

Lilianna Dorak-Wojakowska

Akademia Ignatianum w Krakowie

e-mail: lilianna.dorak-wojakowska@ignatianum.edu.pl

Teatr wobec nowych technologii komunikacyjnych

ABSTRAKT

Przedmiotem rozważań tego artykułu jest próba potraktowania teatru jako jednego z wielu współcześnie istniejących mediów komunikacyjnych oraz przyjrzenie się sposobom jego funkcjonowania w rzeczywistości medialnej, a zatem w rzeczywistości, w której pod wpływem nowych mediów elektronicznych doszło do zasadniczej zmiany pojęcia rzeczywistości. Powodem, dla którego mówi się dziś o medialności teatru, nie jest samo zastosowanie nowych mediów na scenie, ale realizacja specyficznych formalnych strategii percepcji i transmisji znaczeń.

Artykuł próbuje odpowiedzieć na pytania: Jak teatr reaguje dziś na zmiany w postrzeganiu rzeczywistości? W jakim stopniu skupia się na płaszczyźnie treści, dyskursu, w jakim na technice utrwalania i zapisu? Wreszcie, jaką funkcję odgrywa zastosowanie w teatrze konkretnych technologii? Stąd głównym punktem rozważań jest kwestia intensywności i jakości relacji pomiędzy starym medium teatralnym a progresywnymi technologiami. A zwłaszcza sposób, w jaki nowe technologie stwarzają możliwości wielomedialnej, a zatem społecznej amplifikacji przedstawienia teatralnego, na przykład jego równoczesnej transmisji telewizyjnej, internetowej i za pośrednictwem urządzeń mobilnych, co daje możliwość jeszcze bardziej synergicznego połączenia teatru żywego i zapośredniczonego technicznie.

SŁOWA KLUCZOWE: teatr, media elektroniczne, nowoczesne technologie, strategie percepcji, rzeczywistość

Teatr w perspektywie komunikacyjnej

Kultura potrzebuje komunikacji. Nie istnieje bez przekazywania. Nowoczesna komunikacja dąży do zmniejszenia barier, które uniemożliwiałyby uczestnictwo w społecznym informowaniu się i porozumiewaniu się. Komunikowanie się w kulturze masowej jest sprzężone z rozwojem przemysłu medialnego i szeroko pojętą technologizacją życia codziennego¹. Pojawienie się nowych technologii,

¹ Zob. A. Regiewicz, *Komunikowanie się w dobie nowych mediów*, [w:] A. Regiewicz, J. Wrońska, *Widowiskowość i audiowizualność w dobie ponowoczesności*, Seria: *Audiowizualne aspekty kultury w ponowoczesności*, Tom I,

rozwój mediów, kultury masowej i upowszechnienie się światopoglądu konsumpcyjnego spowodowały daleko idące zmiany we współczesnej kulturze, a także w teatrze polskim ostatniej dekady.

Niniejszy artykuł podejmuje próbę odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób praktyka sceniczna, poczynając od lat osiemdziesiątych XX wieku, wykorzystuje podstawowe właściwości teatru (w odróżnieniu od wszelkiej innej sztuki oraz sztuk medialnego przekazu ma tu miejsce zarówno akt estetyczny sam w sobie [gra], jak i również akt recepcji [oglądanie] realnej czynności „tu i teraz”), celowo czyni je przedmiotem refleksji, treścią oraz tematem przedstawienia. „Teatr bowiem - podobnie jak inne sztuki post(modernizmu) - cechuje skłonność do autorefleksji i autotematyzmu”². Scena musi się przecież jakoś upodobnić do zewnętrznego świata, aby umieć oddać najbardziej typowe doświadczenia odbiorców. Istotę teatru określa struktura mającej w nim miejsce komunikacji. Jej centrum stanowi nie tyle proces odbioru informacji, ile innego „sposobu myślenia”, który obejmuje także zjawisko śmiertelności. W technologii komunikacji medialnej, opartej na matematycznym przetwarzaniu informacji, dochodzi do oddzielenia komunikujących się podmiotów w takim stopniu, że odległość i bliskość tracą jakiegokolwiek znaczenie. Teatr natomiast - jak przekonuje Hans-Thies Lehmann - można sprowadzić do wspólnej czasoprzestrzeni śmiertelności; zakłada ona jako performatywny akt konieczność podjęcia tematu śmierci, a tym samym również samej istoty życia³. Dlatego też w teatrze często wykorzystuje się technikę wideo dla podkreślenia jednoczesnej obecności obrazu i żywego wykonawcy/aktora, a bardziej ogólnie, jako technicznie zapośredniczone źródło autotematyczności teatru. W najnowszym teatrze obserwuje się coraz częściej dążenie do takiej modyfikacji scenicznego wydarzenia, by oferowało ono odbiorcom już nie reprezentację, ale bezpośrednio doświadczenie rzeczywistości (czas, przestrzeń, ciało)⁴. Tym samym w centrum zainteresowania twórców teatru znajduje się bezpośrednio i wspólne doświadczenie artystów i publiczności. Obecnie polega ono na mobilizacji wszystkich zdolności do reagowania i doświadczania w procesie współtworzenia. Znaczenie teatru przestało już zależeć od literackiego tekstu, jako punktu wyjścia, nawet jeśli teatr nadal się nim posługuje. Wartością przestaje być „obiektywnie” oceniane dzieło, ustępując miejsca komunikacji z publicznością. Głównym kryterium okazuje się doświadczenie samego zainteresowanego, a więc coś, co w porównaniu z konkretnym dziełem wydaje się w wysokim stopniu subiektywne i efemeryczne. Teatr, dotąd miejsce wystawiania dzieł sztuki, rozumianych jako uprzedmiotowiony produkt, staje się obecnie aktem komunikacji i wymiany.

Częstochowa 2012, s. 281.

² H.-Th. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska i M. Sugiera, Kraków 2004, s. 9.

³ Zob. H.-Th. Lehmann, *Teatr i media*, [w:] tegoż, *Teatr postdramatyczny*, dz. cyt., s. 286.

⁴ Zob. Tamże, s. 217.

W odniesieniu do modelu komunikacyjnego Romana Jacobsona zmiany, którym podlega współczesna komunikacja w dobie nowych mediów, dotyczą przede wszystkim kodu, którym posługują się uczestnicy aktu komunikacji. Ucyfrowienie polega na upowszechnieniu kodowania cyfrowego: mowy, pisma, obrazów i dźwięków. Sprowadzenie analogonu do cyfrowego odpowiednika jest podstawą do stworzenia uniwersalnego języka - kodu - którym może się posługiwać każdy uczestnik komunikacji, niezależnie od przynależności narodowej czy kulturowej. Zmianie ulega także kontakt, który z tradycyjnego modelu „od-do” dryfuje stronę „po-między”, czego wyrazem jest sieć telekomunikacyjna. I wreszcie zmiana dotyczy samego kontekstu aktu komunikacyjnego, gdyż nowe techniki komunikowania międzyludzkiego zawsze oddziaływały na społeczeństwo i kulturę, wpływając na postrzeganie okoliczności samej interakcji. Zygmunt Bauman wpisuje współczesną komunikację w koncepcję płynnej kultury, w której trudno wyznaczyć granice tego, co realne, a co tylko teleobecne czy wirtualne, symulakryczne; tego, co lokalne, a co globalne, pierwotne a przetworzone, nadawcze a odbiorcze⁵. Oba przywołane pojęcia oddają charakter komunikacji w nowych mediach. Tego rodzaju komunikacja kwestionuje tradycyjne techniki kształtowania spektaklu, zrywa z poetyką normatywną, z ustalonym podziałem na akty i sceny. Zbliża spektakl do konwencji telewizyjnych, reportażowych, funkcjonujących w programach informacyjnych i tzw. *real tv*⁶. Obraz filmowy dzięki medialnemu zapośredniczeniu (*quasi*-interakcji) pozwala na przedłużenie dostępności jakości przekazu (formy symbolicznej) dla odbiorcy w czasie i w przestrzeni.

Teatr zapośredniczony medialnie

W polskim teatrze ostatniej dekady coraz częściej mamy do czynienia z demonstracyjnym wykorzystaniem technologii medialnej. Zamiast dekoracji wprowadzane są na scenę ekrany projekcyjne pokazujące tworzone komputerowo, trójwymiarowe obrazy wideo. Jak na stadionie, tak w teatrze często oglądamy dziś telewizję, nawet jeśli bierzemy udział w spektaklu na żywo, a widzowie wręcz oczekują przedstawień przypominających widowisko medialne. Trafne wydaje się spostrzeżenie Patrice`a Pavisa, który stwierdził, iż „wpływ telewizji na gusta publiczności z konieczności ukształtuje przyszłych widzów teatralnych, zwiększając głównie ich potrzebę realizmu”⁷. Obraz filmowy wprowadzony do spektaklu uwalnia pożądanie od ciężących mu „innych

⁵ Zob. A. Regiewicz, *Komunikowanie się w dobie nowych mediów*, dz. cyt., s. 284.

⁶ Zob. M. Babecki, *Strategie medialne w tekstach najnowszej dramaturgii polskiej*, Olsztyn 2010, s.11.

⁷ P. Pavis, *Theatre and the media: specificity and interference*, [w:] tegoż, *Theatre at the Crossroad of Culture*, tłum. L. Kruger, London, New York 1992, s. 121.

okoliczności” rzeczywistego i tworzącego rzeczywistość ciała, przekształcając to ciało w wyobrażenia. Tego rodzaju rozpoznanie znajdujemy u Hansa-Thiesa Lehmana w książce *Teatr postdramatyczny* (2004), w której niemiecki badacz teatru pisze:

Telewizja, kasety wideo, sprzęt wideo, gry wideo i komputery łączą się za pomocą swoich interfejsów w jeden system, który tworzy odrębny, zamknięty w sobie świat. Ten system ucieleśnia widza/użytkownika w pozbawionej centrum przestrzeni, czasowo niezdeterminowanej i jednocześnie «wolnej od ciał»(...) Dlatego też nie doświadczamy elektronicznych mediów, jako skończonej, określonej w swoim kształcie projekcji [jak to ma miejsce w przypadku filmu H-Th.L.], lecz raczej jako rozproszonego przekazu. (...) Kto żyje w tym metaświecie - daleko od jakichkolwiek związków ze światem «realnym» - ten czuje się przede wszystkim wolny o duchowego i fizycznego ciężaru tego ostatniego. (...) Wyizolowanie momentu, uwolnienie go od kontekstu retencji i potencji prowadzi do powstania absolutnej «teraźniejszości» (w której system «przeszłość/teraźniejszość/przyszłość» traci jakikolwiek sens), zmieniają też charakter przestrzeni. (...) Odcieśnienie jest jednym z doniosłych skutków elektronicznych światów. Taka elektroniczna «teraźniejszość» nie ma ani punktu ani pola widzenia⁸.

Zdaniem Lehmana teatr żywego planu rozgrywa się wyłącznie „tu i teraz”, pomiędzy ciałami, wymyka się on każdej rejestracji wideo. W tej niepewności i porzuceniu gromadzi wspomnienia: aktualizuje (i odwołuje się do) doświadczenia ciała. Gromadzi przyszłość, ponieważ to, o czym przypominają inscenizowane ciała, to pożądanie, jako podstawowe uczucie niezaspokojenia i niemożliwości zaspokojenia. Tu właśnie, znajduje się alternatywa do elektronicznie wytwarzanych obrazów: sztuka, jako teatralny proces, który rzeczywiście zachowuje wirtualny (potencjalny) wymiar, wymiar pożądania i niewiedzy⁹. W ujęciu niemieckiego badacza teatr to, po pierwsze, z antropologicznego punktu widzenia nazwa określonej czynności (grać, pokazywać się, grać rolę, gromadzić się, przyglądanie się, jako rzeczywista bądź potencjalna partycypacja). Po drugie, teatr to określona sytuacja. I dopiero po trzecie przedstawienie. Koncepcja ta wyraźnie różni się od naszej tradycji badawczej, w której antropologiczne aspekty teatru omawiają na przykład Zbigniew Osiński, Leszek Kolankiewicz, czy Irena Sławińska¹⁰. Rozumienie

⁸ V. Sobczak, *The Scene of the Screen*, [w:] *Materialität der Kommunikation*, Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (red.), Frankfurt/Main 1988, s. 426. Por. H-Th. Lehmann, *Media*, [w:] tegoż, *Teatr postdramatyczny*, dz. cyt., s. 293-294.

⁹ Zob. H-Th. Lehmann, *Media*, [w:] tegoż, *Teatr postdramatyczny*, dz. cyt., s. 294.

¹⁰ Propozycja Ireny Sławińskiej, trwale związana z tradycją kultury chrześcijańskiej, nie zawsze spotkała się z aprobatą. Nie dostrzeżono dwojakiej intencji zawartej w tej koncepcji. Z jednej strony Sławińska zmierzała ku sformułowaniu programu totalnego otwarcia na wieloraką wartościową myśl o człowieku. Z drugiej - bliska założeniom tomistycznej szkoły lubelskiej i refleksji personalistycznej - broniła wysokiego statusu człowieka w planie bytu i wartości. Obrona ta była wyrazem widzenia antropologii jako nauki o pełnym człowieku i nie tylko jego społecznym kulturotwórczym życiu, ale także jego intelektualnych możliwościach i życiu duchowym, które każe transcendować doczesność. Po drugiej wojnie światowej nastąpił odwrót od antropologii. Aż do początku lat osiemdziesiątych esencji teatru poszukiwano głównie w uporządkowaniach semiotycznych, w poetyce

antropologii teatru, które pozostawało bliskie aspiracjom poznawczym polskich antropologów dotyczyło w znacznej mierze uobecnionej w teatrze idei człowieka, jak i jej scenicznego wyrazu - dwóch stron tej samej rzeczywistości teatralnej. Stąd też w pracach antropologów pojawiły się próby postrzegania teatru w planie nie tylko komunikacji, ale też komunii, możliwości poszerzenia percepcji o uczestnictwo i partycypację, spełnienie rozumienia i interpretacji w procesie autokreacji, a oczyszczenia w metanoi¹¹. Teatr mówi o sprawach istotnych dla poszczególnego człowieka - antropologia musi to nastawienie zachować we własnym dyskursie, który w wielu wypadkach schodzi do poziomu narracji, naznaczonej osobistym doświadczeniem badacza.

Toteż koncepcje teatru ujmowane w kontekście nowych mediów i przemian technologicznych stwarzają odmienny od tradycyjnego, zapośredniczony medialnie obraz człowieka w elektronicznym świecie. W elektronicznej wspólnotce człowiek żyje intensywnością rzeczywistych emocji i postaw, wyzwolonych z cielesności - esencji człowieczeństwa, odnajdując realne przeżywanie w immaterialnym świecie elektronicznego *realis*¹². Obraz elektroniczny, jako przedstawienie daje nam z pewnością wiele: choćby poczucie tego, że zawsze znajdujemy się w drodze ku czemuś innemu. Pozostajemy w obrazie, na tropie tajemnicy, a zarazem w każdym momencie już jesteśmy „zadowoleni na końcu drogi”, gdyż wypełnieni obrazem. Przyczyna tego stanu tkwi w fakcie, że elektronicznie wyprodukowany obraz przyciąga swoją pustką. Pustka zaś nie stawia żadnego oporu. Nie zatrzymuje w ruchu. Elektroniczny obraz jest idolem (a nie po prostu ikoną). Ciało, twarz na obrazie wideo sprawia przyjemność nam i sobie. Natomiast obecności rzeczywistego ciała aktora na scenie zawsze towarzyszy jakaś odrobina (produktywnego) rozczarowania¹³. W takim sensie ciało w teatrze jest jedynie oznacznikiem (a nie przedmiotem) pożądania. Natomiast obraz elektroniczny to w całości pierwszy plan. Przywołuje on dopełniony „z założenia” akt spojrzenia. Ponieważ w tym przypadku nie istnieje w świadomości patrzącego żaden cel, jako „tło”, nie może się także pojawić poczucie braku. Tym samym, jak przekonuje Lehmann - elektroniczny obraz znosi brak, prowadzi nas ku następnemu obrazowi, w którym ponownie nic nam nie „utrudnia” widzenia, nic nie przeszkadza w rozkoszowaniu się pełnią obrazu¹⁴.

W 1979 roku Lyotard w swojej *La conditio postmoderne* stwierdził, że wszystko, co nie zdoła przyjąć formy informacji, wkrótce zniknie z wiedzy społeczeństwa, w którym coraz bardziej dominują technologie elektronicznej

semiotycznej, jak chociażby w teorii teatru Andrzeja Tadeusza Kijowskiego. Szerzej na ten temat zob. R. Strzelecki, *Antropologia współczesnego teatru*, „Ethos” 2007, nr 77-78, s. 150.

¹¹ Zob. Tamże, s. 153.

¹² Zob. M. Ostrowicki, *Człowiek w rzeczywistości elektronicznego <realis>. Zanurzenie*, [w:] *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, K. Wilkoszewska (red.), Kraków 2007, s. 539.

¹³ Zob. H.-Th. Lehmann, *Media...*, op. cit., 294-295.

¹⁴ Zob. Tamże, s. 295.

komunikacji. Taki los spotkać może - jak twierdzi Lehmann - także teatr, ponieważ „teatr” w emfaticznym i idealnym rozumieniu, w jakim jest przez niego omawiany, rzeczywiście dokonuje odwrotnego procesu, czyli wszystkie informacje tłumaczy na coś innego - na potencjalność. Innymi słowy, to, co widz faktycznie przed sobą dostrzega, zostało już zmodyfikowane w złożoną ze znaków postać jakiejś nieokreślonej bliżej możliwości, a więc zarazem opuściło dziedzinę tego, co możliwe do zobaczenia, zmieniając każdą oglądaną formę w indeks czegoś nieobecnego¹⁵. W podobnym kontekście wypowiada się znany filozof mediów Boris Groys, pisząc o specyfice użycia w teatrze Franka Castorfa nowoczesnych mediów i technologii. Zwraca on uwagę na fakt świadomej prezentacji i tematyzacji w teatrze zmian, do jakich pod wpływem przemian technologicznych i medialnych dochodzi w rzeczywistości, a jednocześnie w sposobie jej doznawania, doświadczania i postrzegania:

Profilowanie obrazu wideo lub obrazu filmowego stanowi postępowanie prowadzące do wzbudzenia wyrzutów sumienia u widza - poczucia, że coś przeoczył. I co więcej, że w jakimś sensie ponosi za to przeoczenie odpowiedzialność. Widz zostaje skonfrontowany z własną niemocą, że nie może uzyskać przejrzystego obrazu tego, co jest mu pokazywane¹⁶.

Przyjęcie takiej perspektywy pozwala z kolei dostrzec w refleksji nad estetyką współczesnego teatru możliwość jego politycznego oddziaływania na widza, a co za tym idzie, pozwala traktować spektakl, jako wytwarzanie nowej świadomości widza, która choć pozostaje niezupełna, to jednak dzięki bezustannie działającej aktywności krytycznej stale kształtuje się i dąży do zrozumienia.

W niektórych sektorach współczesnej ekonomii kultury obowiązuje reguła, że jeśli jakieś wydarzenie ma się odbyć na żywo, to trzeba je zorganizować na wielką skalę. W przypadku przedstawień teatralnych na żywo nie wszystkie są zapośredniczane medialnie w ten sam sposób czy z takim samym efektem, jak w przypadku wydarzeń masowych. Jednak nie sposób zaprzeczyć, iż medialne zapośredniczenie urosło już do rangi kontekstu kulturowego, w którym sytuujemy wszystkie przedstawienia na żywo, dlatego jego wpływ ogarnia swym zasięgiem również wydarzenia na mniejszą skalę. Jednak zapośredniczenie to nie tylko kwestia użycia technologii nowych mediów. To także problem tego, co można nazwać „epistemologią mediów”¹⁷. Terminem tym Philip Auslander określa nasz sposób postrzegania świata za pośrednictwem maszyn (mikroskopu, teleskopu, telewizji, ekranu komputera), które to ramy decydują dziś o postrzeganiu świata

¹⁵ Zob. Tamże, s. 300.

¹⁶ B. Groys, „Der Verdacht ist das Medium”, [w:] *End station Sehnsucht. Kapitalismus und Depression I*, Carl Hegemann, Alexander Verlag (red.), Berlin 2000, s. 87. Cyt za: D. Sajewska, *Pod okupacją mediów*, Seria Teatru Dramatycznego, Warszawa 2012, s. 146-147.

¹⁷ Zob. P. Auslander, *Na żywo czy...?*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2012, nr 107, s. 22. [tytuł oryginału Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, New York 2008].

przez człowieka. Teatr komercyjny często wystawia na żywo wersje filmów i programów telewizyjnych, czy też sztuki teatralne przygotowane z uwzględnieniem potrzeb kamery (kamery używają w swych spektaklach na przykład Krystian Lupa, Krzysztof Warlikowski, Anna Augustynowicz, Paweł Świątek, Jan Klata, Paweł Passini, Krzysztof Garbaczewski i wielu innych reżyserów młodszej generacji). W polskim teatrze po 1989 roku pojawiają się twórcy poszukujący własnej tożsamości teatralnej, politycznej i kulturowej, związanej nie z PRL-owską przeszłością i dylematami minionej epoki, lecz opartej na potencjalnej wspólnocie pokoleniowej z rówieśnikami z Europy Zachodniej. Rozpoczynają oni poszukiwanie własnego języka teatralnego od redefinicji pojęcia teatru oraz od przywrócenia modelu tworzenia teatru, opartego na współdziałaniu, kolektywnej, zespołowej kreacji¹⁸.

Wszechobecność we współczesnej kulturze różnego typu reprodukcji doprowadziła do obniżenia rangi obecności na żywo. Zrekompensować to może jedynie percepcyjne doświadczenie tego, co - choć prezentowane bezpośrednio - w jak największym stopniu stara się upodobnić do tego, co za pośredniczone, nawet jeśli wydarzenie na żywo zakłada własny rodzaj bliskości¹⁹. W historii teatru można znaleźć wiele przykładów przedstawień, które łączą elementy na żywo i za pośredniczenie, zaczynając od epickiego teatru Bertolta Brechta czy Erwina Piscatora, na Wooster Group²⁰ kończąc. Wykorzystanie za pośredniczenia medialnego w przedstawieniach na żywo nie jest tylko kwestią użycia pewnego typu sprzętu. łączy się ściśle z podejściem do spektaklu i charakteryzacji, a także z ich mobilnością i znaczeniami, jakich nabywają w określonym kontekście kulturowym. W wielu przypadkach oglądamy przecież nie tyle obecność „technik”, ile raczej włączenie w ich obręb epistemologii typowej dla mediów²¹. Nie zmienia to jednak faktu, że tego rodzaju realizacje pojawiają się dziś w kontekście kulturowym, w którym projekcja ściśle wiąże się z dominującymi mediami niż żywym ciałem. I ten fakt ma niewątpliwie doniosłe konsekwencje dla sposobu odbierania przez publiczność całego spektaklu teatralnego²². Pytanie o status

¹⁸ Szerzej na ten temat zob. D. Sajewska, *Medialność teatru politycznego*, [w:] *20 - lecie. Teatr polski po 1989 roku*, D. Jarząbek, M. Kościelniak, G. Niziołek (red.), Kraków 2010, s. 84.

¹⁹ Zob. P. Auslander, *Na żywo czy...?*, op. cit., s. 24.

²⁰ Pionierski The Wooster Group od 1980 roku wprowadza technikę wideo w swój teatralny charakter pisma.

²¹ Zagadnienie historycznych uwarunkowań za pośredniczenia medialnego i jego wpływu na kształtowanie się norm odbioru zmysłowego dzieła sztuki podejmuje Walter Benjamin w eseju *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. J. Sikorski, [w:] tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, H. Orłowski (red.), Poznań 1996.

²² Obszar kultury jest zhierarchizowany także pod innym względem. Gdybyśmy porzucili kwestię dominacji i przyjrzeni się kwestii prestiżu, można by nieco inaczej opowiedzieć tę samą historię. Jak sugeruje Martin Barker („*Crash*”, *theatre audiences, and the idea of „liveness”*, „*Studies in Theatre and Performance*” 2003, nr 1, s. 21-39), choć pod wieloma względami teatr ma znacznie mniejsze kulturowe znaczenie i siłę niż na przykład, kino czy Internet, to cieszy się o wiele większym prestiżem. Nadal bowiem postrzega się go jako formę sztuki wysokiej, której odbiór wymaga posiadania specyficznego edukacyjnego i kulturowego kapitału. Choć zdecydowana większość zamiast iść do teatru woli obejrzeć telewizję lub zagrać w grę komputerową, to i tak uważa teatr za sztukę elitarną. Kiedy na scenie czy w ramach instalacji pojawia się wideo, to może ono stać się „sztuką”, jednak

przedstawienia „na żywo” w kulturze zdominowanej przez media masowe i technologię cyfrową postawił sobie autor książki *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (2008)²³. Książka ta weszła dość mocno w teatrologiczny krwiobieg, jednak pytanie w niej postawione nie różni się wiele od tego, które motywowało Jerzego Grotowskiego do tego, aby uznać za istotę teatru bezpośrednią relację między widzami i aktorami. Podczas gdy Grotowski, pisząc swój tekst *Ku teatrowi ubogiemu* w latach sześćdziesiątych XX wieku starał się w autentyczności spotkania odkryć esencję sztuki teatru, Auslander trzydzieści lat później nie miał wątpliwości, że idea teatru, jako wydarzenia „tu i teraz”, odbywającego się „na żywo” w obecności widzów, ma bardziej historyczny aniżeli ontologiczny charakter. Innymi słowy, koncepcja bezpośredniej relacji „tu i teatr” uważana w historii teatru za wyznacznik tej dziedziny sztuki - ma dla niego modelowo utopijny charakter, gdyż nie tylko zrodziła się dopiero w konfrontacji z konkurencją ze strony filmu, a przede wszystkim telewizji, lecz także dlatego, że większość badaczy teatru traktuje ją, jako niemal nieosiągalną krainę „niewinności”²⁴.

Według Auslandera zapośredniczenie medialne w coraz większym stopniu staje się nieodzownym i dlatego niedostrzegalnym przez znakomitą część widzów, „przeźroczystym” elementem konwencji teatralnej. Ponadto, zasady finansowania teatru (podobnie jak koncertów, wydarzeń sportowych etc.) coraz częściej wymuszają zasadę technicznej reprodukcji. W istotny sposób modyfikuje to ich strukturę, skoro od samego początku przygotowuje się spektakl do późniejszej rejestracji w pożądanym formacie telewizyjnego obrazu. Jak zauważają słusznie Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera:

W niepamięć odeszły już więc toczące się także w Polsce spory wokół potrzeby i zasad rejestracji (wybranych?) spektakli w celu zachowania ich dla potomności, czyli ich technicznego utrwalenia bez ingerencji w samo dzieło. Dziś efekt obcowania z wydarzeniem na żywo uzyskuje się w teatrze w znacznym stopniu dzięki wykorzystaniu technologii medialnych²⁵.

Prawdziwe wyzwanie stawiane żywemu widowisku rodzi się w sytuacji, w której obecność medium audiowizualnego w samym centrum żywego spektaklu

podłączone do telewizora pozostaje tylko formą <rozrywki>”. Cyt za: P. Auslander, *Na żywo czy ...?*, dz. cyt., s. 27.

²³ P. Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London-New York 1999.

²⁴ W 1968 roku Jerzy Grotowski ogłosił, że teatr umarł, po to, aby móc poszukiwać jego witalności gdzie indziej, stopniowo skupiając jego życiowy oddech, *animę*, w ludzkim ciele. Z badań prowadzonych przez Grotowskiego podczas ostatnich trzynastu lat w Pontederze narodził się nowy rodzaj aktora (patrz tekst Grotowskiego pod tytułem *Performer* z 1987 roku), nowy rodzaj widza (znanego jako „świadek”) i nowy rodzaj spektaklu (znanego jako *Akcja*). Medium w jego teatrze stanowiło ciało ludzkie, najbardziej elementarna ze wszystkich technologii, poprzedzająca nawet odkrycie kamienia jako narzędzia. Na ten temat pisałam w artykule *Ciało uduchowione. O teatrze Jerzego Grotowskiego*, „Perspektywy Kultury” 2010, nr 3, s. 47-75. Zob. też M. Borowski, M. Sugiera, *Konszachty z medialnością*, „Didaskalia” 2012, nr 107, s. 35.

²⁵ M. Borowski, M. Sugiera, *Konszachty z medialnością*, „Didaskalia” 2012, nr 107, s. 35.

zaczyna wywierać coraz większy wpływ na naszą percepcję. Decyduje o tym chociażby zmiana wielkości kadru prezentowanych obrazów, codzienny zabieg w fotografii i kinie, który sprawia, że obraz prezentowany na scenie wywołuje u widza dezorientację przestrzenną i cielesną. W rywalizacji między obrazem filmowym a „rzeczywistym” ciałem żywego aktora widz niekoniecznie opowiada się po stronie „żywego”. Wręcz przeciwnie - wybiera nieożywione. Jego oko wybiera to, co większe i to, co nieustannie ewoluuje, utrzymując uwagę dzięki niekończącej się zmianie planów i skali. Tym samym - aktor, podstawowe tworzywo i twórca spektaklu może być nieobecny w przestrzeni sceny i jednocześnie obecny w jakimkolwiek innym miejscu²⁶. Aktor jest „posiekany”, pokawałkowany, pocięty, a nawet całkiem usunięty ze sceny. Występuje materialnie, ale także, jako nagranie wideo, jako projekcja. Ciało aktora podlega deformacji i dezintegracji. Postać, w którą wciela się aktor, odtwarzana jest równocześnie w medialnych wizerunkach przedstawiających ją, jako bohatera popularnego serialu telewizyjnego, superbohatera z gry komputerowej czy telewizyjnego gwiazdora *reality show*. Powstające dziś inscenizacje chętnie wykorzystują środki zaczerpnięte z mediów masowych, pozwalając twórcom teatru osiągnąć efekt realności oczekiwany przez widzów wychowanych na medium telewizji.

Zainspirowani popularnością kaset wideo w Polsce w latach osiemdziesiątych XX wieku, artyści performerzy tacy jak Lachmann i Lothe postanowili sprawdzić możliwości ekspresji estetycznej, oferowane przez kamery wideo i ekrany telewizyjne. Duet Lachmann-Lothe był jednym z pierwszych, który dwadzieścia pięć lat temu wprowadził na scenę wideo. Wykorzystanie wideo w spektaklach Videoteatru można porównać do jego roli w praktyce scenicznej takich znanych zespołów międzynarodowych, jak WoosterGroup, Forced Entertainment, Forkbeard Fantasy czy Ex Machina. Wszystkie te grupy posługują się wideo, jako podstawowym elementem przedstawienia, przy jego użyciu budują interakcje między planem żywym a planem ekranów, wzmacniają zaangażowanie widzów, a także badają znaczenie postępu technologicznego dla współczesnego społeczeństwa²⁷.

Lothe Lachmann Videoteatr został założony w 1985 roku przez aktorkę Jolantę Lothe (do 1982 w zespole Teatru Narodowego) oraz eseistę, poetę i tłumacza Piotra Lachmanna²⁸. Videoteatr „Poza” z Warszawy sytuuje się na pograniczu teatru i mediów elektronicznych. Twórcy określają swoje działania mianem

²⁶ Szerzej na ten temat zob. P. Pavis, *Media na scenie*, tłum. P. Olkusz [w:] *Amalgamaty sztuki. Intermedialne uwikłania teatru*, J. Limon, A. Żukowska (red.), Gdańsk 2011, s. 35.

²⁷ Zob. A. Mancewicz, „W masce elektroniki”. *Videoteatr Piotra Lachmanna i Jolanty Lothe*, [w:] *Amalgamaty sztuki, Intermedialne uwikłania teatru*, dz. cyt., s. 204.

²⁸ Informacje o teatrze znaleźć można na stronie internetowej: www.poza.q.pl; w artykule posługuję się pełną nazwą teatru Lothe Lachmann Videoteatr „Poza” bądź jego skrótem LLT „Poza”, używanym przez samych artystów.

„teatru elektronicznego”, który „dąży do symbiozy [...] między nową techniką a starą sztuką teatru”, czy też teatrem „meta-techniki” („greckie *meta* znaczy po polsku właśnie - *poza*”). Po raz pierwszy tego rodzaju eksperyment można było zobaczyć w spektaklu *Teatrem zajmują się od dzieciństwa* z 1984 roku (Teatr Stara Prochownia w Warszawie), ale pełny wyraz tego rodzaju poetyki pojawił się dopiero w *Akt-orce*, przedstawieniu z 1985 roku nagrodzonym na festiwalu Fringe w Edynburgu i pokazanym na najważniejszych festiwalach teatralnych w Polsce oraz wielu ośrodkach za granicą²⁹.

W bardziej tradycyjnych produkcjach multimedia istnieją zaledwie, jako wyrafinowany sposób umiejscowienia akcji lub kontekstu sztuki, który nie prowadzi do głębszej refleksji nad związkiem między sceną a ekranem. W produkcjach videoteatru, które można określić jako intermedialne, technologia elektroniczna jest inherentnym, interaktywnym elementem przedstawienia. Twórcy Lachmann i Lothe podważają sposób postrzegania sztuki, jako ilustracji scenariusza dramatycznego, a także linearność przedstawienia teatralnego na rzecz zdarzeniowej struktury spektaklu. Zdarzeniowy charakter spektakli Videoteatru wynika z podstawowych założeń artystów, którzy zrywają z linearnością czasu na scenie, a także odrzucają realizm psychologiczny teatru dramatycznego. Jak pisze Lachmann: „Elektronika niemetaforyczna, elektronika stosowana w videoteatrze, demonstruje bowiem modelowo, że czas linearny jest ideologią jednego wymiaru, rozkładu autobusów i pociągów”³⁰.

Postrzegając ekspansję nowych mediów raczej z perspektywy rozwoju teatru niż jego upadku, artyści Videoteatru dążą do wprowadzenia alternatywnych sposobów mówienia o czasie i o zatartu granic między przeszłością, teraźniejszością a przyszłością. Środkiem do osiągnięcia tego celu jest wykorzystywana przez nich technologia cyfrowa.

Wprowadzenie techniki filmowej w strukturę przedstawienia, wykorzystanie sensorów przez aktorów, animacje obrazu w systemie trójwymiarowym czy wreszcie pokusa interaktywności, to zaledwie kilka przykładów wielopostaciowej obecności multimediów w teatrze. Videoteatr Lachmana i Lothe bierze więc udział w szerokiej dyskusji o kształcie współczesnego teatru. Zaznaczmy jednak, że rodzimym twórcom udaje się zachować własną oryginalną poetykę, wypracowaną w zaciszu sceny laboratorium, w dużej mierze daleką od amerykańskiej i zachodnioeuropejskiej widowiskowości.

Dlatego też na współczesny teatr tak często i chętnie patrzy się dzisiaj z perspektywy przemian kulturowych, dziedzin interdyscyplinarnych, takich jak

²⁹ Na ten temat pisałam w rozdziale *Teatr i nowe media: specyfika i wzajemne zależności*, [w:] *Przepływy, protezy, przedłużenia... Przemiany kultury polskiej pod wpływem nowych mediów*, B. Bodzioch-Bryła, L. Dorak-Wojakowska, A. Regiewicz, M. Kaczmarczyk, Kraków 2015, s. 352-358.

³⁰ P. Lachmann, *Czas w teatralnej masce. Od „Akt-orci” do KaBaKai*, [w:] *Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*, W. Dudzik (red.), Warszawa 2007, s. 135.

performatyka (*performance studies*) czy medioznawstwo (*media studies*). Te mające dziś swoją koniunkturę dyscypliny naukowe (mocno wspierane przez rynek, wspomagane różnymi grantami i dotacjami) umieszczają wprawdzie teatr w szerokiej perspektywie poznawczej, gubią jednak często specyfikę tak estetyczną, jak i kulturową konkretnych zjawisk teatralnych. W przypadku performatyki podstawowy problem stanowi nieostrość i globalność (czyli stosowalność niemal do wszystkiego fundamentalnego dla tej dziedziny pojęcia *performansu*), a w przypadku medioznawstwa z kolei - różnorodność teoretycznego ujęcia samej kategorii *medium*.

Teatr jako medium. Od spektaklu teatralnego do spektaklu multimedialnego

Medium to „cały system komunikacyjny, pozwalający społeczeństwu na pełną bądź częściową realizację trzech kluczowych działań - przechowywania, komunikowania na odległość informacji i wiedzy oraz aktualizowania praktyk kulturalnych i politycznych”³¹. Zarówno dramatopisarstwo, jak i inscenizacja realizują te trzy funkcje mediów: pisarstwo - pozwala na komunikowanie i przechowywanie, scena zaś organizuje aktualizowanie tekstów i praktyk widowiskowych. Jeśli zgodzimy się na tę ogólną definicję medium, to zauważymy, że teatr jest jednym z mediów. Inscenizacja, gdy tylko praktycznie wykorzystuje teksty albo propozycje do zagrania, sięga po liczne media.

W wąskim sensie pojęcie „medium” odnosi się zarówno do mediów technicznych (druk, fotografia, film, wideo, komputer), jak i do funkcji, które pozwalają rozróżnić metody przechowywania, zapisywania danych (pismo, taśma, pamięć cyfrowa). W szerszym kontekście przez media rozumie się pewne symboliczne procesy (język, dary, pieniądze, komunikacja), różnego rodzaju mass media (prasa, radio, telewizja, internet), i ich materialne nośniki, ale również struktury ekonomiczne (marketing, rynek) oraz techniczne innowacje. Bez względu na perspektywę, jedna kwestia nie ulega wątpliwości i w każdym z tych ujęć jest niezmienna: struktura medium zawsze ma charakter procesualny. Wiąże się bowiem z przekazywaniem (od - do), przenoszeniem (z - na), transportowaniem media. Coś staje się medium tylko wtedy, gdy wchodzi w jakąś relację z innymi fenomenami, które też funkcjonują jako media. Skoro zatem medium nie da się pomyśleć jako medium pojedyncze, to rozpatrywać je można w zasadzie tylko w perspektywie procesualności, różnicowania oraz *relacji intermedialnych*³²

³¹ Barbier F., Lavenir C. B., *Histoire des médias de Diderot à l'Internet*, Paris 1996, s. 5.

³² Na ten temat zob. L. Dorak-Wojakowska, *Strategie intermedialne w teatrze nowomedialnym - porządek narracji czy porządek zdarzenia?*, [w:] *Medialne reprezentacje kultury. Literatura-Teatr-Sztuka-Religia*, Tom 1., Seria *Kultura w Mediach. Media w kulturze*, A. Sugier-Szerega (red.), Lublin 2015, s. 109-128.

- a zatem poddawać refleksji wzajemne funkcjonowanie mediów, sposoby reprezentowania i komentowania jednego medium przez drugie oraz odślaniania przez wzajemny kontakt istoty poszczególnych mediów.

Jeśli spojrzymy na teatr z tej perspektywy, to okaże się, że znajduje się on wyjątkowo blisko kategorii medium: teatr (spektakl, przedstawienie) również nigdy po prostu „nie jest”, lecz wytwarza się na skutek dynamicznych konfiguracji i transmisji poszczególnych jego elementów (i mediów). Zachodzące między nimi relacje doprowadzają do powstawania wciąż odmiennych form reprezentacji, strategii dramaturgicznych, zasad budowania i inscenizowania słowa, obrazu i dźwięku, jak również do różnego rodzaju możliwości pozycjonowania ciała w czasie i w przestrzeni, rozwijania specyficznych sposobów percepcji i postrzegania czy też generowania kulturowych, społecznych i psychologicznych znaczeń. Jako rodzaj gry teatr nigdy nie jest czynnością stricte podmiotową, zaplanowaną i sterowaną przez jeden konkretny podmiot, lecz jest medialnym procesem, który zapośrednicza decyzje jego uczestników: twórców i widzów³³.

Teatr powstaje w procesie przenoszenia i przekazywania doświadczenia pomiędzy działającymi i postrzegającymi ciałami (przy czym ciało nie musi oznaczać wyłącznie ciała ludzkiego) zebranymi w pewnym określonym miejscu i czasie oraz wzajemnie na siebie oddziałującymi. Teatr jest zatem swego rodzaju medialnym urządzeniem. Istnieje bowiem jako skutek gry różnych materialnych i technicznych praktyk oraz form interakcji, a w rezultacie zestawienia, współistnienia i oddziaływania na siebie rozmaitych „obcych mediów” stanowi zawsze pewien kompleksowy splot multi-, inter- i hipermedialny³⁴.

Niełatwo jednak mówić o teatrze jako o medium, jeśli nie uznaje się go za sztukę autonomiczną lub syntetyczną, to z uporem traktuje się go jako zbiór sztuk (literatury, malarstwa, muzyki, techniki etc.). „W ten sposób - jak pisze Patrice Pavis - gdy dochodzi do rozważań o teatrze i mediach, otwarcie sugeruje się, że teatr nie tylko nie jest medium (i nie poprzedza innych mediów ani nad nimi nie dominuje), lecz także że media techniczne oraz nowe i dawne technologie (wideo, film, projekcje obrazów) <zagarniają> nieskażoną przestrzeń spektaklu, która z natury powinna być zarezerwowana dla gry aktora albo nawet jedynie do

³³ O dziele sztuki jako procesie medialnym, podobnym do gadamerowskiej gry, w interesujący sposób pisze Franciszek Chmielowski, *Medialność jako problem filozoficzny*, [w:] *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, K. Wilkoszewska (red.), Kraków 1999.

³⁴ Hipermedialny charakter teatru podkreśla Christopher Balme („Teatr jest i zawsze był hipermedium”). Teatr zawsze istnieje jako kompleksowy zestaw różnych mediów/przedłużeń ludzkiego ciała (jest więc z zasady multimedialny) związek ten polega na przenikaniu kognitywno-dyskursywnych formacji z jednego medium do drugiego (tak objawia swój intermedialny charakter), a jego podstawową funkcją jest wzmacnianie i utrwalanie strategii przetwarzania danych, które charakteryzują inne media. Teatr można nazwać „hipermedialną maszyną treningową, której medialno-technologiczną funkcją jest - właśnie poprzez podwojenie przedłużenia: przedłużenie przedłużeń ludzkiego ciała - nie tylko przenoszone na zewnątrz/ujawnianie mentalno-medialnych przestrzeni, lecz gwarantowanie i stabilizowanie ich w niekończącym się procesie włączania”. Zob. D. Sajewska, *Pod okupacją mediów, Seria Teatru Dramatycznego*, Warszawa 2012, s. 52-53.

podawania tekstu”³⁵. Taka nieufność wobec nowych technologii komunikacyjnych, owo okopywanie się na swoich pozycjach, jest związana z kategorycznymi koncepcjami, m.in. Jerzego Grotowskiego, Tadeusza Kantora, Petera Brooka, Ariane Mnouchkine, którzy zarówno w swojej praktyce scenicznej, jak i tekstach teoretycznych próbują „odciąć” teatr od technologii. Jak gdyby nie zauważając, iż teatr zawsze uciekał się do wykorzystywania najróżniejszych nowości technologicznych. Już od greckich początków teatr korzystał z wynalazków najpierw technologii mechanicznej, później dynamicznej (technologia energii, z użyciem wiatru, wody i pary), a w czasach najnowszych elektronicznej. Używając rozlicznych współczesnych mu technologii teatr, staje się w coraz większym stopniu hybrydą wielu mediów i sztuk, a zarazem instytucją na pograniczu między oralnym a medialnym systemem kultury³⁶.

Jeszcze przed rozwinięciem się mediów elektronicznych teatr i inne media ludzkie pełniły bardzo ważne funkcje w obiegu informacji w społeczeństwach zdominowanych przez kulturę oralną. Kulturowy awans teatru, który dokonał się dzięki rezygnacji z wędrownego trybu rozpowszechniania przedstawień i zbudowaniu stałych siedzib, nie pozbawił teatru jego siły medialnej. Tyle że z instytucji „transmitującej” przekazy kulturowe w świecie stał się instytucją służącą magazynowaniu, przechowywaniu i rozpowszechnianiu treści kulturowych (kazalnica, trybuna politycznych debat i kulturowych sporów).

Autor uznanej książki *Media i komunikowanie masowe* Tomasz Goban-Klas pisze, że podstawowymi „mediami epoki komunikacji oralnej mają być wieść i pogłoska, którym trudno przypisać charakter instytucjonalny, oraz rytuał i tradycja”³⁷. W opisie medialnych przeobrażeń świata Goban-Klas odwołuje się do starożytności z jej bogatą kulturą performansów na żywo. Pisze on o sferze publicznej (agora), sferze spektaklu (amfiteatr) i sferze agonu (arena)³⁸. Jeśli podążymy tym tropem, należałoby nowoczesnym mediom (i performansom zmediatyzowanym) dopisać ich performatywną przeszłość, widząc w teatrze i innych performansach na żywo media kultury oralnej.

Dziś medium definiowane jest, jako „cały system komunikacyjny, pozwalający społeczeństwu na pełną bądź częściową realizację trzech kluczowych działań - przechowywania, komunikowania na odległość informacji i wiedzy oraz aktualizowania praktyk kulturalnych i politycznych”³⁹. W takim ujęciu media i teatr

³⁵ P. Pavis, *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, tłum. P. Olkusz, Warszawa 2011, s. 178.

³⁶ Zob. A. Duda, *Teatr i inne performanse na żywo jako media ludzkie*, op. cit., s. 58. Por. tegoż, *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Toruń 2011.

³⁷ Por. T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Warszawa 2006, s. 50.

³⁸ T. Goban-Klas opisuje drzewo genealogiczne trzech domen medialnych: dziedziny rozmowy, dokumentu i spektaklu (od tańca i teatru, po kino, telewizję i rzeczywistość wirtualną).

³⁹ P. Pavis, *Media na scenie*, [w:] tegoż, *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, op. cit., s. 177.

łączy niewątpliwie jedna podstawowa właściwość: *permanentna samoinscenizacja*, mająca na celu podkreślenie absolutnej obecności „tu i teraz”, a w istocie ukrywająca „fantomowość”, na swój sposób kłamstwo, fałsz tej sytuacji - zarówno teatr, jak i media nie mają jasno określonego miejsca ani też wyraźnego punktu odniesienia kreowanego (czy też generowanego) komunikatu: „the medium is the message”. Są raczej potencjalnością, która w procesie odbioru może wytwarzać znaczenia.

Prawdziwe wyzwanie żywemu widowisku zostaje postawione w latach 80. XX wieku za sprawą mediów audiowizualnych, których obecność w samym centrum spektaklu zaczyna wywierać wpływ na naszą percepcję⁴⁰. Kiedy media coś pokazują, przedstawiają albo reprezentują, jednocześnie zawsze coś ukrywają, a mianowicie cały kompleksowy obszar warunków produkcji, sposobów konstruowania i transmisji przekazu, mechanizmów jego rozpowszechniania etc. Dlatego właściwiej jest mówić nie tyle o mediach, ile o *medialności*, a zatem nie tyle o konkretnych aparatach, środkach, narzędziach, ile raczej o pewnych strukturach, poprzez które media fakty wytwarzają, przedstawiają, przekazują i komunikują.

We współczesnej kulturze media są postrzegane, jako maszyny do komunikowania, jako coraz bardziej wydajne technologie umożliwiające przepływ informacji. Już od lat 60. XX wieku mamy do czynienia z czymś, co Régis Debray nazwał „wideosferą” - „okresem otwarcia na technikę audiowizualną: na transmitowanie danych, modeli i opowieści przede wszystkim za pośrednictwem ekranu”⁴¹. W teatrze ta przemiana widoczna jest przede wszystkim w coraz częstszym wykorzystywaniu „nowych mediów” - świeżych technologii informacyjnych, które pojawiają się zarówno na scenie, jak i wokół niej. Szczególnym rodzajem spotkania technologii w czasie i przestrzeni przedstawienia są powstałe w latach sześćdziesiątych multimedialne prezentacje (*mixed-means presentations*) wykorzystujące różne środki przekazu. Różniły się one jednak od klasycznego teatru, który również łączył różne media - słowo, muzykę, scenografię, ruch i gest sceniczny - tym, iż unikały słowa, wystrzegały się dominacji literatury. Multimedialne prezentacje zastępowały słowo innymi, przede wszystkim wizualnymi środkami, światłem, obrazem, muzyką, ruchem, projekcją slajdową i filmową; był to rodzaj teatru plastycznego⁴².

Cechą wyróżniającą multimedialnych prezentacji lat sześćdziesiątych był ich związek z nowymi technologiami, filmem, video, elektronicznie sterowanymi urządzeniami dźwiękowymi i świetlnymi⁴³. Zmieniły one dotychczasowe

⁴⁰ Zob. Tamże, s. 178-210.

⁴¹ R. Debray, *Introduction à la médiologie*, Paris 2000, PUF, s. 220. Cytat pochodzi z książki P. Pavis, *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, op. cit., s. 182.

⁴² Zob. R. Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means*, New York 1968.

⁴³ „Wielkim entuzjastą przerzucania pomostów między sztuką a techniką był Billy Kluver (1927-2004), szwedzki

rozumienie multimediiów⁴⁴. Multimedialnymi spektaklami (*multimedia performances*) zaczęto teraz nazywać widowiska tworzone za pomocą nowych technologii; jeśli pojawiał się w nich człowiek, to niejako aktor odtwarzający jakąś rolę, lecz element widowiska wykonujący zwykłe, codzienne czynności, nie wymagające specjalnego przygotowania lub występujący w swojej zawodowej roli, na przykład śpiewaka. Było to niewątpliwie dziedzictwo happeningu. Takie ujęcie bliskie jest dzisiejszemu rozumieniu multimediiów, gdzie komputer staje się metanarzędziem, uniwersalnym medium wytwarzającym multimedialne obiekty. Spektakl multimedialny to spektakl zrealizowany za pomocą komputerowej (cyfrowej) technologii, w której obrazy rzeczywiste i symulowane tworzą nową całość. Cechą charakterystyczną spektakli multimedialnych jest odrzucenie werbalizmu i narracyjności tradycyjnego teatru na rzecz takich środków wyrazu jak światło, dźwięk, ruch sceniczny, obraz filmowy, techniki komputerowe etc. Spektakle multimedialne mogą być zamkniętymi całościami, przygotowanymi wcześniej i odtworzonymi dla publiczności, np. rozbudowane, wieloekranowe projekcje Billa Violi, instalowane często w zabytkowych wnętrzach, *Nantes Triptych* (1993), *Stations* (1994), *The Messenger* (1996), niektóre prace Gary Hilla, np. *Tall Ships* (1992)⁴⁵, czy ostatnia realizacja Izabeli Gustowskiej *She-Media Story* (2008).

Teatr ma dziś do dyspozycji różne media, stare i nowe. Obecnie sztuka jest sztuką mediów wzajemnie na siebie wpływających i oddziałujących. Jak twierdzi Peter Weibel, prowadzi nas to do epoki post-medialnej, w której nie ma już dominujących mediów, ponieważ każde z nich korzysta z wymiennych nośników: video łączy się z filmem w wieloekranowych projekcjach; fotografia wytwarza wirtualne obrazy; video przekształca się w przestrzenną, rzeźbiarską instalację; a teksty na tablicach świetlnych (LED) przekształcają się w malarstwo, film, literaturę⁴⁶. Dla wielu polskich reżyserów czerpiących inspiracje ze wzorców zachodnich bliska wydaje się w tym kontekście myśl berlińskiego reżysera Thomasa Ostermeiera zawarta w jego manifestie *Teatr w dobie przyspieszenia*, w którym czytamy:

inżynier, od 1958 roku zatrudniony w laboratoriach Bella, od początku lat sześćdziesiątych współpracujący z artystami, między innymi z Jeanem Tinguely, przy konstrukcji jego samoniszczonej maszyny (*Hommage a New York*, 1960). Kluver wspólnie z Rauschenbergiem doprowadził do realizacji jednego z największych wydarzeń multimedialnych w sztuce lat sześćdziesiątych, projektu *Nine Evenings; Theatre and Engineering* (1966). W ramach tego projektu dziewięciu artystów, muzyków, plastyków, tancerzy przedstawiło swoje multimedialne spektakle (m.in. John Cage, Robert Whitman, Yvonne Rainer, Öyvind Fahlstrom, David Tudor). Fahlstrom widział w tych prezentacjach narodziny nowego medium - teatru totalnego (*Total Theatre*)⁴⁷. Cyt. za G. Dziamski, *Od syntezy sztuk do sztuki post-medialnej*, „Estetyka i Krytyka” 2010, nr 17-18, s. 36.

⁴⁴ Multimedialność traktować należy jako scalenie kilku mediów w jeden przekaz.

⁴⁵ Na temat prac Billa Violi i Gary Hilla pisze obszernie Grzegorz Dziamski w książce *Sztuka u progu XXI wieku*, Poznań 2002.

⁴⁶ P. Weibel, *Synthetic Times*, artykuł dostępny na stronie internetowej <http://mediaartchina.org/essays>. Zob. też. G. Dziamski, *Od syntezy sztuk do sztuki post-medialnej*, op. cit., s. 45.

Aby sprostać przyspieszeniu naszego postrzegania wyszkolonego na filmie i telewizji sposób opowiadania musi stać się szybszy i bardziej złożony. Wymóg nowego realizmu nie jest wymogiem konwencjonalności formy. Film, telewizja, wideoklip podsuwają wzory, których naśladowanie nie pozostaje bezkarne. Dzisiejszy widz jest inteligentniejszy i bardziej kompetentny w odbiorze opowieści. Filmowy sposób opowiadania, montaż i elipsa powinny ulec w teatrze dalszej radykalizacji⁴⁷.

Warto zauważyć, iż idea teatru wypowiedziana przez Ostermeiera krąży wokół pary pojęć: *nowego realizmu* i *medialności*. Z pierwszą kwestią wiąże się postulat tworzenia teatru rządzącego się zasadą *mimesis*, mającej pokazywać znany świat w sposób, jakiego się nie zna, by zmusić widza do innego myślenia i życia. Towarzyszy temu pragnienie tworzenia teatru, w którym przekroczenie tabu, seksualność, przemoc, brutalność traktowane są, jako moc oczyszczająca (dotyczy to zwłaszcza dramatów tzw. „brutalistów”, chętnie eksperymentujących z okrucieństwem, zmuszających teatr do rewizji dotychczasowych narzędzi i technik imitacyjnych). Druga kwestia dotyczy niewątpliwie prób stworzenia nowoczesnego języka teatralnego uwzględniającego przemiany, do jakich doszło w dobie przyspieszenia rzeczywistości medialnej na polu postrzegania i rozumienia świata przez współczesnego człowieka - wedle zasady, że rzeczywistość ma podsuwać nie tylko temat, ale również i formę⁴⁸. W polskim teatrze *realność* i *medialność* stały się dziś świadomie przyjętą strategią, wyznaczającą tak problematykę, jak i poszukiwania formalne. Nurt ten najsilniej zaznacza się w inscenizacjach, w których scena przeobraża się w złożone technicznie i wielowarstwowe widowisko multimedialne. To właśnie poprzez ekstremalne użycie kamery *live* podczas wielogodzinnego *Andy Warhol Factory 2* Krystiana Lupy (2007), dzięki mediatyzacji obrazu przez kamerę udało się przełamać mimetyczne ograniczenia realizmu jako konwencji i pokazać już nie postacie, ale samych aktorów z ich niedostrzegalną, niewidoczną w teatrze fizycznością i cielesnością. Dzięki kamerze na scenie można było zobaczyć taką rzeczywistość, jakiej bez niej nie udałoby się nigdy pokazać. Widz oglądając *Factory 2* trwa w przekonaniu, iż dziś możemy doświadczyć rzeczywistości już tylko przez jej sztuczne przetworzenie. A nawet więcej, że w świecie, w którym nie istnieje coś takiego jak rzeczywistość, teatr jest ostatnim miejscem, gdzie ona ma szansę naprawdę zaistnieć. Intermedialne formy sceniczne, jeśli chcą być skuteczne, winny tematyzować koncepcje i zasady innych mediów, poddawać je artystycznemu przetworzeniu, tak by czynić dla widza widocznym funkcjonowanie owych rozmaitych mediów. Jedynie rozpoznając mechanizmy oddziaływania mediów na sposoby naszego postrzegania i rozpoznawania świata, będziemy być może w stanie nie ulec dominacji rzeczywistości medialnej, będziemy w stanie

⁴⁷ T. Ostermeier, *Teatr w dobie przyspieszenia*, tłum. K. Wielga, „Didaskalia” 2000, nr 36, s. 17.

⁴⁸ Zob. D. Sajewska, *Medialność teatru politycznego. Polska i Niemcy*, [w:] tejże, *Pod okupacją mediów*, Seria Teatru Dramatycznego, Warszawa 2012, s. 65-66.

kontrolować ją i czynić podległą naszej woli.

Bibliografia

- Auslander P., *Na żywo czy ...?*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2012, nr 107.
- Auslander P., *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, New York: Routledge 2008.
- Babecki M., *Strategie medialne w tekstach najnowszej dramaturgii polskiej*, Olsztyn 2010.
- Barbier F., Lavenir C. Berjho, *Histoire des médias de Diderot à l'Internet*, Paris, 1996.
- Benjamin W., *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, H. Orłowski (red.), Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.
- Borowski M., Sugiera M., *Konszachty z medialnością*, „Didaskalia” 2012, nr 107.
- Dorak-Wojakowska L., *Ciało uduchowione. O teatrze Jerzego Grotowskiego*, „Perspektywy Kultury” 2010, nr 3.
- Dorak-Wojakowska L., *Teatr i nowe media: specyfika i wzajemne zależności*, [w:] *Przepływy, protezy, przedłużenia... Przemiany kultury polskiej pod wpływem nowych mediów*, Bogusława Bodzioch-Bryła, Lilianna Dorak-Wojakowska, Adam Regiewicz, Michał Kaczmarczyk, Kraków 2015.
- Dorak-Wojakowska L., *Strategie intermedialne w teatrze nowomiedialnym - porządek narracji czy porządek zdarzenia?*, [w:] *Medialne reprezentacje kultury. Literatura-Teatr-Sztuka-Religia*, Tom 1., *Seria Kultura w Mediach. Media w kulturze*, Anna Sugier-Szerega (red.), Lublin 2015.
- Duda A., *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Toruń 2011.
- Dudzik W., (red.), *Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*, Warszawa 2007.
- Dziamski G., *Od syntezy sztuk do sztuki post-medialnej*, „Estetyka i Krytyka” 2010, nr 17-18.
- Dziamski G., *Sztuka u progu XXI wieku*, Humaniora, Poznań 2002.
- Goban-Klas T., *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Warszawa 2006.
- Gumbrecht H.U., Pfeiffer K. L., (ed.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/Main 1988.
- Jarząbek D., Kościelniak M., Niziołek G., (red.), *20 - lecie. Teatr polski po 1989 roku*, Kraków 2010.
- Kostelanetz R., *The Theatre of Mixed Means*, New York 1968.
- Lehmann H-Th., *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska i M. Sugiera, Kraków 2004.
- Limon J., Żukowska A. (red.), *Amalgamaty sztuki. Intermedialne uwikłania teatru*, Gdańsk 2011.
- Ostermeier T., *Teatr w dobie przyspieszenia*, tłum. K. Wielga, „Didaskalia” 2000, nr 36.
- Ostrowicki M., *Człowiek w rzeczywistości elektronicznego realis. Zanurzenie*, [w:] *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, K. Wilkoszewska (red.), Kraków 2007.
- Pavis P., *Theatre at the Crossroad of Culture*, Routledge, London, New York 1992.
- Pavis P., *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, tłum. P. Olkusz, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- Regiewicz A., *Wrońska Joanna, Widowskowość i audiowizualność w dobie ponowoczesności*, Seria: *Audiowizualne aspekty kultury w ponowoczesności*, Tom I, Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2012.
- Sajewska D., *Pod okupacją mediów*, Seria Teatru Dramatycznego, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2012.
- Strzelecki R., *Antropologia współczesnego teatru*, „Ethos” 2007, nr 77-78.
- Wilkoszewska K. (red.), *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, Universitas, Kraków 1999.

Theatre and the new communication technologies

Summary

The author of this article is trying to perceive theatre as one of numerous contemporary communication media and to have a closer look at how theatre functions in a media-based reality - that is a reality in which recent electronic media have dramatically altered the notions of reality. The reason why today's theatre is being perceived as a contemporary media does not derive mainly from the use of new media on the stage but from the realization of specific formal strategies of perception and transmission of meanings.

The article is pursuing answers to the following questions: How does today's theatre react to changes in the perception of the reality? To what extent does the theatre concentrate on the level of content, discourse; and to what extent on the purely technological act of saving and recording? And finally: what are the functions of applying certain technologies in theatre? Therefore, the main point of consideration in this article is the intensity and quality of the relationship between the old theatre medium and progressive technologies. The author particularly concentrates on the issue of how recent technologies make it possible to present a theatre performance by the means of multimedia, thus social amplification; for instance by broadcasting it on TV, on the Internet and by means of mobile devices, which allows for even more synergistic combination of an alive and technologically expressed theatre.

Key words: theatre, electronic media, modern technologies, strategies of perception, reality