zielono również krytykę literacką oraz działalność artystyczną i sprawiła, że zagadnienia płci, rasy, czy klasy społecznej nie wyczerpują już puli problemów twórczości zaangażowanej społecznie. Teatr otworzył się na dialog o relacjach między człowiekiem i jego środowiskiem naturalnym i omówienie tego zagadnienia na przykładzie teatru anglojęzycznego będzie celem niniejszego artykułu. Tematyka ta nie została jeszcze dogłębnie zanalizowana w polskiej myśli krytycznej, zatem poniższe opracowanie skupia się na kluczowych dla rozwoju zielonej myśli rozwiązaniach teatralnych i dramatycznych. Obejmują one zarówno genезę kształtowania się eko-krytyki w kontekście twórczości teatralnej, jak i konkretne rozwiązania dotyczące praktyki scenicznej, działalności edukacyjnej, czy tematyki utworów¹.

¹ O potrzebie i sposobach angażowania się teatru w działania ekologiczne pisze Ida Ślęzak, Natura nie jest dekoracją. Ekologia w teatrze. *Dialog*, 1 (176), 2019. <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/natura-nie-jest-dekoracja-ekologia-w-teatrze>. Istotną pozycją dla rozwoju w Polsce badań ekokrytycznych jest *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*. Julii Fiedorczyk, 2015. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra.

Analizując powojenny teatr brytyjski Michael Patterson zauważa niemożność oddzielenia teatru od polityki i kwituje to zdaniem „All theatre is political” (Patterson 2003, 1). Dowodzi, że teatr jest najbardziej polityczną ze sztuk i wyjaśnienia szuka we wspólnotowym doświadczeniu teatru, bliskim kontakcie z drugim człowiekiem, zarówno aktorem jak i widzem siedzącym obok, gdzie w duchu demokratycznego wyboru uczestniczymy w akcie kreacji, kierując wzrok na dowolnie wybrany element przedstawienia. Wspólnotowy charakter teatru dotyczy również aktu tworzenia, gdzie zespół, od garderobianej po reżysera, tworzy razem przedstawienie a współudział widza jest fundamentalnym warunkiem powstawania znaczeń. Patterson opisuje najróżniejsze strategie czołowych przedstawicieli powojennej sceny teatralnej wykorzystywane do radykalnych zmian struktur społecznych i choć jednocześnie przytacza ich wątpliwości, co do realnej siły sprawczej teatru, wskazuje, że byli oni motywowani nadzieją na możliwość choćby subtelnej zmiany myślenia swoich odbiorców (Patterson 2003, 5).

2. Ekokrytyka czyli o relacjach między człowiekiem a środowiskiem

Krytyka ekologiczna czy też eko-krytyka w swoim zamyśle również dąży do zmiany optyki widzenia. Podwaliny pod nowy trend położyła klasyczna już dzisiaj pozycja *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (1996) pod redakcją Cheryll Glotfelty i Harolda Fromma a forum wymiany poglądów zapewniło czasopismo *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, którego współzałożycielem była również Glotfelty. W Stanach eko-krytyka wywodzi się wprost z amerykańskiego transcendentalizmu celebrującego siły natury, na Wyspach częściej używanym określeniem jest *green studies*. W porównaniu z ich amerykańskim odpowiednikiem ton tzw. „zielonych badań” jest dużo bardziej złowieszczy, ponieważ zwracają one uwagę na grożące nam niebezpieczeństwo i ostrzegają przed ekologicznymi zagrożeniami². Zdaniem Petera Barry’ego pomimo rosnącej popularności jest to jednak nadal szkoła, która nie dysponuje szeroko rozpoznawalnymi i ściśle określonymi doktrynami czy założeniami a do określenia jej pola badawczego krytyk używa prostej definicji zaproponowanej przez Cheryll Glotfelty, która mówi, że eko-krytyka jest to badanie związku między literaturą i ekologią (Barry 2009, 239). Pomimo problemów z wyznaczeniem granic jej badań czy też z określeniem wszystkich jej nurtów, ekokrytyka stała się jedną z najprężniej rozwijających się dziedzin współczesnej humanistyki.

Rosnąca świadomość ekologiczna wskazała nowy kierunek rozwoju zarówno dla teorii jak i praktyki artystycznej, jednak jej wpływ na teatr okazał się przez długi czas znikomy. Fakt ten może dziwić, szczególnie mając na uwadze wspomnianą już dużą wrażliwość teatru na kwestie wymagające społecznego zaangażowania. Erika Munk na łamach wpływowego czasopisma *Theater* pisała w roku 1994 „cisza naszych drama-

² Dla *green studies* tekstem kluczowym jest *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*. Jonathan Bate’a (Routledge, 1991), którego sam tytuł wskazuje na tradycję, do której nawiązuje.

turgów w sprawach ekologii, jako kwestii politycznej i brak zainteresowania krytyków teatralnych implikacjami ekologicznymi są dosyć zaskakujące” (Munk 1994, 5). Wyjaśnienia takiego stanu rzeczy szukano w humanistycznych korzeniach teatru, które czynią go niemalże „antyekologicznym”, ponieważ koncentrują się głównie na człowieku, jego pragnieniach, relacjach i konfliktach (Chaudhuri 1994, 24). Innym wytłumaczeniem była towarzysząca naszej cywilizacji binarna opozycja pomiędzy naturą i kulturą, która nie tylko leży u podstaw wielu kanonicznych dzieł teatralnych, ale również przez lata stanowiła wygodne usprawiedliwienie dla rabunkowej eksploatacji przyrody czy też jej osvajanie w imię wyższości kultury (Arons i May 2012, 1-2; Cless 2010, 1-2). Theresa J. May („Greening” 86) zauważa, że sztuczność teatru może rzeczywiście wydawać się pomnikiem wzniesionym, by triumfować nad siłami natury, ale proponuje zmianę punktu widzenia i skierowanie uwagi na zależności czy też raczej współzależności łączące człowieka z otaczającym go światem. Dowodzi, że teatr jest i był wrażliwy na krzywdę, stąd jego otwarcie na tematykę feministyczną czy postkolonialną, nie może on zatem ignorować szkód wyrządzanych przyrodzie, zwłaszcza, że człowiek jest jej integralną częścią. May pisze z postmodernistycznym przekonaniem, że *grand narratives* to historie, które jak toksyczne odpady zabijają, ale teatr może tworzyć historie, *counter narratives*, które jak woda i powietrze podtrzymują życie (May 2005, 86).

Jedną ze strategii, którą proponują eko-krytycy, w tym wspomniana Theresa J. May, by teatr stał się bardziej zielony, jest reinterpretacja dzieł należących do kanonu teatralnego. Z dużym rozmachem dokonuje tego na przykład Downing Cless w swojej książce *Ecology and Environment in European Drama* (2010), w której omawia arcydzieła teatralne począwszy od greckiej tragedii poprzez Szekspira, Marlowe’a i Ibsena, a kończąc na Brechcie i teatrze postdramatycznym, który definiuje wręcz, jako postnaturalny (*post-nature*). Ta swoista historia teatru światowego różni się od pozostałych tym, że autor przesuwą środek ciężkości i kieruje swoją uwagę krytyczną na obecny w utworach świat natury, na siły przyrody, ich moce sprawcze, równe nierzadko bohaterom. „Wyjątkową siłą eko-teatru jest sposób, w jaki przyroda jest dekonstruowana, rekonstruowana i tworzona na nowo – od-wyalienowana, od-czarowana i uaktywniona na pierwszym planie” – pisze Cless w podsumowaniu do wstępu swojej książki (Cless 2010, 16).

3. Ekologiczna wrażliwość na scenie

Autorzy podejmujący zielone tematy w bardzo różnorodny sposób wyrażają swoje zaangażowanie w sprawy ekologii. Downing Cless zauważył, że w Stanach lokalne zespoły artystyczne, jako pierwsze podjęły taką inicjatywę, wychodząc naprzeciw potrzebom mieszkańców, których dotyczył konkretny problem ekologiczny (Cless 1996, 79-102). W ten sposób teatr stał się narzędziem dla lokalnej społeczności do promowania zmiany, prowadzenia dialogu czy zmanifestowania swojego *status quo*. Przykładem takich działań może być pochodząca z Oregonu grupa teatralna Teatro Nuestro,

która przyjeżdżała na farmy zatrudniające imigrantów ze sztuką przedstawiającą konsekwencje używania pestycydów. Twórcy przedstawienia skrupulatnie zbierali materiał do sztuki i szukali informacji o mających miejsce w okolicy wypadkach zatrucia chemikaliami. W trakcie prac nad sztuką konsultowali się z członkami lokalnej społeczności w sprawie jej finalnego kształtu. Choć sztuka utrzymana była w konwencji komicznego melodramatu z „El Pesticido”, potężną zjawą w masce w roli głównej, socjolog badający rozwój lokalnych społeczności podkreśla jej dużą moc sprawczą w kształtowaniu świadomości grup najuboższych i zagrożonych wykluczeniem³.

Zwrócenie się ku konkretnemu problemowi, tu i teraz, jest bliskie teatrowi dokumentalnemu czy teatrowi verbatim, który kładzie nacisk na cele polityczne, analizowanie istotnych problemów oraz nauczanie mas i ma wyraźną podbudowę faktograficzną. Taką technikę z powodzeniem wykorzystują autorzy chcący odnieść się do palących problemów ekologicznych, na przykład Todd Moore w swojej sztuce *In the Heart of the Woods* (1994) (*W sercu lasu*). Składająca się z wywiadów z drwalami, ekologami i członkami lokalnej społeczności, sztuka staje się częścią debaty dotyczącej wycinki drzew, ale poraża autentycznością wypowiedzi odbiegającą od przekazów medialnych pełnych oklepanych zwrotów. Utwór ten wymyka się jednak ograniczeniom teatru dokumentalnego i w miejsce jednostronnej propagandy oddaje wielowymiarowe relacje łączące człowieka i las. Dzieje się to głównie za sprawą decyzji autora, który jednocześnie jest jedynym aktorem i wciela się w wiele postaci i użycza im głosu. W ten sposób jego ciało staje się niejako nośnikiem tych wszystkich historii i platformą umożliwiającą ich opowiedzenie. Sztuka ta wskazuje kierunek, w jakim zmierza eko-teatr i jednocześnie metaforą tego, co dzieje się na świecie, kiedy człowiek musi przededefiniować siebie i swoją społeczność w obliczu zmian, których nie jest w stanie zatrzymać.

W poczuciu odpowiedzialności za los przyszłych pokoleń, wiele grup teatralnych powstało z potrzeby stworzenia nowych i kreatywnych rozwiązań edukacyjnych, których celem było podniesienie kompetencji ekologicznych w zakresie wiedzy o środowisku, nauki praktycznych umiejętności oraz motywacji do zmiany postaw i codziennych zachowań. Doskonałym przykładem takich działań jest Precipice Theatre założony pod koniec lat osiemdziesiątych w Banff przez Colina Funka i Connie Brill, który stał się inspiracją dla innych, społecznie zaangażowanych grup. Zgodnie ze swoją misją: „Acting to make a difference in our environment” („Granie/działanie na rzecz środowiska”) członkowie grupy najpierw zbierali dane i prowadzili warsztaty z członkami lokalnej społeczności, by na ich podstawie przygotować przedstawienia, które opierały się na solidnej wiedzy naukowej na temat zagrożeń ekologicznych, ale przekazywały ją w sposób lekki i zabawny (Land Stewardship Centre). Sztuki, wystawiane często pod gołym niebem na polach czy miejscach do biwakowania, docierały w ten sposób do szerokiej publiczności. Precipice Theatre zrealizowało w ten sposób na przykład *Stumped*, kryminał inspirowany powieścią Agathy Christie *I nie było już nikogo*, który pokazuje efekt

³ Zobacz szczegółowe omówienie tego tematu: Charles D. Kley Meyer, 1994. *Cultural Traditions and Community-based Conservation*. W: *Natural Connections: Perspectives in Community-based Conservation*, red. David Western i R. Michael Wright, Washington: Island Press, s. 333.

domina wywołany przez wycinkę lasów, czy *Through a Tire Swing*, musical dla dzieci, który zachęca do ekologicznej odpowiedzialności.

Jednym z najbardziej interesujących przykładów zespołów, których misją jest inspirowanie działań pro-ekologicznych wśród dzieci i młodzieży jest Evergreen Theatre, który powstał w 1991 roku jako teatr objazdowy. Grupa wciąż rozwija swoją działalność a jej głównym celem jest zwiększanie świadomości ekologicznej i upodmiotowienie dzieci i młodzieży poprzez rozwijanie krytycznego i kreatywnego myślenia. Ich wielokrotnie nagradzane programy edukacyjne, cieszą się niesłabnącą popularnością i docierają do 65000 dzieci i nauczycieli rocznie. Kluczem do sukcesu wydaje się zasada, którą zespół kieruje się od lat: „Tell me, I forget. Show me, I remember. Involve me, I understand.” („Powiedz mi, to zapomnę. Pokaż mi, to zapamiętam. Zaangażuj mnie, to zrozumieć.”) (Evergreen Theatre) Tak jak w przypadku Precipice Theatre, włączanie do treści przedstawień wiedzy naukowej, łączenie nauki i sztuki, aktywizuje publiczność do działania, ale jednocześnie wyposaża ją w wiedzę jakie zmiany będą korzystne dla środowiska i klimatu oraz jak je przeprowadzić.

Eko-krytyka rozszerza spektrum relacji o przyrodę ożywioną i nieożywioną, o lasy, łąki, zamieszkujące je zwierzęta i rosnące tam rośliny. Tym samym zwraca naszą uwagę na świat, którego jesteśmy częścią, który współtworzymy i współzależymy od siebie nawzajem. Przy takim założeniu zmienia się fundamentalnie rola i funkcja przestrzeni teatralnej. Przestaje być ona jedynie tłem rozgrywających się wydarzeń, ale podkreśla się jej znaczeniowe znaczenie. Jest to szczególnie ważne dla sztuki teatru, gdzie przy współdziałaniu widza, różne znaki, od elementów scenografii przez muzykę, światło, gesty i ruchy aktorów, posiadają potencjał tworzenia przestrzeni. Nic zatem dziwnego, że eko-teatr w różnorodny sposób kładzie nacisk na współtworzenie i współodczuwanie przestrzeni.

Jednym z zespołów teatralnych, które z pewnością starały się zmienić sposób, w jaki człowiek kształtuje swoje relacje ze środowiskiem naturalnym, jest amerykański Bread and Butter Theatre. Ten, założony w 1961 roku, lewicujący teatr lalek dążył do integracji sztuki i życia, wychodził, bowiem z założenia, że sztuka powinna być tak powszechnym składnikiem naszej codzienności jak chleb. Przeświadczenie to znalazło swoje odbicie w nazwie zespołu oraz zwyczaju dzielenia się chlebem własnego wypieku z widzami, co nadawało ich przedstawieniom wspólnotowego charakteru. Tworząc sztuki zaangażowane politycznie czy organizując parady uliczne wyrażali swój sprzeciw wobec wojny w Wietnamie, globalizacji, niszczeniu środowiska, nierównościami rasowym. W ich repertuarze są zarówno intymne etiudy oddziałujące przez ruch, kolor i dźwięk, jak również monumentalne przedstawienia plenerowe, wystawiane na farmie Glover dla wielotysięcznej publiczności w pokrytym trawą amfiteatrze. Lalki biorące udział w przedstawieniu osiągały nawet 5,5 metra wysokości a towarzyszący im aktorzy nosili na twarzach maski. Peter Schumann, założyciel i kierownik zespołu, pragnął stworzyć społeczność wokół przedstawienia osadzonego na łonie przyrody i w ten sposób korzystać z „niosącego ukojenie wiecznego daru przyrody, z jej samo odradzającej się i przywracającej życie siły” (Brecht 1988, 276).

Zielony teatr wielokrotnie wykorzystuje przestrzeń w kreatywny sposób, zaciera granice między przestrzenią sceniczną a przestrzenią widza, wyprowadza przedstawienie z budynku teatralnego. Działania te wzmacniają potencjał znaczeniowy przedstawienia, wzmagają aktywność widza i intensyfikują proces odbioru dzieła. Rozbudzenie świadomości współistnienia ze środowiskiem naturalnym może prowadzić do podniesienia wrażliwości ekologicznej u odbiorców przedstawienia. Theresa May omawia takie działania na przykładzie przedstawienia *Dragon Island* wystawionego przez zespół z Seattle Theatre in the Wild (May 2005, 96-97). Oryginalność tego przedsięwzięcia oparta była na śmiałym założeniu zabrania widzów na spacer na łonie przyrody pośród drzew i łąk i odgrywania poszczególnych scen na jego trasie. May wskazuje, że tradycyjnie pojmowana przestrzeń sceny teatralnej ustępuje miejsca krajobrazowi oddziałującemu na widza wszystkimi zmysłami, który w sposób dynamiczny i aktywny współtworzy przedstawianą historię. Szum strumienia, zapach kwiatów i igliwia, dźwięk miękkiego mchu czy szorstkiej kory to bodźce zmysłowe, które wzbogacają odbiór sztuki. Wielokrotnie przyroda, niekontrolowana w swej naturalności, wkracza na teren przedstawienia i wprowadza element nieprzewidywalności i spontaniczności, w oddali przemyka jeleni, po ścieżce pełźnie zaskroniec, dzięcioł uderza dziobem o korę drzew, każde przedstawienie jest inne a niekoordynowane „wtargnięcia” świata przyrody wymuszają szeroki margines improwizacji. May wskazuje na pełną wzajemność oddziaływania pomiędzy aktorami, widzami i elementami przyrody (*non-human others*) i podsumowuje, że „to wzajemne uzupełnianie się stanowi fundament procesu ekologicznego tworzenia znaczeń przy jednoczesnym wzmacnianiu poczucia wspólnoty zrodzonej z alchemii dzielonej przestrzeni i historii” (May 2005, 97).

4. Eko rozwiązania w scenografii

Ekologia wnosi również do teatru odmienne podejście do scenografii. Eko-scenografia uwzględnia wpływ scenografii na szeroko rozumiany ekosystem i wymaga wdrożenia zasad ekologii w procesie tworzenia przestrzeni sceniczej, która będzie nadawała się do przetworzenia, ponownego wykorzystania i będzie przy tym biodegradowalna. U podstaw ekologicznego myślenia, leży głębokie przekonanie, że człowiek jest częścią przyrody, nie zaś jej odrębną częścią, i każda jego decyzja przynosi daleko idące konsekwencje w różnych sferach życia. Eko-scenografia nie dąży do uzyskania jedynie celów estetycznych, ale ma ona także pomagać kreować wzorce pozytywnych postaw ekologicznych, wychodząc z założenia, że nie ma nic bardziej inspirującego i ważnego niż kontakt z otaczającym nas światem przyrody.

Jednym z celów eko-scenografii jest zminimalizowanie ilości śmieci, które trafiają na wysypiska, kiedy przedstawienie schodzi z afisza i elementy scenografii czy kostiumów nie są już potrzebne oraz troska o malejące zasoby naturalne. Tradycyjnie życie scenografii teatralnej jest ulotne i nie trwa dłużej niż czas wystawiania przedstawienia. Przykładem jest projekt *This is not Rubbish*, którego celem było nowe spojrzenie na ma-

teriały wykorzystywane do budowy scenografii, zweryfikowanie naszego wyobrażenia o tym, co to są śmieci i co za tym idzie, zmiana dzisiejszej praktyki teatralnej. W ramach projektu Tanja Beer stworzyła *Strung* (2013), do którego wykorzystwała odzyskane z wysypiska śmieci takie jak na przykład nieużywane siatki na wędliny i wykorzystwała je w sposób twórczy do stworzenia różnorodnych przestrzeni scenicznych i rekwizytów. Celem projektu było zabranie widzów w inspirującą podróż aktywizującą doznania wizualne, zmysł słuchu i dotyku. Mieszczący się w plecaku materiał posłużył do stworzenia instalacji i innych artefaktów, które następnie sprzedano na aukcji charytatywnej a zebrane fundusze wykorzystano do założenia ogrodu dla mieszkańców osiedla.

Innym przykładem jest przedstawienie *Cheese* (2013) zespołu teatralnego fanSHEN z Newcastle. Wystawiając sztukę o pracownikach likwidowanej firmy, członkowie zespołu zbudowali scenografię z materiałów zgromadzonych w pojemnikach na śmieci lokalnych firm. Elektryczność pozyskano z rowerów stacjonarnych z siłowni znajdującej się w pobliżu a widzowie, którzy tam ćwiczyli otrzymywali zniżkę na bilety. fanSHEN realizuje w ten sposób politykę zrównoważonego rozwoju i realizuje swoje motto: "Przekształcamy świat w miejsce, którego można doświadczać a nie konsumować"⁴.

Podobne podejście do kostiumów i scenografii przyświecało twórcom *Makbeta* z Jamesem McAvoyem w roli głównej w Trafalgar Studios w Londynie tego samego roku. Akcja utworu została osadzona w dystopijnej Szkocji, nękaney klęskami ekologicznymi i międzyklanowymi konfliktami. Reżyser, Jamie Lloyd, i scenograf, Soutra Gilmour, wykorzystali mundury i elementy wyposażenia wojskowego z demobilu oraz ubrania z second-handu na Camdenie. W ten sposób twórcy przedstawienia dokonali kolejnej reinterpretacji kanonicznej tragedii Szekspira i jednocześnie wdrożyli w praktyce postulaty ekologów, by produkować mniej odpadów i przedłużać żywotność materiałów.

Wspomniana już eko-scenografka Tanja Beer w jednym ze swoich ostatnich projektów *Living Stages* łączy scenografię, permakulturę⁵, z zaangażowaniem lokalnej społeczności i polityką zrównoważonego rozwoju. Jej scenografia jest żywa i jadalna, oddycha, nadaje się do ponownego przetworzenia i jest w pełni biodegradowalna. Jej żywe sceny, inspirowane lokalną przyrodą, zbudowane z używanych skrzynek na warzywa, to jednocześnie przestrzeń sceniczna i ogród komunalny. Po debiucie na Festiwalu Castlelmaine w 2013 w Australii, projekt dotarł do Cardiff w Wielkiej Brytanii i wywołał ogromne zainteresowanie. Kołem zamachowym całego przedsięwzięcia była lokalna społeczność, to mieszkańcy pomagali sadzić i pielęgnować rośliny, które stały się ścianami, dekoracjami, rekwizytami a na koniec przekąskami dla publiczności. Integracja mieszkańców wokół projektu ekologicznego, wpisanego w specyfikę ich miejsca zamieszkania, to jeden z głównych celów całego przedsięwzięcia. W wywia-

⁴ Więcej informacji na temat innych przedsięwzięć zespołu na oficjalnej stronie: <https://www.fanshen.org.uk/>

⁵ Najważniejsze zasady promowane przez permakulturę jako gałęzi projektowania ekologicznego to: Troszcz się o Ziemię, Troszcz się o Ludzi, Dziel się Nadmiarem. Więcej na ten temat: Bill Mollison, 1988. *Permaculture: A Designers' Manual*. Tylagum: Tagari Publications.

dzie z Cameron Woodhead dla *The Sydney Morning Herald*, Beer powiedziała, że w tym projekcie można rzeczywiście skubać i podjadać scenografię. Odbiór przedstawienia staje się doświadczeniem zmysłowym poprzez aktywizację zmysłów smaku i dotyku, które są rzadko wykorzystywane w teatrze a tak zbudowana scena staje się integralną częścią przedstawienia a nie elementem architektonicznym (Beer 2013). Tanja Beer przestrzega założenia ekologiczne jako szansę, a nie jak ograniczenie jej wolności twórczej, ponieważ etyka łączy się w nich harmonijnie z estetyką i dzięki temu scenograf może być również głosem przewrotu. Swoje przemyślenia na temat zrównoważonego rozwoju w obszarze produkcji teatralnej zawarła w książce *Ecoscenography: An Introduction of Ecological Design for Performance*, która ukaże się drukiem w 2021 roku nakładem wydawnictwa Palgrave Macmillan. Wskazuje w niej, że kryzys ekologiczny, którego doświadczamy obecnie wymusza na nas odmienne, bardziej holistyczne podejście do kwestii przygotowywania przedstawień teatralnych. Beer uważa, że teatr, powinien podążać drogą wytyczoną już wcześniej przez rynek mody czy architekturę i zacząć działać zgodnie z etyką eko-rozwoju, poszukując dla swoich produkcji rozwiązań jak najmniej szkodliwych dla środowiska w zgodzie z gospodarką obiegu zamkniętego. W swojej publikacji Beer przedstawi zarówno rys teoretyczny jak i propozycje praktycznych rozwiązań ekoscenografii⁶.

5. Zielony w natarciu - mainstream i awangarda

Powiew zielonej zmiany widać także wyraźnie w repertuarach teatrów mainstreamowych. W maju 2009 Robert Butler, brytyjski krytyk teatralny pisał dla *Guardiana*, że po wielu latach całkowitej nieobecności tematyki ekologicznej w teatrze zaczyna on dopiero teraz o niej mówić. Ta długotrwała cisza stała, zdaniem krytyka, w całkowitej opozycji do rosnącej świadomości ekologicznej obecnej we wszystkich innych przejawach naszej aktywności oraz do stałej praktyki teatralnej, jaką jest szybkie reagowanie na najmniejsze drgania naszej wrażliwości społecznej. Teatr przerywa milczenie a Londyn jest świadkiem trzech premier o wyraźnie zielonym zabarwieniu. Steve Waters w sztuce *The Contingency Plan* wskazuje, że Antarktyka wcale nie jest tak odległa, jak nam się wydaje i Wielka Brytania może ponieść konsekwencje globalnego ocieplenia, kiedy powódzie zaleją Bermondsey, Chelsea i Battersea. Sztuka *Grasses of a Thousand Colours* Wallace'a Shawna przedstawia złowieszczą wizję świata, w której modyfikacje genetyczne doprowadziły niemal do zagłady. Równie apokaliptyczną wizję głodu kreśli Andrew Bovell w *When the Rain Stops Falling* a punktem wyjścia jest kwestia naszej odpowiedzialności za przyszłość naszych dzieci.

Podobne ostrzeżenia na temat przyszłych losów naszej planety przekazuje w swoich sztukach najwybitniejsza współczesna dramatopisarka brytyjska Caryl Churchill. Jej sztuki, zawsze politycznie zaangażowane, odwołują się również do zagrożeń

⁶ Więcej na temat projektów Tanja Beer na stronie <https://ecoscenography.com/>

ekologicznych i kreślą złowieszcze wizje jutra, które nadejdzie, jeśli nie zaprzestaniemy rabunkowej eksploatacji przyrody. W sztuce radiowej *Not Not Not Not Not Enough Oxygen* (1971) z początku jej kariery, akcja osadzona jest w dystopijnej przyszłości, w której poziom zanieczyszczeń jest tak wysoki, że ludzie muszą kupować butelkowany tlen, który rozpylają w mieszkaniu niczym ekskluzywny odświeżacz. W swoich ekologicznych dramatach Churchill wyraźnie wskazuje na zachłanność kapitalizmu, jako na przyczynę nadciągającej katastrofy i to przekonanie jest również widoczne w sztuce *The Skriker* (1994). W sposób typowy dla Churchill autorka łączy kształt czasoprzestrzeni z etycznymi implikacjami działań człowieka. W surrealistycznej wizji sennego koszmaru londyńskie ulice zaludniają się stworami z ludowych opowieści, jak chociażby tytułowy Skriker, czarny pies, przynoszący swym wyciem zapowiedź rychłej śmierci. Skriker w sztuce jest również wysłannikiem śmierci, śmierci swoich współbraci, magicznych stworzeń, które zamieszkują łąki, pola, lasy i bagna i wyruszają, by pomścić degradację swoich siedlisk. Zniszczeniu ulega nie tylko przyroda, ale również język i znane nam wszystkim baśnie, których poszarpane fragmenty wplecione są w treść sztuki. Zerwana zostaje nie tylko ciągłość języka i opowieści, ale również więź łącząca kiedyś człowieka z jego otoczeniem i zamieszkującymi je stworzeniami. Churchill zaprosiła do współpracy choreografa Iana Spinka, który wzbogacił przedstawienie o elementy muzyki i tańca, w wyniku czego powstało imponujące widowisko o porażającej sile rażenia. Powtarzające się motywy krzywdy dzieci i pożywienia, które truje zamiast żywić osiągają punkt kulminacyjny w zakończeniu, które jest przerażającym ostrzeżeniem przed zabiciem własnych dzieci poprzez zamienienie ich planety w ziemię jałową i ich pokarmu w śmiertcioną truciznę.

Jedną z najciekawszych awangardowych grup teatralnych działającą obecnie na rzecz środowiska naturalnego jest Boxedin Theatre, która oprócz poszukiwania zielonych rozwiązań teatralnych, prowadzi szereg akcji i warsztatów. Jej dyrektor artystyczny, Oli Savage, wierzy w teatr, który jednoczy widzów wokół palących problemów współczesnej cywilizacji i jako reżyser niweluje barierę między aktorami i widownią, aby inicjować dyskusję i inspirować działanie. Z myślą o Edinburgh Fringe Festival w roku 2019 Boxedin Theatre stworzył pierwszy w Wielkiej Brytanii projekt teatralny zero-waste „Greenhouse”, w ramach którego zbudowano scenę i tymczasowy budynek teatralny wykorzystując jedynie materiały z odzysku, jak na przykład drewno z palet. Pozbawiony elektryczności i polegający na naturalnym oświetleniu budynek, stał się przestrzenią do wystawienia ośmiu przedstawień, gdzie zarówno kostiumy jak i rekwizyty były zgodne z polityką zero-waste. W trosce o ograniczenie ilości produkowanych śmieci, młodzi artyści zrezygnowali z ulotek reklamowych, bo jak wyliczyli podczas festiwalu stanowią one trzy i pół tony odpadów i o swoich przedsięwzięciach informowali jedynie za pomocą mediów społecznościowych. Jak podkreśla Savage, grupa chciała skupić się na problemie zrównoważonego rozwoju, ale wystawienie sztuki na ten temat było ich zdaniem niewystarczające i od słów przeszła do czynów, podporządkowując wszystkie swoje działania konkretnym celom pro-ekologicznym (Savage 2019). Twórcy tego projektu kładą szczególnie nacisk na podkreślenie wagi szeregu indywidualnych

decyzji dotyczących środowiska naturalnego, które podejmujemy każdego dnia. Akcja spotkała się z bardzo entuzjastycznym przyjęciem zarówno wśród widzów jak i krytyków, sprzedano ponad 2000 biletów i przyznano jej szereg nagród, uznając projekt „Greenhouse” za najciekawszą przestrzeń teatralną Festiwalu.⁷

Podsumowanie

Reasumując, można stwierdzić, że teatr pomimo swego początkowego milczenia dołączył do chóru głosów upominających się o kwestie ekologiczne i stara się znaleźć alternatywę dla antropocentrycznej mitologii postępu. Sięga po szeroki wachlarz środków i tematów, by uwrażliwić widza na kwestie ekologiczne i obudzić jego świadomość współistnienia ze światem przyrody i zagrożeń jakie niesie rabunkowa eksploatacja planety. Jednocześnie, członkowie zespołów teatralnych podejmują szereg działań mających na celu realizację założeń zrównoważonego rozwoju, wprowadzając do swoich produkcji zasadę zero waste, recycling i upcycling. Zielony teatr bardzo skutecznie wykorzystuje swój potencjał edukacyjny do upowszechniania wiedzy z zakresu ochrony środowiska oraz do kształtowania zachowań pro-środowiskowych. Staje się zatem ważnym narzędziem aktywizacji społecznej i budowania społeczeństwa obywatelskiego, opartego na zasadzie współpracy, solidarności i przekonania, że dobro indywidualne zależy od dobra wspólnego. W ten sposób teatr podejmuje kolejną już próbę współuczestniczenia w procesie rozwiązywania bieżących problemów i nadania ideom ekologicznym społecznej i politycznej sprawczości. Słowa Theresy May doskonale podsumowują omawiane kwestie:

Zielona dramaturgia wymusza na nas zrekonstruowanie świata, odnowienie naszego pojęcie wspólnoty w taki sposób, że granice pomiędzy naturą i kulturą, moim ja i obcym, zaczynają zanikać. Teatr (...) odzyskuje swoje starożytne korzenie, jako miejsce rytuału celebrującego związku człowieka ze światem przyrody. Zatem teatr okazuje się być nie tylko środkiem do zadania odwiecznego humanistycznego pytania, „kim jesteśmy”, ale również tego palącego, ekologicznego: „gdzie jesteśmy?” (May 2005, 110)

Literatura

- Arons, Wendy i Theresa J. May, red. 2012. *Readings in Performance and Ecology*. New York: Palgrave Macmillan.
- Barry, Peter. 2009. *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press.
- Bate, Jonathan. 1991. *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*. London and New York: Routledge.

⁷ Więcej informacji na temat działań grupy na ich oficjalnej stronie: <https://boxedintheatre.com/>

- Brecht, Stefan. 1988. *The Bread and Puppet Theatre*. vol. 2, London: Methuen.
- Butler, Robert. 2009. Green Shoots of Climate-change Theatre. *The Guardian*, 22 maja 2009. Dostęp: 11.05.2020. <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2009/may/22/climate-change-theatre>.
- Chaudhuri, Una. 1994. "There Must Be A Lot of Fish in that Lake": Towards an Ecological Theatre. *Theatre*, 25.(1), s. 23-31.
- Cless, Downing. 2010. *Ecology and Environment in European Drama*. London and New York: Routledge.
- Cless, Downing. 1996. Eco-Theatre, USA: The Grassroots Is Greener. *TDR*, 40. (2), s. 79-102.
- Evergreen Theatre. *Our Story. Vision. Mission. Value Driven Priorities*. Dostęp: 15.04.2021. <https://www.evergreentheatre.com/our-story>.
- Fiedorczuk, Julia. 2015. *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra.
- Glotfelty, Cheryll, i Harold Fromm, red. 1996. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens and London: The University of Georgia Press.
- Kleymeyer, Charles D. 1994. Cultural Traditions and Community-based Conservation. W: *Natural Connections: Perspectives in Community-based Conservation*, red. David Western i R. Michael Wright, Washington: Island Press, s. 323-346.
- Land Stewardship Centre. *Precipice Theatre Society*. Dostęp: 15.04.2021. <https://www.landstewardship.org/resources/agency/24/>.
- May, Theresa J. 2005. Greening the Theater: Taking Ecocriticism from Page to Stage. *Journal of Interdisciplinary Studies*, 7 (Fall), s. 84-103.
- Mollison, Bill. 1988. *Permaculture: A Designers' Manual*. Tyalgum: Tagari Publications.
- Munk, Erika. 1994. A Beginning and End. *Theatre*, 25. (1), s. 5-6.
- Patterson, Michael. 2003. *Strategies of Political Theatre. Post-War British Playwrights*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Savage, Oli. 2019. Oli Savage on the Greenhouse, the First Zero Waste Venue at Edinburgh Fringe. Wywiad Grega Stewarta. *Theatre Weekly*. 8 lipca 2019. Dostęp: 20.09.2020. <https://theatreweekly.com/interview-oli-savage-on-the-greenhouse-the-first-zero-waste-venue-at-edinburgh-fringe/>.
- Ślęzak, Ida. 2019. Natura nie jest dekoracją. Ekologia w teatrze. *Dialog*, 1 (176). Dostęp: 25.08.2020. <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/natura-nie-jest-dekoracja-ekologia-w-teatrze>.
- Woodhead, Cameron. 2013. Edible Stage Key Ingredient for Eco-friendly Acts. *The Sydney Morning Herald*. 19 marca 2013. Dostęp: 29.09.2020. <http://www.smh.com.au/entertainment/theatre/edible-stage-key-ingredient-for-ecofriendly-acts-20130318-2gb5z.html>.