



UNIWERSYTET PEDAGOGICZNY

im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Wydział Nauk Humanistycznych

Instytut Filologii Polskiej

Dyscyplina: literaturoznawstwo

Sinitta Kazek

Media i nowe technologie w teatrze XXI wieku

na przykładzie wybranych spektakli

Narodowego Starego Teatru w Krakowie

Rozprawa doktorska

napisana pod kierunkiem

dr hab. prof. UP Marka Pieniążka

Kraków 2022

WSTĘP.....	3
Rozdział I Sytuacja teatru w Polsce na początku XXI wieku	13
1.1 Przemiany kultury w kontekście rozwoju mediów	16
1.2 Kultura medialna a społeczeństwo spektaklu.....	20
1.3 Społeczny odbiór sztuki	25
Rozdział II Tendencje we współczesnym teatrze	33
2.1 Estetyka współczesnego teatru – wstępne rozpoznania	35
2.2 Reżyseria teatralna i media – wybrane tendencje	38
2.3 Realność a medialność, czyli performatyzacja przestrzeni scenicznej	68
Rozdział III Formy i środki mediatyzowania przestrzeni teatralnej	74
3.1 Nowe technologie na scenach teatralnych	74
3.1.1 Studium nad przestrzenią	77
3.2 Organizacja przestrzeni scenicznej z elementami audiowizualnymi	79
3.2.1 Obecność wideo na scenie.....	82
3.2.2 Medium elektroniczne – nowe funkcje na scenie	92
3.2.3 Cieleśność i medialność w teatralnym języku biblijnym	103
Rozdział IV Mediatyzacja i medializacja spektakli w kolejnych dyrekcjach Narodowego Starego Teatru w Krakowie.....	112
4.1 Awangardowe wizje (dyrekcja Mikołaja Grabowskiego).....	114
4.2 Cyfrowe transformacje (dyrekcja Jana Klaty)	141
4.3 Transmedialne przestrzenie teatru (dyrekcja Marka Mikosa).....	182
4.4 Wnioski po przeglądzie spektakli	199
ZAKOŃCZENIE.....	200
Summary	208
Bibliografia.....	209

WSTĘP

Rozumienie teatru jako dziedziny sztuki polegającej na scenicznej realizacji utworów literackich, choć ma swoją długą tradycję, silnie utrwaloną w XIX wieku, zostało przez reformatorów sceny w wieku XX radykalnie odmienione, a nawet zaprzeczone¹.

Obecnie pojęcie teatru, jak wskazuje Patrice Pavis, jest ujmowane bardzo rozmaicie, dlatego zdefiniowanie specyfiki teatru poprzez określenie „właściwości charakterystycznych dla wszystkich typów teatru”² przestało zajmować teatrologów. Niejednoznacznemu definiowaniu sztuki teatru przydaje także nowych znaczeń nasilająca się mediatyzacja współczesnej kultury. W czasach wysoce rozwiniętej technologii, w epoce obrazów i estetyk wizualnych, nie sposób mówić o tradycyjnym ujęciu sztuki scenicznej. Przeniesienie zjawisk o charakterze medialnym i performatywnym na różne obszary kultury XXI wieku postawiło teatrologię przed ogromnym wyzwaniem, bowiem

refleksja nad swoistością sztuki teatru jako osobnej sztuki stała się problematyczna i niepełne wydają się próby naszkicowania jego teorii bez uwzględnienia wpływu nowych mediów na współczesną praktykę sceniczną³.

Wielu badaczy i teoretyków stawia pytanie o granice, ramy, w których mieści się paradygmat teatru współczesnego. Wskutek licznych transformacji w kulturze europejskiej XX i XXI wieku zrodziło się nowe spojrzenie na sztukę teatru. Szereg zmian zapoczątkowanych w drugiej połowie XX wieku ukształtował nietradycyjne, odkrywcze myślenie o teatrze, jako miejscu performatywnego konfrontowania kulturowych dyskursów i badania problemów współczesnego świata w świadomie wyeksponowanym aktorskim działaniu⁴. Niemniej należy dodać, że w najnowszych studiach nad teatrem i refleksji recenzenckiej widoczny jest także nurt dowartościowujący tradycyjny teatr dramatyczny.

Współczesność kojarzona z językiem popkultury, mass mediami, globalizacją, konsumpcjonizmem, sprawiła, że stopniowo zmienia się idea i misja teatru. Należy zatem zadać pytanie o miejsce teatru XXI wieku w obecnej transformacji kulturowej. Współczesne

¹ D. Kosiński, *Teatr w XXI wieku - ku nowym definicjom*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3/4, s. 215-225.

² P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Wrocław 2002, s. 478.

³ Tamże, s. 479.

⁴ D. Kosiński, Tamże, s. 225.

społeczeństwo dąży do mobilności, globalizacji, wytwarzania szeregu coraz to nowszych możliwości komunikacyjnych. Wszystko to składa się na proces mechanizacji, komputeryzacji i dehumanizacji codziennego życia. Wielu badaczy i socjologów uważa, że człowiek, jako jednostka społeczna stopniowo staje się maszyną do przetwarzania informacji⁵. Zygmunt Bauman w badaniach nad współczesnym społeczeństwem posłużył się pojęciem ‘płynności’. Badacz uważa, że ‘płynność’ jest synonimem destabilizacji nowoczesnych struktur i fluktuacji społecznej, a dominującą cechą współczesności jest iluzoryczne, sztuczne i nietrwałe wytwarzanie więzi międzyludzkich, dlatego obecną epokę nazwał płynną nowoczesnością⁶.

Teatr obecnie stoi przed wyzwaniem, aby wytworzyć nową przestrzeń do społecznego dialogu, jednocześnie skupiając swoje działania na jednostce/odbiorcy. Podłożem do takich działań jest m.in. spopularyzowana przez Hansa-Thiesa Lehmana koncepcja teatru postdramatycznego⁷. Twórcy takiego teatru skupiają się na procesie wzajemnego oddziaływania, immersyjnego doświadczania sztuki, budowania poczucia wspólnotowości, współuczestnictwa oraz wrażliwości. Inną popularną obecnie tendencją w polskim teatrze wieku jest podejmowanie działań performatywnych względem odbiorców oraz budowanie świata na scenie i widowni za pomocą mediów i nowych technologii, dzięki czemu sztuka wkraczając w cybernetyczną przestrzeń staje się wielowymiarowym doświadczeniem.

Samo pojęcie performatywności rodzi wiele pytań o swoją istotę, powstają kolejne prace na temat przemian we współczesnym performansie⁸. Sztuka performansu jako forma aktywności kulturowej rozwija się już od lat 70. i 80. XX wieku. Marvin Carlson uważa, że termin ten, początkowo powszechny w Stanach Zjednoczonych głównie w środowiskach artystycznych, był bardzo szeroko rozumiany. Oznaczał pewnego rodzaju modę i nastawienie artystów na poszukujące działania w sztuce⁹. Wówczas wielu badaczy i teoretyków teatru podjęło zaawansowane badania nad performatywnością teatralną.

⁵ Zob. K. J. Gergen, *Nasycone Ja. Dylematy tożsamości w życiu współczesnym*, tłum. M. Marody, Warszawa 2009.

⁶ Zob. Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2006.

⁷ Zob. H.-T. Lehmann, *Teatr Postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004.

⁸ Zob. *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bał, W. Świątkowska, Kraków 2013; *Performatyka. Terytoria*, red. E. Bał, D. Kosiński, Kraków 2017.

⁹ M. Carlson, *Performans*, Warszawa 2007, s. 166.

Z eksperymentalnymi nurtami w sztuce teatru i tańca początku XX wieku sztukę performansu najbardziej łączyło zainteresowanie ekspresyjnymi właściwościami ciała oraz szacunek dla formy i procesu zamiast treści i wytworu¹⁰.

W tym zakresie przedstawienia o innowacyjnym charakterze, jak wskazuje M. Carlson, powstawały na Zachodzie już w latach 80. XX wieku. Łączyły elementy sztuki tradycyjnej z nowatorskimi środkami wyrazu. Wykorzystywały różnego rodzaju środki medialne, audiowizualne, a także nieteatralne przestrzenie¹¹. W kolejnych latach pojęcie performansu ulegało modyfikacjom, nabierało coraz szerszego znaczenia w kontekście społeczno-kulturowym. Pod koniec XX wieku jedną z głównych tendencji było łączenie artystycznych działań performatywnych z najnowszą technologią, począwszy od analogowych obrazów, aż po epokę cyfrową¹².

W ujęciu Eriki Fischer-Lichte pojęcie performatywności w kontekście teatralnym odnosi się do specyfiki relacji między sceną i widownią. Badaczka analizuje pojęcie teatralności i performatywności w kontekście sztuki współczesnej. Podkreśla, że cechą charakterystyczną dla teatralnych działań performatywnych jest przede wszystkim cielesna współobecność, nieprzewidywalność przedstawienia, przestrzenność sceniczna, dźwiękowość, percepcja, wytwarzanie znaczeń oraz wydarzeniowość spektaklu¹³.

Pojęcie performansu jest funkcjonalizowane w wielu kontekstach, także sprawdza się w refleksji nad paradygmatem teatru postdramatycznego. Pojęcie to wprowadził Andrzej Wirth – polski prekursor teatrologii praktycznej. Popularyzatorem koncepcji został niemiecki teoretyk i badacz teatru Hans-Thies Lehmann, który swe tezy badawcze zawarł w publikacji *Postdramatisches Theater*¹⁴.

Początek XXI wieku uznawany jest za nowy punkt orientacyjny w teatrze niemieckim¹⁵. W listopadzie 2019 roku w Berlinie odbyła się międzynarodowa konferencja naukowa poświęcona jubileuszowi 20-lecia teatru postdramatycznego, zatytułowana *Alles ist*

¹⁰ Tamże, s. 167.

¹¹ Tamże, s. 172.

¹² Tamże, s. 198.

¹³ Zob. E. Fischer-Lichte, *Performatywność*, Kraków 2018, s. 73-91.

¹⁴ Zob. H.-T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999.

¹⁵ T. Schmidt, *The Post-Dramatic Turn in German Theater*, „Howlround”, online: <https://howlround.com/post-dramatic-turn-german-theatre>, dostęp: 11.09.2019.

*material. 20 Jahre „Postdramatisches Theater”*¹⁶. Podczas konferencji została poruszona problematyka niehierarchiczności praktyk teatralnych połączonych z twórczością zbiorową i koncepcją materialności teatralnej, która zakłada równoważność środków estetycznych¹⁷. Z przeglądu głównych wystąpień wynika, iż sztuka teatru ma charakter ewolucyjny, można powiedzieć dostosowawczy względem aktualnych potrzeb społecznych. Charakteryzuje się wysokim stopniem materialności, znacznie większym, niż w sztukach plastycznych, muzycznych czy filmowych. Pośród wszystkich elementów składowych spektaklu, a także teatralnych środków wyrazu artystycznego, szczególne miejsce w teatrze zajmuje człowiek. Człowiek jako twórca i człowiek jako odbiorca sztuki żywej. Żywe ciało oraz materialny charakter komunikacji w sztuce teatralnej pełnią znaczące dlań funkcje. Lehmann podkreśla jednak, że w teatrze postdramatycznym nowe technologie i media, tak obecne we współczesnym teatrze, tracą na swej materialności. Według badacza stają się immaterialne, przenikające¹⁸. Trudno więc postawić jasne granice między materialną a mentalną warstwą spektaklu.

Istotnym zagadnieniem są związki teatru postdramatycznego z literaturą dramatyczną. Lehman uważa, że tekst stanowi jedynie warstwę spektaklu, funkcjonuje jako jeden z jego elementów, wskazuje więc na autonomię teatru względem dzieła dramatu¹⁹. Nie należy jednak poddawać tego wartościowaniu, ponieważ mimo zerwania z tradycyjną konwencją teatru, która m.in. polega na odwzorowywaniu tekstu z użyciem odpowiednich środków wyrazu na scenie, tekst nadal pełni znaczącą, niekiedy nadrzędną rolę w teatrze współczesnym. Ponadto wciąż tworzy się takie utwory literackie / teksty dla teatru, które stanowią podstawę spektaklu, choć nierzadko trudno je rozpoznać w zindywidualizowanej interpretacji twórcy-reżysera. Artyści teatru pozwalają sobie na daleko idące przetworzenia tekstu dramatu, bądź stylu i języka adaptacji²⁰. W teatrze dramatycznym tekst i dialog jest podstawą tworzenia spektaklu, w teatrze postdramatycznym natomiast, staje się warstwą, elementem, tylko jednym z nośników wizji reżyserskiej. W teatrze dramatycznym istotą jest wytwarzanie przestrzeni iluzji przy pomocy klasycznych rozwiązań technicznych oraz gry

¹⁶ *Alles ist material. 20 Jahre „Postdramatisches Theater”* w tłumaczeniu na język polski oznacza *Wszystko jest materia. 20 lat Teatru Postdramatycznego*.

¹⁷ Zob. Program Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Alles ist Material. 20 Jahre Postdramatisches Theater”, Berlin, 19-29.11.2019.

¹⁸ H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny...*, dz. cyt.

¹⁹ Tamże, s. 9,10.

²⁰ Tamże, s. 10.

aktora tworzącego postać na scenie. Koncepcja teatru postdramatycznego zakłada z kolei odejście od zasad teatru dramatycznego jako podstawowych dla przedstawienia²¹.

Na wszelkie zmiany w działalności artystycznej teatrów miały wpływ rozmaite czynniki społeczno-cywilizacyjne. W latach siedemdziesiątych XX wieku pod wpływem rozwoju mediów i technologii przedstawienie zaczęto postrzegać jako „wielopostaciową formę dyskursu teatralnego”²². Patrice Pavis uważa, że różnorodność teatralnych form estetycznych, wizji i perspektyw twórców, a także samych odbiorców teatru, sprawia, iż spójna, modelowa kategoryzacja współczesnych inscenizacji staje się niemal niemożliwa²³. „Nasza percepcja jest w pełni zdeterminowana przez intermedialność. Jesteśmy w postczłowieczeństwie i w postdramatyzmie” - stwierdza badacz²⁴. Sztuka współczesna stała się więc odpowiedzią na liczne przekształcenia w komunikacji społecznej, które dokonały się za sprawą postępu technologiczno-informatycznego²⁵. Zmieniły się wartości społeczne, kryteria ustalania zasad moralnych i etycznych, zmieniło się spojrzenie na sztukę i kulturę, jak również postrzeganie człowieka w świecie. Wyraz temu dali w twórczości teatralnej m. in. tacy artyści, jak Robert Wilson, Jan Fabre, Peter Brook, Pina Bausch, Anne Teresa de Keersmaeker, Christof Nel, Frank Castorf, Uwe Mengel, Tadeusz Kantor, Eimuntas Nekrosius, Giorgio Barberio Corsetti, Jerzy Grotowski, Tadashi Suzuki oraz liczni performerzy, happenerzy i tzw. akcjonisci. Lehmann wymienia także twórców młodszego pokolenia, takich jak Stefan Pucher, czy René Polesch²⁶. Ważną postacią jest tutaj także niemiecki reżyser teatralny i filmowy Christoph Schlingensief.

Metody pracy, estetyki teatralne, a także język gry scenicznej, charakterystyczny dla Schlingensief, jest widoczny w wielu spektaklach czy performansach polskich artystów. Można przyjąć za badaczami jego teatru, że twórczość tego reżysera inicjowała silny zwrot performatywny i postdramatyczny w sztuce teatru europejskiego²⁷. Obecnie wśród polskich artystów, których działalność ma charakter performatywny i zarazem na rozmaite sposoby zbliża/ła się do koncepcji teatru postdramatycznego (często zupełnie niezależnie), należy wymienić Krystiana Lupe, Grzegorza Jarzynę, Krzysztofa Warlikowskiego, Wojtkę Klemma,

²¹ Tamże, s. 9.

²² Tamże, s. 19.

²³ P. Pavis, *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, przeł. P. Olkusz, Warszawa 2011, s. 326.

²⁴ Tamże, s. 180.

²⁵ H.-T. Lehmann, *Teatr*, dz. cyt., Kraków 2004, s. 19.

²⁶ Tamże, s. 21.

²⁷ Zob. T. Forrest, A. T. Scheer, *Christoph Schlingensief. Sztuka bez granic*, Kraków 2011.

Jana Klatę, Łukasza Twarkowskiego, Pawła Demirskiego, Monikę Strzępkę, Agnieszkę Glińską, Maję Kleczewską, Marcina Libera, Wojciecha Farugę, Michała Buszewicza, Remigiusza Brzyka, Krzysztof Garbaczewskiego i wielu innych. Młodzi reżyserzy nierzadko czerpią wzorce od polskich mistrzów (Lupa, Warlikowski) lub z podziwianych zagranicznych dzieł (kilkanaście lat temu silne inspiracje płynęły właśnie z teatru niemieckiego), przekształcając je i tworząc własny, unikatowy język teatru, ustalając nowe strategie jego oddziaływania.

Celem niniejszej rozprawy jest próba ukazania głównych tendencji w przemianach teatru polskiego XXI wieku ze wskazaniem jego miejsca w kulturze współczesnej i w społecznym jego odbiorze. Niniejsza dysertacja podejmuje próbę rozpoznania pojęć i zagadnień skupionych wokół koncepcji teatru performatywnego, postdramatycznego i postmedialnego w kontekście przemian oraz transformacji teatru w Polsce. Szczególna uwaga została poświęcona działalności artystycznej prowadzonej przez Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie. Znaczna część pracy powstała na podstawie analiz spektakli wystawianych w Starym Teatrze w latach 2007-2020. Ponadto źródłem wielu postawionych hipotez był przegląd tendencji i estetyk teatralnych dominujących w innych polskich teatrach, w takich ośrodkach kulturowych jak Warszawa, Trójmiasto, Poznań, Wrocław, Łódź, Lublin. Celem pracy jest także wskazanie wybitnych polskich twórców i artystów związanych z koncepcją performansu postmedialnego, sztuki postdramatycznej oraz performatywnej.

Problematyka badawcza w rozprawie doktorskiej dotyczy przede wszystkim sposobów wykorzystywania mediów i nowych technologii w realizacji spektakli. Określa kierunek i sens tych praktyk. Warsztat teatralny wzbogacony o użycie licznych środków medialnych, posługiwanie się innowacyjnym sprzętem elektronicznym w obrębie przestrzeni scenicznej jawi się w analizowanych spektaklach jako odpowiedź na wyzwania i problemy współczesnego świata. Warto zaznaczyć, że kwestia samej przestrzeni teatralnej staje się niejednoznaczna. Jak wcześniej zostało wspomniane, wiek XX zmienił także funkcjonalność przestrzeni budynku teatralnego z tradycyjnym podziałem na scenę i widownię. Można powiedzieć, że odbiorca jako czynny uczestnik wydarzenia teatralnego otrzymuje/współkreuje znacznie więcej wrażeń, niż będąc zaledwie biernym widzem spektaklu w tzw. teatrze pudełkowym. Wymiary przestrzeni teatru wciąż poszerzają się, a

wraz z kluczowymi zmianami w dramaturgii XXI wieku zmienia się także społeczny odbiór i rozumienie sztuki.

Tezy badawcze zawarte w niniejszej dysertacji doktorskiej są po części wywiedzione z koncepcji teatru postdramatycznego oraz wiążą się z performatywnym i postmedialnym wymiarem teatru. W pracy objęte badaniami zostały przede wszystkim spektakle z repertuaru Teatru Starego w Krakowie. O wyborze decydował wysoki status instytucji artystycznej oraz fakt, iż od 2007 roku miałam możliwość uczestnictwa w procesie cyfrowej archiwizacji przedstawień tego teatru. Uczestnictwo to miało charakter wolontaryjny i polegało na pomocy technicznej przy rejestrowaniu obrazu filmowego. Jako młody odbiorca obserwowałam zmiany zachodzące w teatrze w kontekście rozwoju mediów i nowych technologii w przestrzeni scenicznej.

Pamiętam szczególnie te spektakle, w których przestrzeń gry aktorów ulegała znacznemu poszerzeniu. Oznaczało to, że reżyser przełamywał tradycyjny podział sali teatralnej na scenę i widownię. Akcja rozgrywała się np. w pobocznych pomieszczeniach lub poza budynkiem teatru (np. *Kupiec Mikołaja Reja* w reż. M. Zadary, 2009 r.). Niezwykle poruszającym przeżyciem było uczestnictwo w spektaklach, w których aktorzy nawiązywali interakcje z widzami, np. częstując ich pierogami, co miało miejsce w spektaklu *Dwanaście stacji* w reż. Ewy Rysovej, zrealizowanym w 2009 roku. Ogromne wrażenie sprawiały inscenizacje, których przestrzeń sceniczna była organizowana/projektowana za pomocą technologicznych narzędzi. Ekrany multimedialne, kamery, statywy, sprzęt elektroniczny, który do tej pory nie kojarzył się z planem teatralnym, lecz filmowym, stawał się ważnym aktorem wydarzenia scenicznego.

Percypowanie teatru nasyconego mediami i technologią dla młodego odbiorcy wciąż jest szczególnym wyzwaniem. Stanowi mało mu znaną formę doświadczania sztuki widowiskowej, a jednocześnie taki teatr jest realizowany z pomocą bliskiego pokoleniu Z językiem komunikacji. Teatr po roku 2000 na moich oczach ewoluował stopniowo, zmieniał się kształt oraz charakter jego działalności. Sukcesywnie wprowadzano nowe metody pracy twórczej. Coraz częściej już w procesie prób i pierwszych przygotowań wykorzystywano narzędzia technologiczne, medialne oraz cyfrowe. Media i stale rozwijająca się technologia audiowizualna wykształciły w teatrze XXI wieku nowe formy oraz estetyki. Obserwacja zmian, licznych przekształceń w teatrze, zgromadzenie materiałów źródłowych wraz z jego analizą stanowią podstawę dla powstania niniejszej dysertacji.

Przeprowadzone badania zostały oparte o archiwalne nagrania spektakli, w toku ich opisu i interpretacji wykorzystałam narzędzia współczesnej teatrologii, a także wiedzy o najnowszej kulturze. Postawione w dysertacji hipotezy mają źródło m.in. w literaturze przedmiotu obejmującej obszar badań nad performatyką, sztuką postdramatyczną oraz wykorzystywaniem mediów i nowych technologii w przestrzeni scenicznej. Jedną z głównych metod badawczych była precyzyjna analiza zapisów spektakli, dzięki uzyskaniu dostępu do archiwalnych nagrań spektakli Narodowego Starego Teatru w Krakowie, co stanowiło podstawę dla opracowania problematyki badawczej. O wyborze tego teatru decydowało jego szczególne znaczenie dla polskiej kultury narodowej oraz aktualny status prawny. Przeprowadzone badania mają charakter weryfikacyjny oraz stosowany²⁸. W dysertacji ujęto związki i zależności między zjawiskami dominującymi w teatrze XXI wieku. Ustalono, w jakim stopniu różne czynniki wpływają na społeczny odbiór sztuki teatru oraz jakie są źródła zmian zachodzących w strukturach wystawianych spektakli. Badania miały również charakter projektujący, co oznacza, że niniejsza rozprawa zawiera pewne sugestie dotyczące nowych metod pracy twórczej teatrów, uwzględniających zamienione w ostatnich latach oczekiwania i potrzeby społeczne. Do pozostałych metod badawczych należą przeprowadzone wywiady z osobami związanymi ze środowiskiem artystycznym, twórcami i reżyserami teatralnymi, a także odbiorcami teatru współczesnego. Ponadto znaczącym elementem pracy są materiały zgromadzone podczas konferencji naukowych i wydarzeń kulturalnych na terenie kraju. Dokonane na podstawie powyższych źródeł opracowanie problemu badawczego umożliwiło realizację celu i głównych założeń rozprawy, a także sformułowanie wniosków.

Wstępnym etapem badań nad wykorzystywaniem mediów i nowych technologii w teatrze XXI wieku było w niniejszej pracy podjęcie refleksji nad kondycją współczesnej kultury i sztuki w kontekście postępu cywilizacyjno-kulturowego. Następnie przeprowadzono badania weryfikacyjne oraz stosowane w celu uchwycenia głównych tendencji i dominujących estetyk teatralnych w polskich teatrach, głównie o statusie publicznym. Wnioski zostały oparte na literaturze naukowej, badaniach empirycznych oraz materiałach cyfrowych.

Znaczna część rozprawy została poświęcona sposobom mediatyzowania przestrzeni teatru i budowania nowoczesnych scenografii multimedialnych. Wnioski zostały oparte na literaturze naukowej oraz badaniach empirycznych. Istotne dla przebiegu analiz okazały się

²⁸ J. Apanowicz, *Metodologia ogólna*, Gdynia 2002, s. 33-36.

rozmowy z operatorami technicznymi, scenografami, operatorami światła, dźwiękowcami czy specjalistami ds. mediów audiowizualnych. Kolejnym etapem badań było uzyskanie dostępu do archiwalnych nagrań spektakli. Materiał wideo posłużył wyłącznie jako nośnik pomocniczy, będący jednocześnie źródłem dla wykazania poszczególnych zjawisk i procesów twórczych zachodzących w teatrze na przestrzeni ostatnich lat, wcześniej niedostrzeganych. Oznacza to, że przegląd zapisów wideo pozwolił na przeprowadzenie odkrywczych w tym zakresie analiz spektakli przy jednoczesnym skonfrontowaniu ich z rzeczywistym odbiorem, w którym jako widz miałam możliwość uczestniczyć. Na podstawie zgromadzonego materiału oraz materiałów źródłowych udostępnionych przez Narodowy Stary Teatr w Krakowie wyłonił się zarys sztuki teatru chętnie wpisującej się w estetykę performatywności, teatru postdramatycznego i narracji transmedialnych.

Niniejsza rozprawa została podzielona na pięć głównych rozdziałów. Pierwszy stanowi wprowadzenie i jest jednocześnie refleksją nad problemami i kondycją człowieka we współczesnym świecie.

Drugi rozdział to pewnego rodzaju panorama najmodniejszych trendów, głównych tendencji i estetyk w teatrze współczesnym po roku 2000. Rozdział ten powstał w oparciu o przegląd i analizy spektakli wystawianych w teatrach w Warszawie, Wrocławiu, Poznaniu, Łodzi, Lublinie, Trójmieście i innych. Jego znaczącą część stanowią analizy prowadzone w interdyscyplinarnym języku nauk o mediach, współczesnej kulturze, teatrze i performansie, wykorzystywanym w badaniach nad współczesnym teatrem. Otwarcie na wielość teorii i dyscyplin badawczych pozwala względnie usystematyzować, choćby w niewielkim stopniu, tak obszerne zjawisko w kulturze, jak rozwój mediów i nowych technologii w teatralnej przestrzeni scenicznej. Rozdział ten zawiera informacje o pracach znanych i cenionych reżyserów, artystów teatralnych, aktorów, a także realizatorów technicznych, dzięki którym można dzisiaj mówić o możliwych do wskazania cechach teatru ponowoczesnego. Rozdział drugi zawiera również refleksję na temat autonomiczności najnowszego teatru względem dramatu, podejmuje kwestie metodologicznego ujęcia relacji między tekstem a inscenizacją, dziełem zespołu i reżysera.

W kolejnej części niniejszej rozprawy zostały opisane formy oraz środki mediatyzowania przestrzeni teatru na przykładach spektakli ostatniego dwudziestolecia z wielu polskich teatrów.

Rozdział czwarty został poświęcony analizie spektakli wystawianych w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie wraz z uwzględnieniem opisu pracy reżyserskiej oraz

artystycznej osób współpracujących z Teatrem Starym na przestrzeni lat 2007-2020. Rozdział obejmuje okres trzech kadencji dyrektorów narodowej sceny, tj. Mikołaja Grabowskiego (2002 - 2012), Jana Klaty (2013-2017) oraz Marka Mikosa (2017-2020). Rozdział jest syntezą głównych wysiłków i założeń badawczych, ma na celu ukazanie mechanizmu działania twórców teatru w obrębie najnowszej sztuki scenicznej. O wyborze precyzyjnie analizowanych w niniejszym rozdziale kilkunastu spektakli zadecydowała ich ranga artystyczna, reprezentatywność dla badanej w pracy estetyki, a także fakt, iż jako osoba pomocna podczas ich archiwizacji, miałam możliwość oglądania przedstawień, nierzadko kilkukrotnie. Będąc młodą odbiorcą obserwowałam zmiany zachodzące w warsztacie pracy reżyserów oraz gry aktorów, uczestniczyłam w próbach do spektakli, rozmawiając z twórcami na temat powstałych dzieł scenicznych. Doświadczenia te są źródłem wielu spostrzeżeń w mojej pracy i nowych zainteresowań badawczych.

Analizy wybranych przeze mnie spektakli wyraźnie pokazują stopniowe wdrażanie nowych technologii w przestrzeń sceniczną. Z coraz większą intensywnością odsłaniają się w nich nowe cechy charakterystyczne dla sztuki performatywnej, postdramatycznej, a także postmedialnej.

W zakończeniu niniejszej rozprawy dostrzegam potrzebę rozszerzenia badań nad wykorzystywaniem mediów i nowych technologii w polskich teatrach publicznych, a także w teatrach prywatnych i komercyjnych oraz innych instytucjach o profilu artystycznym. Dalsze studia, jak się wydaje, powinny analizować wielorakie przejawy sztuki performatywnej w kontekście intensywnych przemian praktyk kulturowych w XXI wieku. Badania takie mogą odsłaniać główne nurty stale zachodzących przeobrażeń w teatrze, nakierowanym na innowacyjne, nowoczesne i nietradycyjne rozwiązania, prowadzące do nowych form uczestnictwa i być może zupełnie nowej, tym razem cyfrowej, epoki teatru²⁹.

²⁹ Warto zauważyć, iż izolacja teatrów w czasie pandemii Covid-19 po części takie wizje zweryfikowała, owszem, technologicznie przyspieszyła rozwój teatrów, jednak pokazała także niemożność oderwania teatru od żywego kontaktu z widzami. Zob. A. Buchner, K. Ferenc-Błońska, K. Kalinowska, M. Wierzbicka, *Obecność teatrów w przestrzeni online w trakcie pandemii*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2021; M. Ćwikła, M. Laberschek, W. Rapior, Z. Smolarska, *Krytyka teatralna w Polsce w czasie pandemii COVID-19. Raport z badań*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2021; B. Kietlińska, *Samotne wyspy. O recepcji teatru w czasach izolacji*, „Dialog”, nr 7-8, s. 776-777, 2021; J. Czarnota, *Sezon pedagogów teatru*, „Teatr”, nr 9, dostęp online: <https://teatr-pismo.pl/7867-sezon-pedagogow-teatru/>, dostęp: 29.09.2021.

Rozdział I Sytuacja teatru w Polsce na początku XXI wieku

Funkcjonowanie teatrów jako instytucji kultury jest silnie związane ze stabilnością lub przekształceniami w strukturze ekonomicznej, politycznej i gospodarczej społeczeństwa oraz kraju. Okres powojenny, lata komunizmu, a także czas po jego upadku, były szczególnie trudne dla polskich środowisk artystycznych.

Kilkadziesiąt lat temu walka z cenzurą, stan wojenny, trudności finansowe, obecnie komercjalizacja i polityzacja teatru wciąż wywołują szereg problemów, których skutki są odczuwane w większości polskich teatralnych miast. Olga Śmiechowicz we wstępie do publikacji *Lupa, Warlikowski, Kłata. Polski teatr po upadku komunizmu* tworzy szkic teatralnej rzeczywistości po zakończeniu II wojny światowej i podkreśla, że refleksja nad przeszłością jest kluczem do zrozumienia kierunków sztuki europejskiej oraz jej oddziaływania na polską scenę teatrów publicznych³⁰. Autorka swoje rozważania koncentruje wokół twórców teatru przełomu XX i XXI wieku, wskazując na taką działalność artystyczną, która postawiła teatr w miejscu, w którym obecnie się znajduje³¹. Jako pierwszy przykład podaje laboratoryjny charakter pracy Krystiana Lupy z aktorem. Według badaczki szczególne znaczenie dla rozwoju polskiego teatru miała działalność artystyczna Lupy tuż po przemianach politycznych 1989 roku. Reżyser wówczas wykazywał szczególne zainteresowanie literaturą niemieckojęzyczną oraz rosyjską. Adaptował dzieła takich autorów jak Thomas Bernhard, Michaił Bułhakow czy Fiodor Dostojewski. Śmiechowicz podkreśla, że warsztat jego pracy polegał przede wszystkim na budowaniu relacji z zespołem. Poprzez twórcze eksperymenty praca nad spektaklem stawała się wielowymiarowym procesem kreacji teatralnego świata. Wielu uważało Lupę bowiem za mentora, który nauczał przede wszystkim jak wypracować własny, zindywidualizowany styl inscenizacyjny³².

Jako kolejne przykłady podaje Śmiechowicz prace Krzysztofa Warlikowskiego oraz Jana Kłaty i opisuje je jako dwa skrajnie odmienne bieguny w metodyce pracy twórczej, zarówno w kontekście doboru literatury, jak i estetyk teatralnych. W twórczości Warlikowskiego dominują przede wszystkim motywy z literatury antycznej, język biblijny, historia Holocaustu oraz dzieła Szekspira. U Kłaty natomiast widoczna jest fascynacja literaturą romantyzmu, pozytywizmu i Młodej Polski. Tematyka historyczna w jego

³⁰ Zob. O. Śmiechowicz, *Lupa, Warlikowski, Kłata. Polski teatr po upadku komunizmu*, Warszawa 2018.

³¹ Tamże, s. 7.

³² Tamże, s. 9.

spektaklach nierzadko była ujęta w oprawie popkulturowej³³. Badaczka szeroko omawia warsztat teatralny wymienionych reżyserów poddając analizie wybrane przez siebie spektakle oraz aspekty ich twórczości, które w pewnym stopniu ukształtowały teatr po roku 1989. Warto zaznaczyć, że wybór ten pokazuje, jak teatr zmieniał się na przestrzeni ostatnich dekad za sprawą silnych osobowości i artystów, którzy w swoim niezależnym myśleniu o sztuce wytwarzali nowe języki dialogu z odbiorcą. Okres rozwoju ich kariery przypada na trudny czas politycznych przemian, a co za tym idzie problemów administracyjnych oraz finansowych wielu teatrów.

Z *Raportu o stanie kultury* opracowanego na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, którego treść dotyczy wszelkich przemian organizacyjnych teatru polskiego w latach 1989-2009, wynika, że wówczas teatr i środowisko z nim związane przechodziło przez liczne programy reorganizacyjne, np. program kategoryzacji teatrów, program *Ochrony Polskiego Życia Teatralnego*, program regulacji podstaw prawnych dotyczących funkcjonowania teatrów jako instytucji społecznych, program decentralizacji teatrów, czy tzw. program pilotażowy, aż po reformę administracyjną, która miała miejsce w 1999 roku³⁴. W konsekwencji teatry dzielono i łączono, tworzono oraz zamykano, zmieniano ich status prawny, przekazywano organom administracji centralnej. Po upadku komunizmu powstawały tzw. teatry impresaryjne, czyli dysponujące własnym zapleczem administracyjnym, lecz nieposiadające stałego zespołu aktorskiego, a także teatry, których działalność zgodnie z literą prawa, zależna była od innych instytucji kultury³⁵. Według raportu transformacje dotknęły zarówno teatry publiczne jak i niepubliczne. Bezpośrednio wpłynęły na kondycję wielu instytucji kultury oraz środowisk artystycznych. Przykładowo w roku 2002 Jeleniogórski Teatr Animacji został połączony z Teatrem im. Norwida. Współpraca wskutek konfliktów nie powiodła się. W 2009 roku zdecydowano o rozłączeniu instytucji³⁶.

Na początku XXI wieku wiele instytucji było współprowadzonych, co oznaczało, że np. Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice przyjął status państwowo-samorządowy, a jego działalność zależna była od decyzji Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz

³³ Tamże, s. 10-11.

³⁴ Zob. P. Płoski, *Przemiany organizacyjne teatru w Polsce w latach 1989-2009*, Raport opracowany na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, jako jeden z Raportów o Stanie Kultury, Warszawa 2009, [http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportTeatr/teatr_raport_w.pelna\(1\).pdf](http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportTeatr/teatr_raport_w.pelna(1).pdf), dostęp: 10.09.2019.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże, s. 18.

samorządu. Marszałek sprawował kontrolę nad finansowaniem Gardzienic, a minister odpowiadał za kwestie merytoryczne³⁷. Tak większość teatrów przez lata swojej działalności przechodziła przez liczne przekształcenia. Wiele z nich było współprowadzonych przez samorządy miejskie i wojewódzkie jednocześnie. W 2008 roku został założony Gdański Teatr Szekspirowski. Jego prowadzenie oraz kontrolę nad działalnością artystyczną sprawuje obecnie Miasto Gdańsk, Urząd Marszałkowski Województwa Pomorskiego, a także Fundacja Theatrum Gedanense. Głównym celem pomysłodawców było stworzenie instytucji artystycznej inspirowanej teatrem elżbietańskim na prawach sceny impresaryjnej, czyli działającej bez stałego zespołu twórców, organizującej liczne wydarzenia edukacyjne, kulturalne i artystyczne³⁸.

Wskazane zależności teatrów od licznych ośrodków administracyjnych wpływają nie tylko na zaplecze finansowe danej instytucji, ale jej organizację. Zmieniające się zasady kadencyjności dyrektorów, zatrudniania zespołu artystycznego, reżyserów i twórców teatralnych, zespołu aktorskiego, pracowników technicznych, wywołują szereg konsekwencji w metodach oraz praktykach wykorzystywanych w samym procesie twórczym.

Warto wskazać na pozytywne aspekty ciągłych przemian w teatrze na przełomie XX i XXI wieku. Otóż otwartość teatru na postęp cywilizacyjno-kulturowy czyni go niezwykle elastycznym względem potrzeb społecznych³⁹. Charakterystyczne dla teatru obecnie jest poszukiwanie coraz nowocześniejszych rozwiązań w zakresie estetyk twórczych. Generowanie pola dialogu społecznego rodzi potrzeby technologiczne. Aby sprostać oczekiwaniom zarówno twórców, jak i odbiorców teatr staje się przestrzenią dialogu, poszukiwania, eksperymentu, budowania relacji. Teatr XXI wieku jest miejscem żywego doświadczania sztuki za pomocą różnorodnych kanałów komunikacji. Sztuka współczesna wymaga od odbiorcy zaangażowania, refleksji nad otaczającą go rzeczywistością, a także wspólnego poszukiwania nie tylko odpowiedzi, lecz pytań o sens ludzkiego istnienia, wpływ przemian kulturowych na życie współczesnego człowieka, pytań o hierarchizację wartości moralnych, etycznych, jak również o pamięć narodową. W centrum tych rozważań są także myśli na temat budowania tożsamości społeczno-kulturowej, pytania o martyrologię narodową, relacje kulturowe oraz kondycję człowieka w świecie nasyconym technologią.

³⁷ Tamże, s. 19.

³⁸ Tamże, s. 21.

³⁹ Zob. E. Zimnica-Kuzioła, *Społeczny świat teatru*, Łódź 2020.

1.1 Przemiany kultury w kontekście rozwoju mediów

Kultura jest pojęciem wieloznacznym i definiowanym w rozmaity sposób. W języku łacińskim termin ten oznaczał uprawę, pielęgnowanie ziemi. Z czasem rozumienie słowa ‘kultura’ poszerzało się, w końcu stając się tożsamym z kształceniem pewnych umiejętności, dzięki którym ludzie zdolni są wytwarzać dobra wspólne, zarówno materialne jak duchowe⁴⁰.

Wojciech Burszta w publikacji *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność* szeroko omawia zmiany w rozumieniu kultury jako zbioru zjawisk i procesów społecznych zapoczątkowanych już w XIX wieku. Dotyczyły one przede wszystkim wielu prób klasyfikowania różnych cech kultury, a także opisywania jej postępowego, ewolucyjnego charakteru. Ciekawość i fascynacja światem zrodziły potrzebę zdobywania nowych obszarów i poznawania obcości⁴¹. W rozważaniach nad sztuką teatru w społecznym jego wymiarze należy podkreślić, że cechy te są wciąż aktualne i kluczowe dla dalszych przemian i transformacji w stronę nowych technologii.

Warto w kontekście rozważań o teatrze zwrócić uwagę na definicję kultury w ujęciu antropologicznym Edwarda Tylora. Według badacza kulturę należy rozumieć jako złożoną całość, której elementy składowe można poddawać szerszej analizie. Kultura obejmuje m.in. wiedzę człowieka o otaczającym go świecie, rozwój duchowy, obyczajowość, odbiór i wrażliwość na sztukę. Jest wszystkim, co człowiek wytwarza jako członek społeczeństwa, w którym egzystuje⁴². Antropologia pozwala nam zrozumieć sens i znaczenie kultury m.in. w kontekście życia społecznego, zbiorowości i budowania wspólnoty⁴³. Według Ewy Nowickiej antropologia bada różnorodność oraz odmienność ludzi, konkretnych zbiorowości, społeczeństw⁴⁴. Semiotycy z kolei rozumieją kulturę jako system znakowy będący generatorem struktur społecznych⁴⁵. System, który służy do przechowywania i przekazywania

⁴⁰ W. Burszta, *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność*, Poznań 2004, s. 29.

⁴¹ Tamże, s. 31.

⁴² W. Burszta, *Antropologia kultury*, Poznań 2005, s. 35.

⁴³ O kształtowaniu się pojęcia ‘kultury’ i jego popularyzacji od wczesnej humanistyki po współczesność, szeroko pisze A. Kłoskowska w publikacji *Kultura masowa. Krytyka i Obrona*, Warszawa 2005.

⁴⁴ E. Nowicka, *Świat człowieka - świat kultury. Systematyczny wykład problemów antropologii*, Warszawa 1991, s. 1.

⁴⁵ J. Łotman, B. Uspienski, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, [w:] *Semiotyka kultury*, wybór i opracowanie E. Janus, M. R. Mayenowa, Warszawa 1975, s. 180–181.

kulturowego dorobku społecznego. Jest pewnego rodzaju nośnikiem pamięci o przodkach, tradycjach i historii danych społeczeństw⁴⁶.

W wieku XX nastąpił silny rozwój refleksji nad kulturą. Prócz nauk społecznych, zainteresowanie kulturą rosło także wśród ekonomistów, polityków i wiązało się z intensywną transformacją na tle polityczno-gospodarczym w wielu krajach Europy⁴⁷. Dynamizacja narzędzi komunikacyjnych, transportu i turystyki międzynarodowej, procesy globalizacyjne, przyczyniły się do licznych przekształceń w wymiarze społecznym. Rozwój mediów i nowych technologii postawił wyzwanie różnym dziedzinom życia.

Istotnym elementem medialnej transformacji kulturowej jest wzrost znaczenia wizualności, czyli tego, co człowiek odbiera zmysłem wzroku, a zwłaszcza tego, co postrzega jako część własnego otoczenia w obrazach medialnych.

Jerzy Mikułowski Pomorski w publikacji *Zmieniający się świat mediów* przedstawia cechy wizualności oraz związku wizualności z rozwojem technologicznym⁴⁸. Według badacza wygląd, forma czegoś, to co dostrzegalne jest wzrokowo i wyraźnie zarysowane wynika z „natury faktów wizualnych. One muszą być postrzegane, a więc wyróżniać się z otoczenia, odznaczać cechą dyskretności, tak ważnej dla informacji rozumianej, jako fakty jednoznacznie narzucające się obserwatorowi”⁴⁹. Mikułowski zaznacza, że owa jednoznaczność prowadzi jedynie do powierzchownego zdobywania wiedzy. Wizualność czy wizualizm wiąże się również ze stanem złudzenia, wyobraźnią, pozorami.

Media wizualne w swym historycznym pochodzie przybliżyły świat odbiorcom, lecz nie czyniły go wyraźniejszym i jednoznacznym. Wystarczy prześledzić procesy wdrażania wynalazków medialnych, by przekonać się, że media wyzwały rewolucyjne wprost reakcje nie przez to, że dawały obrazy jednoznaczne i estetyczne, lecz ponieważ oferowały obrazy w ogóle⁵⁰.

Tomasz Goban-Klas podkreśla, że wiek XX jest epoką mediów i licznych przeobrażeń międzyludzkiej komunikacji⁵¹. Badacz omawia procesy rozwojowe komunikacji masowej,

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Zob. Olszewska, J. (2018). *Rozwój refleksji kulturowej w XX wieku oraz perspektywa kultury narodowej w badaniach kultury organizacyjnej*, Studia i Prace WNEiZ US, 51/2, 67–76. DOI: 10.18276/sip.2018.51/2-06.

⁴⁸ J. Mikułowski Pomorski, *Zmieniający się świat mediów*, Kraków 2008, s. 112-120.

⁴⁹ Tamże, s. 113.

⁵⁰ Tamże, s. 115.

⁵¹ Zob. T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Warszawa 2004.

mediów i nowych technologii. Środki masowego przekazu stały się wyznacznikiem przemian na tle społeczno-kulturowym. Ich rola nie ogranicza się jedynie do transmisji informacji, lecz polega na ciągłym budowaniu tzw. zbiorowego sektora społecznego, w którym komunikacja masowa staje się platformą życia politycznego, ekonomicznego, kulturalnego, artystycznego itp. Goban-Klas przedstawia drogę ewolucji w komunikowaniu społecznym, dzieląc procesy rozwojowe na następujące ery: erę znaków i sygnałów, mowy i języka, pisma, druku i komunikowania masowego, telekomunikacji i informatyzacji oraz erę komputera⁵². Badacz przedstawia także odmienne stanowiska teoretyczne w badaniach nad rozwojem mediów, które wnikają przede wszystkim z wielowymiarowości oddziaływania techniki na społeczeństwo. Goban-Klas powołuje się tutaj na koncepcję dwuosiową orientacji badawczej Denisa McQuail'a i wymienia mediocentryczne, socjocentryczne, materialistyczne i kulturalistyczne spojrzenie na komunikowanie medialne. Przywołuje także różne rodzaje teorii mediów: naukowe, normatywne, pragmatyczne i zdroworozsądkowe. Według ostatniej, to właśnie wiedza potoczna i empiryczne doświadczanie mediów umożliwia ich rozwój oraz odczytywanie treści. Użytkownicy i odbiorcy dostosowują narzędzia medialne do potrzeb indywidualnych oraz społecznych. Na podstawie zdobywanych doświadczeń i wiedzy kształtują się różne formy kulturowe, upodobania estetyczne itp.

Teorie naukowe, normatywne czy pragmatyczne także wpływają na rozwój tendencji medialnych w kulturze. Koncepcje, których fundamentem są badania naukowe, określają, w jaki sposób media i nowe technologie wpływają na zmiany społeczno-kulturowe, a także, w jaki sposób wyznaczają kierunek tych zmian⁵³. Mogą mieć zatem pewną moc sprawczą, tak w zakresie edukacji, jak w procesie eksponowania wybranych tendencji.

Refleksja nad kulturą i jej licznymi transformacjami w kontekście postępu technologicznego w XXI wieku koncentruje się wokół szeroko rozumianego pojęcia popkultury oraz pojęcia kultury masowej. Wskutek pojawienia się nowych mediów i nośników przekazu początek lat 2000. przyniósł w świetle refleksji nad kulturą wiele nieoczekiwanych zmian. We wstępie do publikacji *Kultura - sztuka - edukacja w świecie zmian. Refleksje antropologiczno-pedagogiczne* Krystyna Pankowska przywołuje stwierdzenie pisarza i futurologa Alvina Tofflera, według którego wiek XXI będzie okresem

⁵² Tamże, s. 16, 17.

⁵³ Tamże, s. 31-35.

burzliwych przekształceń, zderzeniem z przyszłością oraz innowacjami w różnych obszarach ludzkiej egzystencji⁵⁴.

W rozdziale pierwszym przywołanej publikacji autorka dokonuje analizy licznych przemian społeczno-kulturowych i stawia pytanie o miejsce sztuki we współczesnej kulturze⁵⁵. Wskazuje, że rozwój mediów i nowej technologii wywiera silny wpływ na kształt działalności artystycznej wielu twórców i artystów. Przyjmuje także, że wymiar estetyczny w sztuce współczesnej, dobór środków artystycznego wyrazu, zależny jest od mechanizmów i struktur kultury popularnej oraz masowej czy organizacyjnej⁵⁶. Kultura popularna jest tutaj ukazywana jako zjawisko stosunkowo nowe, wszechobecne, wykazujące się zmiennością struktur, modeli czy wzorów kulturowych. Problematiczna wydaje się również jej odrębność. Jak stwierdza Marek Krajewski, trudno jest postawić granicę między kulturą popularną a innymi rodzajami kultury⁵⁷. Kultura popularna według badacza jest zjawiskiem zróżnicowanym i ma charakter zmienny⁵⁸. Nie należy utożsamiać jej z kulturą masową. Głównym przekazywaniem twórców kultury popularnej są mass media, jednak nie jest kierowana wyłącznie do społeczeństwa masowego. Kultura popularna obecna jest również w środowiskach elitarnych, w tym artystycznych. Wielu badaczy uważa, że ma ona negatywny wpływ na funkcjonowanie człowieka w społeczeństwie. Owa szkodliwość wynika z ciągłego nasycania kultury obrazami i wizualnością. Pismo zostaje w pewien sposób wypierane, a proces uniformizacji elementów kultury sprawia, że kultura popularna staje się w pewnym wymiarze zagrożeniem społecznym⁵⁹.

(...) Rzeczywistość społeczna współcześnie ulega procesowi medializacji, której istota sprowadza się do tego, iż każdy aspekt kultury i każde działanie, aby mieć znaczenie i wywierać wpływ, musi zostać zaprezentowane za pomocą masowych środków przekazu (musi być za ich pomocą transmitowane, promowane, prezentowane itd.), a więc „trzeci układ kultury” przestaje powoli być domeną kultury popularnej, staje się zaś płaszczyzną urzeczywistniania każdej innej dziedziny i sfery życia⁶⁰.

⁵⁴ Zob. K. Pankowska, *Kultura - sztuka - edukacja w świecie zmian. Refleksje antropologiczno-pedagogiczne*, Warszawa 2013.

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ Zob. R. Konik, *Eco-logia kultury masowej. Przewodnik po kulturze masowej w oparciu o estetykę Umberta Eco*, Wrocław 2003.

⁵⁷ M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2005, s. 16.

⁵⁸ Zob. Strinati Dominic, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, Poznań 2001.

⁵⁹ Tamże, s. 20-21.

⁶⁰ Tamże, s. 22.

1.2 Kultura medialna a społeczeństwo spektaklu

Rozwój kultury i sztuki w XXI wieku wciąż redefiniuje modele i estetyki zakorzenione w modernizmie, jak i postmodernizmie⁶¹. Modernizm, który z perspektywy socjologicznej, kulturowej i literaturoznawczej pojmowany jest jako formacja kulturowa z przełomu XIX i pierwszej połowy XX wieku⁶², jak wskazuje Kenneth J. Gergen, m.in. pod wpływem technologii nasycenia społecznego i oddziaływania nowych mediów uległ przekształceniu w epokę zwaną ponowoczesnością⁶³.

Dominic Strinati w publikacji *Wprowadzenie do kultury popularnej* wskazuje, iż postmodernizm charakteryzuje się procesami społecznymi, które odsłaniają silne nasycenie mediami różnych sfer ludzkiego życia⁶⁴. Współczesne społeczeństwo stało się wręcz zintegrowane z nową technologią. Funkcjonowanie człowieka w świecie technologiczowanym w niemal każdej sferze społecznej, według wielu badaczy staje się zagrożeniem dla humanizmu, dla innych z kolei jest szansą dla rozwoju cywilizacyjnego. Przemiany kultury w XXI wieku stopniowo kształtują nowe wzorce społeczne, moralne, etyczne, artystyczne itd. W *Etyce ponowoczesnej* autorstwa Baumana wyraźnie zarysowują się kontrasty między nowoczesnością a ponowoczesnością przede wszystkim z perspektywy zjawisk etycznych⁶⁵. Badacz wskazuje na sprzeczności w rozumieniu tendencji charakterystycznych dla ponowoczesności. Obrazuje zmiany społeczne, procesy wdrażania nowych rozwiązań technologicznych oraz opisuje ich wpływ na percepcję rzeczywistości. Janusz Gajda w publikacji *Antropologia kulturowa. Kultura obyczajowa początku XXI wieku* przedstawia, w jaki sposób przemiany kultury wpłynęły na szeroko rozumianą obyczajowość, obrzędowość, rytualność. Jakie jest obecnie postrzeganie ludzkiej cielesności, co oznacza kult ciała, młodości i starości. Badacz szeroko omawia zmiany we współczesnych zachowaniach społecznych, politycznych, naukowych i artystycznych⁶⁶. Zwraca szczególną uwagę na siłę sprawczą mediów w kształtowaniu postaw i norm społecznych. Technologia jest pewnego rodzaju stymulantem postaw twórczych. Media często pełnią funkcję generatora gustów i

⁶¹ Zob. U. Beck, A. Giddens, S. Lash, *Modernizacja refleksyjna. Polityka, tradycja i estetyka w porządku społecznym nowoczesności*, tłum. J. Konieczny, Warszawa 2009.

⁶² Zob. K. J. Gergen, *Nasycone Ja...*, s. 57.

⁶³ Zob. Tamże. Rozdz. Wyłanianie się ponowoczesnej kultury, s. 143-171.

⁶⁴ D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, tłum. W. Burszta, Poznań 1998, s. 179.

⁶⁵ Zob. Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, Warszawa 1996.

⁶⁶ Zob. J. Gajda, *Antropologia kulturowa. Kultura obyczajowa początku XXI wieku*, Kraków 2015.

estetyk społecznych, co przekłada się na kształt wielu form artystycznych. Gajda m.in. stwierdza, że działalność mediów we współczesnej kulturze wytwarza również negatywne trendy, wypierając przy tym wysokie wartości. W XXI wieku nasilone zostały zjawiska takie jak synkretyzm obyczajowy, konsumpcjonizm, pragmatyzm, hedonizm. Transformacji uległ także język komunikacji internetowej⁶⁷. Podobną perspektywę badawczą przyjął Luc Ferry, który wyraźnie stwierdza, że wiek XXI oznacza epokę post-awangardy oraz próby desperackiego odzyskiwania dawnych tradycji⁶⁸.

W roku 1967 ukazała się publikacja *Spoleczeństwo spektaklu oraz rozważania o społeczeństwie spektaklu* autorstwa francuskiego pisarza, artysty i myśliciela Guy Deborda, którego hipotezy i założenia w kontekście rozważań nad problemami współczesnego świata, stanowią obecnie fundament wnikliwych analiz najnowszych zjawisk i procesów skoncentrowanych wokół komunikowania masowego, konsumpcjonizmu oraz szeroko rozumianych przemian na tle kulturowym w XXI wieku⁶⁹. W pierwszym rozdziale przywołanej książki, Debord postawił tezę, iż codzienne życie społeczeństw determinowane nowoczesnością przybiera postać spektaklu. Nowoczesne społeczeństwo jest według badacza spektaklistyczne, co oznacza, iż nastawione zostało na konsumpcjonizm oraz komunikację masową, a owa spektaklistyczność polega także na stałym wytwarzaniu i upiększaniu twórców kulturowych, gospodarczych oraz ekonomicznych. Społeczeństwo spektaklu rozumiane jest jako wytwórnia obrazów-przedmiotów⁷⁰.

Kiedy rzeczywisty świat przekształca się w zwykłe obrazy, zwykłe obrazy stają się realnymi bytami oraz bodźcami hipnotycznych zachowań. W dawnych epokach wyróżnionym zmysłem ludzkim był dotyk. Spektakl zaś - którego zadanie polega na ukazywaniu, za pomocą rozmaitych specjalistycznych zapośredniczeń, świata nie dającego się już uchwycić bezpośrednio - przyznaje rzecz jasna pierwszeństwo zmysłowi wzroku. Jest to zmysł najbardziej abstrakcyjny i najbardziej zwodniczy, doskonale zatem odpowiada powszechnej abstrakcji obecnego społeczeństwa⁷¹.

⁶⁷ Tamże, s. 182.

⁶⁸ M. Zalewska-Pawlak, *W poszukiwaniu zagubionej teorii sztuki życia i sztuki w wychowaniu. Sztuka i wychowanie w XXI wieku*, Łódź 2017, s. 63.

⁶⁹ G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006.

⁷⁰ Tamże, s. 33-35.

⁷¹ Tamże, s. 38.

Diagnozy postawione przez Deborda w rozważaniach nad społeczeństwem spektaklu XX wieku wydają się być nadal aktualne. Według niego pojęcie spektaklu łączy różnorodne procesy społeczne. Jedną z głównych funkcji spektaklu jest generowanie zjawiska alienacji, ponieważ człowiek i jego życie codzienne przybiera kształt wytworu oddzielającego go od realnego świata. Spektakl jako rezultat i cel nowoczesnych sposobów wytwarzania oraz produkcji towarów, jest źródłem nierealności prawdziwego świata⁷². Agnieszka Ogonowska w artykule *Spoleczeństwo spektaklu: prekursorzy i ich współczesne dziedzictwo intelektualne* pokazuje, jak Debord określa wpływ technologii medialnej na funkcjonowanie społeczeństwa spektaklu⁷³. Jedną z konsekwencji stale postępującego rozwoju technologicznego jest relatywizacja prawdy, wartości moralnych, etycznych, a także zmiany w sposobach budowania relacji międzyludzkich. Na strukturę społeczeństwa widzianego przez pryzmat kategorii spektaklu, składa się wytwarzanie iluzji wokół rzeczywistości, a także zastępowanie tego, co autentyczne i realne obrazem wygenerowanym sztucznie.

Spostrzeżenia i koncepcje Deborda znajdują swe odbicie w zjawiskach i procesach zachodzących w trakcie silnego postępu technologiczno-komunikacyjnego w XXI wieku. Przekładają się także na sztukę teatralną. Marek Pieniążek uważa, że obecny teatr umożliwia odbiorcy tzw. „polowanie na rzeczywistość”, stając się ponowoczesną kulturową dżunglą otwiera przestrzeń dla eksperymentów i nowych doświadczeń na „krańcach ponowoczesności”⁷⁴. Charakterystyczne dla współczesnego widza jest także poszukiwanie ekstatycznych skrajności, zawierających w sobie różnorodność form i tekstów kultury ze świata realnego, filmu czy wirtualu⁷⁵.

Powstanie portali oraz mediów społecznościowych o zasięgu światowym, takich jak Facebook, Instagram, TikTok, Youtube czy Pinterest zapoczątkowało zmiany w systemach komunikacji społecznej. Serwisy społecznościowe stanowią obecnie platformę do kreowania nowych rzeczywistości, które poprzez poziom intensywności generowania obrazów i różnorodnych treści świadczą paradoksalnie o ich nierealności. Przykładowo Facebook - internetowy portal społecznościowy, założony w 2004 roku przez Marka Zuckerberga oraz zespół wyspecjalizowanych przedsiębiorców, służący pierwotnie do komunikacji między

⁷² Tamże, s. 34.

⁷³ A. Ogonowska, *Spoleczeństwo spektaklu: prekursorzy i ich współczesne dziedzictwo intelektualne*, w: „Przyszłość. Świat - Europa - Polska”, 2012, s. 14-26.

⁷⁴ M. Pieniążek, *Polonistyka performatywna. O humanistycznych technologiach wytwarzania światów*, Kraków 2018, s. 246.

⁷⁵ Tamże, s. 247.

społecznością studentów Uniwersytetu Harvarda, stał się potężnym narzędziem społecznej kreacji⁷⁶. Zastosowanie portalu poszerzało się w niezwykle szybkim tempie. Facebook obecnie jest serwisem społecznościowym, dzięki któremu użytkownicy mogą tworzyć osobiste profile, a także komunikować się za pomocą prywatnych wiadomości oraz czatu. Profil użytkownika jest formą wirtualnego dziennika. Użytkownik może umieszczać w nim wpisy, zdjęcia, filmy, a także treści graficzne. Portal wykorzystywany jest także do celów marketingowych i promocyjnych. Jego rozwój został nakierowany na działalność reklamową. Właściciele przedsiębiorstw na niemalże całym świecie wykorzystują Facebook jako narzędzie do promowania marki, produktów, różnego rodzaju usług czy komunikacji wewnętrznej oraz zewnętrznej firmy. Instagram z kolei stał się platformą zrzeszającą liczne społeczności, których potrzeby skupione są wokół budowania przestrzeni służącej do kreacji osobistych bądź publicznych światów. Za pomocą mediów społecznościowy użytkownicy wymieniają poglądy, różnorodne treści, zawierają znajomości, stwarzają nowe, wirtualne relacje, które nierzadko mają przełożenie na świat rzeczywisty.

W kontekście pojęcia społeczeństwa informacyjnego lub społeczeństwa sieci, pojawienie się mediów społecznościowych jest elementem procesu ewolucji na drodze komunikowania masowego i wymiany globalnych informacji. Koncepcja społeczeństwa informacyjnego jest ściśle związana ze społeczeństwem kapitalistycznym. Warto podkreślić, że analizy i badania rynku gospodarczego ekonomisty Fritza Machlupa w drugiej połowie XX wieku przyczyniły się do powstania teorii skoncentrowanej wokół globalnego zasięgu rozpowszechniania informacji⁷⁷.

Podążanie za coraz efektywniejszymi rozwiązaniami sieciowymi w wielu dziedzinach życia spowodowało gwałtowny rozwój Internetu. Obecnie w wyniku ewolucji systemów mówimy o przejściu od modelu 1.0 przez Web 2.0 do modelu charakteryzowanego jako 3.0. Model Web 1.0 oznaczał jedynie statyczny i jednostronny przekaz informacji, czyli odbiór treści. Natomiast Web 2.0 jest procesem komunikowania dynamicznego, nakierowanego na interakcyjność, wszechobecność⁷⁸. Web 3.0 akcentuje z kolei nową jakość, czyni z dawnych użytkowników sieci głównych nadawców i kreatorów procesów komunikacji, wyłączonych z podległości wielkim korporacjom medialnym.

⁷⁶ Zob. K. Mazurek, *Facebook. Od portalu społecznościowego do narzędzia polityki*, Lublin 2018.

⁷⁷ Tamże, s. 19.

⁷⁸ Tamże, s. 29.

Usługi sieciowe wciąż ewoluują przenikając sferę kultury i sztuki. Wywołują ciągle zmiany w zakresie wykorzystywania cyfrowych środków wyrazu. W mediach społecznościowych realne przenika się wzajemnie z tym, co zostało wytworzone za pomocą cyfrowych narzędzi, algorytmów oraz wizji użytkowników danego serwisu. Miliony osób na świecie są posiadaczami kont na Facebooku, Instagramie czy Tiktoku. Świat usytuowany w przestrzeni medialnej jest kreowany głównie za pomocą obrazów. To właśnie mediom społecznościowym przypisuje się duży poziom oddziaływania na odbiorcę. Internet obecnie jest generatorem nowych trendów, mody i estetyk w wielu sferach życia społecznego. W publikacji *Zostań gwiazdą Instagrama* autorzy zawarli porady istotne dla początkujących użytkowników serwisu oraz tych, którzy potrzebują wsparcia przy rozwijaniu funkcjonującego już w sieci internetowej profilu⁷⁹. W krótkich rozdziałach zatytułowanych np. „Uwolnij swojego wewnętrznego dziwołaga”, „Wybij się!”, „Niech twoje zdjęcia mówią więcej niż tysiąc słów”, „Jak zostać sugerowanym użytkownikiem”, „Stwórz sobie studio w domu”, „Jak zdobywać obserwujących: FAKTY”, „Nie krępuj się!”, czy „Baw się dobrze!” czytelnik zostaje poinstruowany krok po kroku, w jaki sposób oraz przy użyciu jakich metod cyfrowych może sprawić, by jego profil zdobywał coraz większą ilość obserwujących go użytkowników⁸⁰. Użytkownikiem obserwującym jest osoba, która subskrybuje dany profil, śledzi stale aktualizowane treści, wystawia komentarze do zdjęć oraz wpisów (tzw. postów), a także dzieli się osobistym profilem, zachęcając innych do jego obserwacji. Jest to sposób wzajemnej wymiany treści na platformie. Świat mediów społecznościowych został nasycony twórczą poetyką postów i obrazów, materiałów wideo, a także sylwetkami użytkowników, dla których działalność internetowa jest prostą formą wyrażania, środkiem kreacji czy nadbudowywania rzeczywistości.

Można stwierdzić, że społeczeństwo XXI wieku skupione wokół mediów społecznościowych silnie wpisuje się w teorię Deborda o społeczeństwie spektaklu. Wiele przedsiębiorstw oraz firm skłania się ku temu, by ich produkty, towary czy usługi były reklamowane przez osoby publicznie znane. Aktorzy, celebryci, artyści, osoby ze środowiska teatru, filmu oraz innych instytucji artystycznych dokonują tzw. wpisów/postów sponsorowanych na prywatnych profilach. Reklamują dany produkt, towar bądź usługę poprzez polecenie i rekomendowanie. Konsument nie ma pewności, czy dana osoba w

⁷⁹ Zob. K. Wąsowska (red), *Zostań gwiazdą Instagrama*, Wydawnictwo Jaguar, Warszawa 2017.

⁸⁰ Tamże.

rzeczywistości użytkuje produkt, jednak siła oddziaływania przekazu jest ogromna. Taka forma reklamy wzbudza potrzebę posiadania u nabywcy. Konsumpcjonizm zrewolucjonizował rynek przemysłu i handlu, a narzędzia medialne stały się przedmiotem kreacji świata w nowym wymiarze rzeczywistości.

Do teatru media społecznościowe trafiły wraz z popularyzacją telefonów mobilnych i smartfonów już na początku XXI wieku. A wraz z większą dostępnością rzutników i technologii audiowizualnej wkrótce rozgościły się także w przestrzeni scenicznej. Temat ten rozwinę szerzej w III rozdziale pracy w kontekście mediatyzacji sceny.

1.3 Społeczny odbiór sztuki

Chęć bycia obserwowanym wśród młodych użytkowników mediów społecznościowych stale rośnie. Blogger, wideoblogger czy influencer zyskują popularność w sieci internetowej za pomocą różnorodnych technik i sposobów performowania wirtualnej przestrzeni. Owa przestrzeń dla odbiorcy dostępna jest tylko za pośrednictwem ekranu. Słowo „Influencer” zagościło w polskim języku w momencie, kiedy twórczość oraz wszelkie działania w sieci o charakterze społecznościowym nabierały rozpędu. Według internetowej wersji Słownika Języka Polskiego PWN influencerem jest *osoba, która zdobyła popularność w internecie i korzysta ze swojej sławy, wpływając na swoich widzów/czytelników, ich światopogląd, gust, etc.*⁸¹. Kultura medialna XXI wieku jest być może kulturą spektaklu, w której społeczeństwo nie tylko odgrywa konkretne role i zakłada maski, lecz performuje społeczną przestrzeń. Teatralny charakter ludzkich zachowań został zawarty w koncepcji amerykańskiego socjologa i pisarza Ervinga Goffmana⁸². Badacz stwierdza, że ludzie w codziennym życiu realizują określone role, które można określić występami. Społeczności łączą się ze sobą tworząc zespoły wykonujące konkretne działania. Teoria Goffmana mówi także, iż człowiek w teatrze życia codziennego opanował zdolność wywierania silnego wpływu na jednostki oraz zdolność manipulowania czyimiś wrażeniami⁸³. Według socjologów w grupach społecznych wybrane osoby otrzymują prawo do pewnego rodzaju przejęcia kontroli nad zespołem. Stają się dominujący i nierzadko przewodzą licznym inicjatywom społecznym. Posiadają pozycję

⁸¹ *Influencer*, [hasło w:] Słownik języka polskiego PWN, online: <https://sjp.pwn.pl/mlodziejowe-slowo-roku/haslo/influencer;6368873.html>, dostęp: 14.07.2019.

⁸² Zob. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner, P. Śpiewak, oprac. J. Szacki, Warszawa 2020.

⁸³ Tamże.

społeczną, która umożliwia im kierowanie grupą. Goffman posługuje się przykładem współpracy reżysera i aktora. Reżyser jako twórca spektaklu ponosi odpowiedzialność za organizację widowiska. Kieruje aktorami, w taki sposób, by jego twórcza wizja została przełożona na scenę teatru wedle pomysłu i konkretnej koncepcji. Według Goffmana świadomy odbiorca spektaklu uczyni reżysera odpowiedzialnym za jego realizację. Tym samym formułuje wymagania względem aktorów, co powoduje, że sytuuje twórcę w pozycji między wykonawcami a odbiorcami⁸⁴. Tak sformułowany przykład obrazuje teatralizowanie relacji społecznych w różnych dziedzinach życia codziennego.

Goffman mówi także o ekspresji w procesie kreacji ról społecznych oraz własnego „ja”. Według badacza ekspresja jest nieodłącznym elementem społecznego życia, dzięki której jednostka zyskuje zdolność wywierania wrażenia oraz wpływu na innych⁸⁵. Ekspresja rozumiana jest w koncepcji Goffmana jako środek komunikacji, metoda, za pomocą której kształtują się społeczne relacje. Dialektyka społecznej interakcji opiera się na wydobywaniu konkretnych uczuć i emocji jednostki. Odnosi się to także do procesu obserwacji otoczenia oraz innych. Praktyka obserwacji prowadzi do wielu nowych zjawisk w kulturze i sztuce XXI wieku. Według Goffmana osoby społecznie obserwowane wykorzystują odpowiednie środki i narzędzia, by wywołać konkretne reakcje u swojego odbiorcy. Perspektywa ta dotyczy różnych sfer ludzkiego życia. Badacz uwzględnia też inne sposoby skutecznego oddziaływania na obserwatorów:

Zamiast podejmować próby osiągnięcia określonych celów za pomocą przyjętych środków, można dążyć do wywołania wrażenia, że się je w ten sposób osiąga. Zawsze istnieje możliwość manipulowania wrażeniami, które służą obserwatorowi za namiastkę rzeczywistości, ponieważ z braku bezpośredniego dostępu do rzeczy można posługiwać się znakiem jej istnienia, który nie jest nią samą. Już sama potrzeba obserwatora, by polegać na przedstawieniach rzeczy, tworzy możliwość zafałszowań⁸⁶.

Mechanizm działania mediów społecznościowych oraz innych serwisów i platform internetowych generuje szereg konsekwencji w komunikacji społecznej. Jedną z nich jest przeniesienie międzyludzkich interakcji na przestrzeń wirtualną, której dialektyka oparta jest o poetykę obrazów. Kreowanie, stymulowanie, manipulowanie elementami wirtualnego

⁸⁴ Tamże, s. 175-177.

⁸⁵ Tamże, s. 379.

⁸⁶ Tamże, s. 382.

świata służy także określonym obszarom życia społecznego, w tym artystycznego i kulturalnego. Proces kreacji wirtualnych światów widoczny jest na wielu przykładach zaczerpniętych z publicznie dostępnych profili społecznościowych. Wynika z nich, iż człowiek w XXI wieku bierze udział w niekończącym się performowaniu przestrzeni społecznego życia.

Historia młodej influencerki, która rozpoczęła działalność w mediach społecznościowych pod nazwą @BreadFaceBlog jest przykładem kreowania przestrzeni medialnej w celu wywołania zainteresowania ze strony internautów⁸⁷. Autorka regularnie umieszcza na profilu w serwisie Instagram, Facebook oraz Youtube materiały wideo, na których zanurza twarz np. w puszystym pieczywie tostowym. Sama o swojej działalności mówi następująco:

Wiem, że sprawię wam zawód, ale założyłam konto na Instagramie, bo uznałam, że mogę kogoś w ten sposób rozbawić. Nieoczekiwanie wzbudziłam spore zainteresowanie. Początkowo przerażało mnie to, więc postanowiłam ukryć swoją tożsamość. Dziś tylko najbliżsi wiedzą, kim naprawdę jestem. W ten sposób intryguję ludzi. Niektórzy fani dają mi rady, jak zarabiać na Instagramie i się rozwijać, ale nie chcę, żeby moje konto stało się czymś, co muszę prowadzić. W przyszłości chcę więcej pisać i może jeszcze uszyć sobie kilka fajnych płaszczy, ale teraz po prostu zatapiam twarz w chlebie i przyjmuję pieniądze, które ludzie mi przysyłają. Zamierzam dobrze się tym bawić⁸⁸.

W serwisie Instagram blogerka umieszcza zdjęcia o profilu artystycznym. Estetyka fotografii nasycona jest cielesnością, grą światła i przedmiotów. Na wielu fotografiach uwiecznione zostały momenty, w których autorka rozpoczyna konsumowanie pieczywa. Twarz celowo pozostaje poza kadrem obiektywu. Na większości zdjęć widoczne są tylko usta i tułów artystki. Blog zyskuje coraz większą popularność. Jest obserwowany przez 170 tysięcy użytkowników. Choć w stosunku do innych influencerów nie jest to zaskakująca liczba, to nadal można mówić o silnym wzbudzaniu zainteresowania wśród internatów taką formą aktywności sieciowej. Na etapie zdobywania internetowej publiczności autorzy profili wykazują się kreatywnością, pomysłowością, a także artyzmem w tworzeniu estetyki danego bloga. Niewątpliwie wielu użytkowników zyskuje zainteresowanie odbiorców poprzez działania wzbudzające kontrowersję.

⁸⁷ Adres internetowy profilu społecznościowego o nazwie @BreadFaceBlog: <https://www.instagram.com/breadfaceblog/>, dostęp: 22.04.2021.

⁸⁸ K. Wąsowska, red., *Zostań gwiazdą...*, dz. cyt., s. 42.

Można stwierdzić, że pewne działania twórcze z zakresu sztuk performatywnych, audiowizualnych, happeningu i teatru zdobywają coraz większe obszary kultury w dobie jej modelu 3.0. Proces przekształcania się poszczególnych elementów epoki cyfrowej oraz internetu ma charakter transgresywny. Małgorzata Bartosik-Purgat w publikacji *Media społecznościowe na rynku międzynarodowym. Perspektywa indywidualnych użytkowników* przedstawia zakres przestrzenny wykorzystywania serwisów społecznościowych w różnych obszarach życia społecznego. Badaczka przeprowadziła badania empiryczne, na podstawie których opracowane zostały wykresy częstotliwości użytkowania mediów społecznościowych oraz rzetelna analiza roli i znaczenia mediów w edukacji, pracy zawodowej, w zakresie rozrywki, sztuki i kultury, a także w kształtowaniu zachowań konsumenckich⁸⁹. Purgat przedstawia również wyniki badań dotyczące wpływu określonych grup wiekowych na rozwój i użytkowanie mediów. Grupy wiekowe zostały podzielone przez badaczkę na pięć generacji pokoleniowych, z czego trzy ostatnie (zgodnie z popularną już socjologiczną nomenklaturą), zostały nazwane generacjami X, Y, Z. Jej przedstawicielami są osoby o odmiennej wrażliwości na zmiany zachodzące w komunikacji społecznej w jej technologicznym aspekcie. Poprzedzająca pokolenie X generacja to osoby urodzone w I połowie XX wieku. Z uwagi na okres, w jakim się urodziły ich zainteresowanie technologiczną komunikacją jest niemalże niedostrzegalne. Natomiast generacje osób urodzonych w latach 60. są coraz bardziej świadomymi użytkownikami nowych technologii. Młode pokolenia za pośrednictwem kanałów internetowych komunikują się ze sobą w wymiarze obrazkowym i symbolicznym. Podstawą komunikowania medialnego są fotografie, obrazy, grafiki, filmy ikony graficzne. O generacji Z, osób urodzonych w latach 1996-2010 mówi się, że są oni przedstawicielami pokolenia pięciu ekranów; komputerowego, smartfonowego, ekranu tabletu oraz ekranów komputerów przenośnych i telewizyjnych⁹⁰. Badania wykazują zatem, że największy wpływ na rozwój i kształt mediów internetowych mają użytkownicy młodego pokolenia. Poniękąd są oni moderatorami funkcjonalności poszczególnych kanałów komunikacji. Nie można jednak pominąć otwartości starszych użytkowników na eksperymenty w zakresie wykorzystywania konkretnych narzędzi sieciowych. Niewątpliwie media internetowe wpływają na kształt tendencji i kierunków

⁸⁹ Zob. M. Bartosik-Purgat, *Media społecznościowe na rynku międzynarodowym. Perspektywa indywidualnych użytkowników*, Warszawa 2016.

⁹⁰ Tamże, s. 63-67.

estetycznych w sztukach performatywnych, audiowizualnych, gdzie obraz, film, grafika mają ogromne znaczenie dla przekazu artystycznego.

Funkcjonowanie różnorodnych zjawisk i procesów o charakterze zmediatyzowanym w kulturze XXI wieku zostało omówione w publikacji *Edukacja medialna 3.0 - Krytyczne rozumienie mediów cyfrowych w dobie Big Data i algorytmizacji* autorstwa Grzegorza Ptaszka⁹¹. Badacz przedstawia kierunki nowego rozumienia procesów medialnych w kontekście edukacji i życia społecznego. Opisuje zmiany, jakie zachodzą we współczesnych praktykach komunikacyjnych, społecznych, kulturowych, religijnych, politycznych itp. Ptaszek wskazuje, że istotne dla krytycznego pojmowania cyfrowej epoki jest pojęcie mediatyzacji definiowane jako proces, w którym rzeczywistość kształtowana jest właśnie poprzez media. Badania nad mediatyzacją kultury pozwalają wskazać zależności między zmianami jakie zachodzą w komunikacji społecznej⁹². Badacz podkreśla, że słowo „media” kojarzone głównie z narzędziami masowego przekazu, zyskało znacznie szersze znaczenie. Wokół prób zdefiniowania czym są media, powstało wiele pojęć pokrewnych, takich jak komunikacja medialna, narzędzia interaktywne, narzędzia przekazu, komunikacja bezprzewodowa, komunikacja cyfrowa i wiele innych. Wszystkie dotyczą aktu komunikacji międzyludzkiej z użyciem narzędzi techniki.

W badaniach kulturoznawczych czas ciągłego rozwoju mediów wiąże się z nieustannym aktualizowaniem pojęć, znaczeń, definicji oraz licznych teorii i koncepcji komunikacyjnych. Jedną z istotnych dla badań nad mediami stała się koncepcja tzw. nowych mediów, nowych nowych mediów, a także konwergencji mediów. Paul Levinson w pracy *Nowe nowe media* pokazuje, w jaki sposób platformy typu YouTube⁹³, Facebook czy Twitter wciąż zmieniają naszą rzeczywistość za sprawą aktywnego uczestnictwa „odbiorców”, którzy obecnie stają się nadawcami lub producentami treści, jak np. w Wikipedii. Badacz wskazuje, jak nowe media wpływają na procesy zmian zachodzących w komunikacji społecznej. Upowszechnianie narzędzi cyfrowych, komputerów oraz Internetu jako platformy o specyficznych cechach komunikacyjnych wpłynęło na kształt kultury XXI wieku, a ciągły postęp technologiczny sprawia, że narzędzia medialne ewoluują w zawrotnym tempie. Stare zastępowane są nowymi bądź ulepszone wedle potrzeb użytkowników. Termin nowe nowe

⁹¹ Zob. G. Ptaszek, *Edukacja medialna 3.0 - Krytyczne rozumienie mediów cyfrowych w dobie Big Data i algorytmizacji*, Kraków 2019.

⁹² Tamże, s. 21.

⁹³ Zob. P. Levinson, *Nowe nowe media*, tłum. M. Zawadzka, Kraków 2010, s. 98-135.

media będzie także oznaczać wypieranie nowymi mediami starych lub unowocześnianie ich. To użytkownicy wyznaczają kierunek zmian oraz czas, w jakim narzędzia medialne zostają dostosowywane do potrzeb społecznych. Niewątpliwie funkcjonowanie nowych nowych mediów ma sprawczy charakter społeczny, który determinuje dynamikę rozwoju poszczególnych narzędzi i środków przekazu⁹⁴.

Postęp techniki jest wszechobecny, rozległy oraz determinujący wszelkie przemiany w funkcjonowaniu człowieka jako jednostki społecznej. Samo pojawienie się mediów społecznościowych, platform internetowych przeznaczonych do wypowiedzi użytkowników w różnych dziedzinach i na temat różnych sfer ludzkiego życia, spowodowało szereg konsekwencji w kształtowaniu środowisk artystycznych. Sztuka współczesna, w tym teatr XXI wieku w odpowiedzi na przemiany społeczno-kulturowe przechodzi okres silnej transformacji. Obecnie w teatrze zarówno polskim jak i europejskim wyraźnie zarysowuje się zmedializowany⁹⁵ kształt spektakli, performansów czy wydarzeń teatralnych. Sztuka sceniczna nakierowana jest obecnie na wykorzystywanie narzędzi medialnych, nowej technologii oraz elementów kultury popularnej czy masowej w realizacjach artystycznych. Przemiany kultury XXI wieku polegające na cyfryzacji, komputeryzacji, automatyzacji życia codziennego wywołały szereg konsekwencji w teatrze. Współczesny teatr w znaczącym stopniu odpowiada na medialną transformację poprzez pojawianie się nowych praktyk i metod artystycznych. Warto zaznaczyć, że pojawienie się portali, blogów czy komunikatorów społecznościowych w sieci skutkowało tym, że narzędzia te były wykorzystywane bezpośrednio w realizacji spektakli.

W spektaklu (*A*)*pollonia* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego, zrealizowanym w Nowym Teatrze w Warszawie w 2009 roku, istotnym narzędziem wyrazu był sposób prezentacji gry oparty na komunikatorze internetowym firmy Microsoft o nazwie Skype, służącym przede wszystkim do prowadzenia rozmów z możliwością przekazu wideo w czasie rzeczywistym. Kolejnym przykładem są *Blogi.pl* wyreżyserowane przez Małgorzatę Hajewską - Krzysztofik, Szymona Kaczmarka i Radosława Rychcika na deskach Narodowego Starego Teatru w Krakowie w 2008 roku. Spektakl został zrealizowany w oparciu o teksty umieszczane na wybranych blogach internetowych. Dotyczyły trójki bohaterów opowiadających o trudach życia codziennego, niepowodzeniach w relacjach międzyludzkich,

⁹⁴ Tamże, s. 12-15.

⁹⁵ Termin ten, za badaczami mediów, odróżniam od mediatyzacji. Zob. s. 66 w niniejszej pracy.

czy o zmaganiu się z problemami finansowymi. Poruszony został również aspekt budowania tzw. tożsamości internetowej. Spektakl ten skłaniał do refleksji nad autentycznością życia człowieka zza ekranu. Blog może być formą kreacji, która daleka jest od prawdy i stanu faktycznego. Blog może być również formą współczesnej maski, za pomocą której autor wyraża osobiste widzenie świata. To rodzaj gry społecznej.

W Teatrze Kamienica w Warszawie w 2019 roku zespół artystyczny wraz z reżyserem Wawrzyńcem Kostrzewskim oraz Olgą Sarzyńską zrealizował spektakl *Wszechmocni w sieci*. Tematyka przedstawienia dotyczyła problemu cyberprzestępczości internetowej, obrazowała konsekwencje nieodpowiedniego użycia mediów społecznościowych, a widzowie mogli doświadczać sytuacji scenicznej za pomocą multimediiów oraz interaktywnych narzędzi. Byli czynnymi uczestnikami spektaklu.

Można powiedzieć, że nowoczesność, rozumiana w kategoriach postępu techniki, stała się częstym tematem sztuki współczesnej, widoczne jest też samo dążenie artystów sceny do eksponowania nowoczesności, rozumianej jako chęć wzmacniania innowacji i technologicznych rozwiązań w projektach artystycznych. Według Piotra Sztompki tak rozumiana nowoczesność jest procesem świadomego, intensywnego wykorzystywania odkryć naukowych i rozwoju techniki w różnego rodzaju działaniach społecznych⁹⁶. Powoduje to wzrost kontrastowych postaw i nierówności pomiędzy uczestnikami życia społecznego. Charakterystyczne dla nowoczesnych działań społecznych są indywidualizm, dyferencjacja, różnorodność, racjonalność, ekonomizm czy ekspansywność, które zrodziły potrzebę ciągłego poszerzania granic możliwości⁹⁷.

Tak zorganizowany świat przenoszony jest na teatralną scenę, gdzie twórcy próbują wygenerować obszar społecznego dialogu. Nowe języki komunikacji sprawiają, że teatr wkracza w nieznana dotąd przestrzeń dysonansu twórczego. Różnorodność form nadbudowuje kolejne poziomy doświadczenia. Komunikowanie postaw i emocji, stany fizjologiczne, postawa ciała, zachowania przestrzenne, gesty, mimika, ruch ciała, czyli wszystkie istotne aspekty gry aktorskiej zostają usytuowane w nowym antropologicznym wymiarze, sztuka teatralna staje się miejscem eksperymentowania z najnowszą kulturą. Zmieniły się także oczekiwania odbiorców teatru oraz ich stosunek do sztuki. Współczesna

⁹⁶ P. Sztompka, *Socjologia zmian społecznych*, Kraków 2007, s. 78.

⁹⁷ Tamże, s. 79-83.

świadomość widza intensyfikuje jego przeżycia, ale widz obecnie przychodzi do teatru nie całkiem będąc pewnym co i w jakiej konwencji zobaczy.

Zmediatyzowany język najnowszego teatru, narzucający inny sposób odbioru niż tradycyjny teatr, nie jest widzom zupełnie obcy. Różnorodność form i estetyk jest drogą do wspólnego doświadczenia na scenie tego, co częściowe znane z mediów, a co może oferować wrażenie nowej, dotąd nieznannej przygody z teatrem. Laboratorium narzędzi teatralnych czyni teatr współczesny bardzo zróżnicowanym i otwartym na liczne eksperymenty. Efektem tych przemian jest rosnąca potrzeba uporządkowania zjawisk i procesów twórczych w kontekście rozwoju mediów i nowych technologii w przestrzeni sceny. Nowe tendencje i kierunki estetyczne, wielowymiarowość, a także zwrot ku performatywności oznacza wprowadzenie zarówno twórców, jak i odbiorców w stan ciągłego poszukiwania.

Rozdział II Tendencje we współczesnym teatrze

Przełom wieku XX i XXI w niniejszej pracy został już wstępnie scharakteryzowany przez kategorie nowoczesności, postmodernizmu, ponowoczesności, płynnej nowoczesności, wpływ technologii społecznego nasycenia i nowych mediów. Marian Golka podkreśla, że współczesność pojmowana jest dość niejednoznacznie i że jej rozumienie bywa względne, ponieważ jest połączeniem zachowanych elementów tradycji z terażniejszością, ma więc charakter relacyjny i dynamiczny⁹⁸. Najczęściej współczesność oznacza aktualność danych czasów, trwające zjawiska, procesy społeczno-kulturowe, odkrycia naukowe itp.

Teresa Walas omawia trudności w periodyzacji literatury i dziejów sztuki. Wskazuje przy tym na użyteczność kategorii pokolenia, wokół którego powstaje prądowo-generacyjna forma ujmowania procesów literackich, kulturowych czy artystycznych⁹⁹. W określonym czasie powstają różnego rodzaju procesy i zjawiska, dzięki którym można wyszczególnić bądź wyodrębnić konkretne nurty, prądy myślowe, estetyki i style:

Pojęcie współczesności kształtuje się, wszakże w obramowaniu dwojakiej relatywizacji: wobec cięcia i wobec punktu obserwacyjnego. Toteż podstawowym i najprostszym wyznacznikiem współczesności uchodzącym za naturalny (w przeciwieństwie do arbitralności cięcia) jest układ generacji. Współczesność wyznaczana bywa najczęściej z perspektywy średniego pokolenia i roczników je okalających, a obejmuje twórców aktywnych literacko (lub zwyczajnie żywych), oraz tych, którzy w pamięci generacji centralnej zachowują wciąż pozycję twórców współczesnych. W ten sposób zawartość pojęcia współczesności poddawana bywa automatycznej selekcji w miarę upływu czasu i zgodnie z przesuwaniem się generacyjnego centrum¹⁰⁰.

W niniejszej dysertacji terminy współczesność i teatr współczesny używane są w tak właśnie ujmowanym, generacyjnym ujęciu, czyli w odniesieniu do działalności artystycznej i funkcjonowaniu teatrów końca XX wieku i pierwszego dwudziestolecia XXI wieku¹⁰¹.

⁹⁸ M. Golka, *Aparycje współczesności*, Warszawa 2015, s. 11.

⁹⁹ T. Walas, *Współczesna literatura polska - między empirią a konceptualizacją*, „Teksty Drugie” nr 1, 1990, s. 70-90, online: http://rcin.org.pl/Content/234461/WA248_70918_P-I-2524_walas-wspolczesna_o.pdf, dostęp: 05.04.2022.

¹⁰⁰ Tamże, s. 72-73.

¹⁰¹ Funkcjonalną ramę w odniesieniu do poezji współczesnej zaproponował w swoim niedawno opublikowanym artykule Ryszard Nycz, zatem wzorem wybitnego badacza nowoczesności za współczesne inscenizacje w tej pracy proponuję uznać spektakle, które powstały „mniej więcej w ostatnim ćwierćwieczu”. Zob. R. Nycz, *Zaangażowani i niezrozumiali. Kilka uwag o młodej polskiej poezji współczesnej*, „Teksty Drugie” 2020, nr 5, s. 14-15.

Wskazania na tendencje we współczesnych inscenizacjach odmienionych wpływami mediów i nowych technologii warto poprzedzić przypomnieniem sytuacji teatru pod koniec XX wieku. Rok 1989 był dla Polaków rokiem szczególnym ze względu na przemiany, jakie dokonały się w systemie politycznym kraju oraz co za tym idzie w świecie kultury i sztuki. Polski teatr w latach politycznych zawirowań dysponował wąską ofertą repertuarową i ograniczonymi środkami¹⁰². Zanik dotacji, zachwianie płynności finansowej, ingerencja cenzury, społeczny zamęt to jedne z wielu problemów, które przyczyniły się do stopniowego zaniku życia teatralnego w miastach Polski. Wskutek migracji ekonomiczno-politycznych rozpadały się najlepsze zespoły aktorskie. Dyrektorzy teatrów mieli trudne wyzwanie, by w tak niepewnych czasach utrzymać choćby nic łączącą Polaków ze sztuką teatralną. Kiedy w roku 1981 wprowadzono w Polsce stan wojenny, środowisko teatralne zareagowało mocnym sprzeciwem w stosunku do władz oraz reżimowej propagandy. Media masowe, prasa, telewizja czy radio, stały się narzędziem ideologicznym. Środowiska teatralne tworzyły w akcie sprzeciwu tzw. podziemne teatry mające na celu umocnić jedność społeczną i dbać o zachowanie tradycji oraz pielęgnowanie wartości narodowych. Ukryte w piwnicach domów i starych kamienic sceny tętniły artystyczną energią i aktorskim autentyzmem, dając przy tym nadzieję na odzyskanie wolności¹⁰³. Dwa wielkie gmachy teatralne w Warszawie; Teatr Narodowy oraz Teatr Dramatyczny, kierowane wówczas przez wybitnych artystów, Adama Hanuszkiewicza i Gustawa Holoubka, zostały pozbawione ich dyrektury. Pozbawieni możliwości sprawowania pieczy artystycznej nad teatrami byli również Kazimierz Braun, Bogdan Hussakowski, Mikołaj Grabowski i inni. Jerzy Grotowski i Tadeusz Kantor kontynuowali swoje prace za granicą. Rozpadł się zespół Teatru Ósmego Dnia¹⁰⁴. Na początku lat 80. w Starym Teatrze udało się jednak zachować najlepsze tendencje z sukcesów w poprzedniej dekadzie, Krystian Lupa wyreżyserował *Powrót Odysa*, Andrzej Wajda *Hamleta*, Tadeusz Malak zachwycił widzów *Powrotem Pana Cogito*¹⁰⁵. Można jednak zauważyć, że w tych spektaklach, jak i w estetyce spektakli początku 90., np. *Księżniczki Turandot* w reż. Rudolfa Zioły, *Do Damaszku* w reż. Krzysztofa Babickiego czy *Ślubu* w reż.

¹⁰² Zob. Z. Majchrowski, *Szczątki założycielskie*, w: *20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. D. Jarzabek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Kraków 2010, s. 7-19.

¹⁰³ Zob. K. Braun, *Teatr polski 1939-1989. Obszary wolności - obszary zniewolenia*, Warszawa 2001.

¹⁰⁴ Zob. T. Plata, *Osobiste zobowiązania*, [w:] *Strategie publiczne, strategie prywatne. Teatr polski 1990 – 2005*, pod red. T. Platy, Warszawa 2006.

¹⁰⁵ Zob. L. Piskorz, *Złote lata. Mój Stary Teatr. 1970-2013*, Kraków 2018.

Jerzego Jarockiego¹⁰⁶, nie znajdziemy wyeksponowanej obecności technologii, głównie to aktor, przestrzeń i żywe słowo były w centrum uwagi, tradycyjne oświetlenie i nagłośnienie współkreowały sceniczną fikcję, a ich stabilność nie pozwalała na poważniejsze eksperymenty.

2.1 Estetyka współczesnego teatru – wstępne rozpoznania

Wśród licznych orientacji kształtujących teatr w ogólnym zakresie jego działalności, proponuję by wyróżnić trzy podstawowe tendencje i nazwać je: teatrem tradycji, teatrem środka i teatrem technologizowanym. Jako teatr tradycji rozumiem spektakle, w których wszelkie działania reżysera i jego zespołu opierają się przede wszystkim na pielęgnowaniu wartości moralnych, etycznych, narodowych i powstają w oparciu o kanon literatury klasycznej oraz w zgodzie z jej kanoniczną wykładnią¹⁰⁷. Teatr tradycji w moim rozumieniu jest pozbawiony nowoczesnych rozwiązań technicznych. Za drugą tendencję można przyjąć tzw. „teatr środka”, który łączy ze sobą wypracowaną wcześniej tradycyjność teatru z nowoczesnością, z tym co nowopowstałe, świeże, w pewnym stopniu innowacyjne. Trzecią tendencją będzie natomiast teatr wyraźnie uwspółcześniony, wypełniony narzędziami techniki, charakteryzujący się medialnością, uczestniczący także w przestrzeni Virtual Reality lub tzw. rzeczywistości poszerzonej, czyli Augmented Reality. Rzeczywistość poszerzona polega na wzajemnym łączeniu elementów świata realnego z obrazem wytworzonym komputerowo. Obydwie technologie są obecnie wykorzystywane w polskich teatrach. Analiza narzędzi technologicznych AR oraz VR w przestrzeni scenicznej zostanie omówiona w dalszej części niniejszej rozprawy.

Analiza współczesnych tendencji teatralnych w niniejszej dysertacji w kontekście wykorzystywania nowych technologii w przestrzeni scenicznej została w znacznym stopniu przeprowadzona w oparciu o spektakle realizowane w teatrach polskich ze szczególnym uwzględnieniem Narodowego Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie. Jak już wcześniej zostało wspomniane, teatr ten posiada status sceny narodowej. Przez lata

¹⁰⁶ Tamże.

¹⁰⁷ W tym nurcie dramatu zajmuje centralną pozycję w realizacji spektaklu. Kirsten E. Shepherd-Barr przedstawia najistotniejsze zmiany, jakie dokonały się w pod koniec XIX w. i w XX wieku w zakresie sztuki dramatu i teatru. Zob. K. E. Shepherd-Barr, *Dramat współczesny*, tłum. M. Sosnowska, Łódź 2018.

intensywnej pracy i wybitnej działalności artystycznej twórców, zdobył uznanie na arenie międzynarodowej. Wiele spektakli realizowanych na jego scenach po roku 2000. wyraźnie wpisuje się w estetykę teatru mediatyzowanego, eksperymentalnego, zwróconego ku performatywności.

Obecnie w sztuce teatru bez wątpienia dominuje medialność oraz zjawisko technologizacji przestrzeni scenicznej. Pojęcie medialności rozumiane jest najczęściej jako cecha kogoś lub czegoś związanego z mediami, występującego w mediach, pracującego przy użyciu środków medialnych. W serii wydawniczej *Media początku XXI wieku* ukazało się wiele tomów poświęconych zjawiskom i procesom stopniowego wdrażania środków masowego przekazu i narzędzi medialnych w różnych dziedzinach ludzkiego życia. Tom 27 serii *Mediamorfozy* obejmuje rozważania na temat przemian różnego rodzaju form i gatunków medialnych. Stanowi analizę rozwoju mediów u schyłku XX wieku, a także podkreśla różnorodność badań nad mediami z perspektywy nauk humanistycznych¹⁰⁸. Często powraca w nim pojęcie *nowych mediów* i *nowych nowych mediów*, które bardzo trafnie tłumaczy zjawiska i procesy dotyczące przeradzania się bądź przekształcania konkretnych narzędzi medialnych pod wpływem starych i tradycyjnych środków komunikacji.

W teatrze szeroko pojęta medialność wiąże się z intensywnym wykorzystywaniem technologii w przestrzeni scenicznej w celu budowania choćby estetycznej warstwy przedstawienia czy wydarzenia teatralnego. Wprowadzenie mediów do teatru zdeterminowało i wygenerowało szereg nowych pojęć we współczesnej dramaturgii scenicznej. Z pewnością można powiedzieć, iż uczestnicząc w większości spektakli wystawianych w polskich teatrach po roku 2000. odbiorcy mogą dostrzec na scenie i nad widownią przestrzeń wypełnioną sprzętem elektronicznym oraz narzędziami medialnymi; są to np. ekrany multimedialne, wyświetlacze elektroniczne, kamery, sprzęt operatorski, konsole świateł i dźwięku oraz wiele innych. Wiele przekształceń w języku, scenografii, oddziaływaniu teatru, przynosząc nowatorskie środki wyrazu, dokonuje się poprzez rozwój cywilizacyjny i postęp techniki. Artyści czerpią także inspiracje z rozmaitych widowisk popkulturowych, koncertów, telewizyjnych show, podążają za nowymi trendami, nierzadko ujmując je w ironiczną lub krytyczną klamrę. Niekiedy medialna nowoczesność łączona jest z tradycyjnym teatrem lub

¹⁰⁸ Zob. Seria Wydawnicza *Media początku XXI wieku*, T. 27, *Mediamorfozy*, red. T. Gackowski, Warszawa 2015. O ewolucyjnym charakterze mediów i rozwoju komunikacji masowej w swych pracach badawczych pisali m. in. Marshall McLuhan, Denis McQuail, Lev Manovich, Paul Levinson, Ryszard Kluszczyński, Tomasz Goban-Klas.

też odsuwa na margines tradycję i klasyczne rozumienie teatru dramatycznego. Wielu reżyserów i twórców młodego pokolenia, dla których misją jest przede wszystkim zachęcić odbiorcę do wizyty w teatrze i współuczestniczenia w widowisku, sięga po innowacyjność w praktykach teatralnych. Do grona polskich twórców teatru medialnego, nowomedialnego, innowacyjnego, technologicznego oraz ukierunkowanego na koncepcję postdramatyczną należą m.in.; Jan Klata, Maja Kleczewska, Michał Zadara, Agnieszka Olsten, Monika Strzępka, Paweł Demirski, Michał Borczuch, Radosław Rychcik, Marta Górnicka, Krzysztof Garbaczewski, Magdalena Szpecht, Marta Ziółek i inni.

Katarzyna Fazan stwierdza, że multimedialne i nasycone technologią realizacje teatralne są efektem pojawienia się zaawansowanych technologii komputerowych, informatycznych oraz komunikacyjnych¹⁰⁹.

Młodzi artyści w swoich poszukiwaniach myślowych, także poprzez lansowanie wyrazistych, jednoznacznych koncepcji obrazowych, w zasadzie nie chcą komunikować się z konwencjami scenograficznymi z przeszłości, nie podejmują figur stylizacyjnych, wyszukanych form świadczących o głębokiej znajomości dawnej materii teatru. Nie grają ze świadomością długiego trwania sztuki inscenizacyjnej. Chętnie za to prokurują różne formy zerwań i ucieczki w bliższy im świat mediów¹¹⁰.

Podstawowym narzędziem pracy przy tworzeniu nasyconych technologią medialną spektakli są dużego formatu ekrany multimedialne, służące przede wszystkim poszerzaniu oraz multiplikowaniu przestrzeni scenicznej dostępnej dla wzroku odbiorcy. Pozwalają one pokazywać widzowi znacznie większy obszar sceniczny niż mógłby zobaczyć w przypadku tradycyjnej scenografii, umożliwiają transmisje on-line z niedostępnych dla widza miejsc teatru. Przy użyciu multimedialnego ekranu z łatwością można zmieniać tło sceniczne, wytwarzać odpowiednią atmosferę spektaklu, a także imitować estetykę dnia lub nocy poprzez manipulację światłem oraz ruchomym obrazem. Prócz ekranów w przestrzeni teatralnej pojawia się zaawansowany technologicznie, profesjonalny sprzęt operatorski¹¹¹. Są to m.in. kamery, dzięki którym można wyświetlać na ekranie obraz zza kulis np. w technice video live (na żywo), statywy będące podporą kamer (umożliwiają wykonanie ujęć statycznych), mikrofony, mikroporty, dzięki którym dźwięk ze sceny, a nawet szept aktora

¹⁰⁹ Zob. K. Fazan, *Tandeta w złym czy dobrym gatunku? Antyestetyka w polskim teatrze 20-leci*, [w:] *20-lecie. Teatr polski po 1989 roku*, red., D. Jarząbek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Kraków 2010.

¹¹⁰ Tamże, s. 349.

¹¹¹ Przestrzeń teatralna rozumiana jako pomieszczenie ze sceną, widownią i zapleczem technicznym.

dociera do widza z odpowiednim natężeniem. Często wykorzystywanym narzędziem są także elektroniczne konsole do manipulacji światłem i dźwiękiem, które znacząco wpływają na percepcję publiczności. W spektaklach wykorzystuje się również takie narzędzia multimedialne jak tablety, laptopy, smartfony, kamery sportowe typu Gopro, rejestrujące obraz w technice 360 stopni i wiele innych. Przedmioty te stanowią nierzadko atrybuty aktora – to jakby rodzaj współczesnego rekwizytu bądź maski.

Wykorzystywanie mediów i nowych technologii w realizacji spektakli teatralnych pozwala również na stworzenie szerokiego pola interpretacji tekstów niescenicznych, które nie spełniają tradycyjnych kryteriów dramaturgicznych. Narzędzia medialne w teatrze współczesnym stają się atrakcyjnym nośnikiem rozmaitych tekstów kultury, nie tylko utworu literackiego, budują wizualną bądź transmedialną warstwę narracyjną i estetyczną, umożliwiając afektywny i aktualizujący znaczenia tu-i-teraz odbiór dzieła teatralnego.

2.2 Reżyseria teatralna i media – wybrane tendencje

Funkcje reżysera teatralnego zmieniały się na przestrzeni wieków. Kazimierz Braun w artykule *Autorytet reżysera w teatrze* przypomina, że w klasycznej Grecji nie było stanowiska reżysera jako twórcy spektaklu¹¹². Samo pojęcie *reżyser* nie funkcjonowało wówczas w praktyce teatralnej. W teatrze greckim przedstawieniem opiekował się autor dzieła, w teatrze rzymskim aktor, z kolei w średniowiecznym teatrze religijnym funkcję tę przejął duchowny lub rzemieślnik. W teatrze renesansowym organizacją spektakli zajmowali się poeci, a nawet malarze. W teatrze Baroku, Oświecenia, Romantyzmu pojawiło się pojęcie tzw. teatralnego zawodowca, który najczęściej był aktorem lub autorem dzieła. W wieku XIX tę funkcję przypisywano osobie, która była tzw. gwiazdą aktorską¹¹³. Braun stwierdza, że ludzie, którzy przygotowywali przedstawienia, byli jednocześnie autorami oraz aktorami.

Obecnie naturalną praktyką jest oddzielanie funkcji reżysera od roli aktora lub autora tekstu. Oczywiście zdarzają się sytuacje, w których reżyser jest jednocześnie autorem dramatu lub innego realizowanego tekstu, jednak są to nieliczne przykłady w kontekście ogólnie panujących strategii i praktyk, jakie pełni reżyser w dzisiejszym teatrze.

¹¹² K. Braun, *Autorytet reżysera w teatrze*, [w:] *Er(r)go. Teoria - Literatura - Kultura*, nr. 26, 2013, <https://journals.us.edu.pl/index.php/ERRGO/article/view/2606>, dostęp: 25.06.2020.

¹¹³ Tamże, s. 163.

Reżyseria została „wynaleziona”, jak to bywa nieraz w wypadku wynalazków, w wyniku długotrwałych badań i przygotowań oraz zaistnienia przypadku. Przygotowywała ją praktyka decydowania o wszystkich elementach widowiska, w tym o wydatkach na te poszczególne elementy, przez jednego człowieka – pryncypała zespołu, który przy tym, jak już powiedzieliśmy, był zazwyczaj głównym aktorem, często też i autorem¹¹⁴.

Reżyseria teatralna w XX wieku stała się odrębną dziedziną sztuki. Reżyseria współczesna jest procesem organizowania poszczególnych elementów spektaklu przy jednoczesnym postawieniu ich na równi, jest pracą nad warsztatem gry aktorskiej, budowaniem strategii i formy przedstawienia. To realizowanie jego warstwy muzycznej, rytmicznej, dźwiękowej, estetycznej itd. Reżyseria teatralna jako proces przygotowania spektaklu obejmuje ogół narzędzi i praktyk pozwalających opracować przedstawienie zarówno od strony artystycznej jak i technicznej, jest więc od czasu Wielkiej Reformy Teatru wciąż jednym z najistotniejszych elementów tej sztuki, mimo że wciąż przybywa rozmaitych asystentów wspomagających powstanie dzieła teatralnego we współczesnym teatrze¹¹⁵.

Wojciech Szulczyński stwierdza, że w teatrze współczesnym spośród wielu technik i metod pracy reżysera nad spektaklem można wyodrębnić dwa zasadnicze sposoby postępowania; studyjny i klasyczny¹¹⁶. Studyjny charakter pracy oznacza bliską współpracę reżysera z zespołem aktorskim, polegającą na wspólnym poszukiwaniu odpowiednich rozwiązań scenicznych oraz środków wyrazu artystycznego, a także ciągłym rozwojem w trakcie intensywnych przygotowań i prób. Klasycznym sposobem współpracy badacz nazywa aktywizowanie aktora w procesie twórczym do samodzielnego ujęcia roli oraz kierunku i formy inscenizacji. Szulczyński podkreśla, że reżyseria współczesna tożsama jest z dużą dowolnością w wyborze praktyk¹¹⁷.

Praca reżysera teatralnego nad realizacją wizji scenicznej to szereg różnorodnych działań artystycznych, które w teatrze XXI wieku są już mocno sprzężone z narzędziami technologicznymi. Twórcze kształtowanie się reżyserii teatralnej w kontekście rozwoju mediów i nowych technologii jest ważnym elementem rozwoju teatru jako sztuki artystycznej, instytucjonalnej i społecznej.

¹¹⁴ Tamże, s. 164.

¹¹⁵ Zob. W. Baluch, *Dramaturgia*, w: *Performatyka. Terytoria*, dz. cyt., s. 51-60.

¹¹⁶ Zob. W. Szulczyński, *Reżyseria teatralna*, Kraków 2010.

¹¹⁷ Tamże.

Wyraźny zwrot ku performatywności i technologizacji teatru w twórczości polskich artystów zarysowuje się w spektaklach początku XXI wieku. O wyborze poniżej omawianych spektakli zadecydowała ich artystyczna ranga, reprezentatywność wskazywanych cech, a także możliwość fizycznej obecności w roli widza lub możliwość odtworzenia ich z archiwum danego teatru w postaci cyfrowego zapisu. Spektakle te postrzegane w układzie chronologicznym wykazują także stopniowy proces mediatyzacji przestrzeni scenicznej oraz performatyzacji warsztatu aktorskiego.

Pierwszym przykładem dla omawianych tendencji będzie tutaj Szekspirowska *Burza*, zrealizowana w roku 2003 na deskach Teatru Rozmaitości w Warszawie przez Krzysztofa Warlikowskiego. Spektakl silnie operuje kontrastami jasności i ciemności, zmianami światła, rozpoczyna się od rozmowy bohaterów siedzących przy stole. Wokół stołu zostały rozstawione krzesła. Na środku widnieje zapalona świeca, która rzuca światło na ciała aktorów zatopionych w ciemnym otoczeniu sceny. Akcja rozpoczyna się od wypowiedzi Mirandy (Małgorzata Hajewska-Krzysztofik) pełnej żalu do swego ojca Prospera (Adam Ferency), który, dzięki nadprzyrodzonej mocy wzniecił burzę wokół statku płynącego w kierunku wyspy. Prospero w odpowiedzi na wyrzuty uświadamia córcę, że nie wie kim jej ojciec jest naprawdę i skąd pochodzi, podkreśla także, że jest kimś więcej niż Prospero.

Prospero w spektaklu Warlikowskiego to postać doświadczająca nagłego rozpadu ciągłości uporządkowanego życia. Jest niewolnikiem uczuć, pragnień i ułudy własnej egzystencji. Zdradzony przez brata Antoniego (Adam Cywka) wyjaśnia córcę Mirandzie, jak okrutny los spotkał i dlaczego dwanaście lat temu zostali zmuszeni by opuścić Mediolan. Słowami Prospera: „Nie wiesz kim sama jesteś. Bowiem nie wiesz nawet skąd ja pochodzę” Warlikowski zdaje się zwracać do widza i pytać, czy wiemy kim jest człowiek w dzisiejszym świecie, skąd pochodzą jego emocje i wyznawane wartości, na ile możemy być pewni swego losu.

Według Lilianny Dorak-Wojakowskiej już pierwsza sekwencja spektaklu pokazuje widzowi psychologiczny wymiar postaci, odsłania przed nim rodzinną tajemnicę. Prospero ukazany jest jako postać bezwzględного ojca strauumatyzowanych dzieci, których życie napiętnowane zostało krzywdą i cierpieniem¹¹⁸. Prospero jest ucieleśnieniem krzywdy,

¹¹⁸ Zob. L. Dorak-Wojakowska, *Teatr i nowe media: specyfikacja i wzajemne zależności*, [w:] *Przepływy, Protezy, przedłużenia. Przemiany kultury polskiej pod wpływem nowych mediów po 1989 roku*, B. Bodzioch-Bryła, L. Dorak-Wojakowska, M. Kaczmarczyk, A. Regiewicz, Kraków 2015, s. 285.

melancholii, poczucia utraty. Jest także nośnikiem rodzinnej tragedii, której widz staje się świadkiem.

Według Jacka Kopcińskiego i wielu innych recenzentów¹¹⁹ Warlikowski prowadzi dzieło Szekspira ku współczesnym pytaniom o nowoczesną kondycję człowieka. Osieraca swych aktorów, pozostawia samych sobie w walce z demonami otaczającej ich w danej chwili rzeczywistości. „Postacie z *Burzy* to już tylko imiona, maski, dlatego tak trudno napięcia skonstruowane przez Szekspira – fabularne, psychologiczne, egzystencjalne – uzgodnić z napięciami, które wytwarzają między sobą aktorzy poprowadzeni ręką reżysera”¹²⁰. Zdaniem Kopcińskiego spektakl ten wpisuje się w kanon teatru nowoczesnego, a nawet transowego. Na scenie aktorzy posługują się nowoczesnymi atrybutami, np. notebookiem, a fotele samolotu imitują pokład Szekspirowskiego okrętu. Badacz nazwał spektakl „medialnym produktem”, jaki bez wątpienia i z powodzeniem można wystawiać na rynku międzynarodowym w wielu teatrach¹²¹. W jednej z recenzji mamy następujący opis owej wizji (po)nowoczesnego świata:

Przestrzeń sceniczna jest w zasadzie niewyraźna, nieco zamglona, jakby nad postaciami ciążyła jakaś klątwa, a może po prostu zgryzota, jakiś niemy krzyk. Zdaje się, że ta aura jest zewnętrznym dopełnieniem kondycji Prospero (w tej roli Adam Ferency) - u Warlikowskiego jest on spokojnym, ale także nieco tragicznym bohaterem, w swoim końcowym monologu mówi: „I skończyć mi przyjdzie w rozpacz”¹²².

Charakteryzacja aktorów, ich stroje także są współczesne. Prospero na początku spektaklu występuje w swetrze, następnie wraz z innymi bohaterami odgrywa swą rolę ubrany w garnitur. Przemiana bohatera jest znacząca, wkracza w świat współczesnej konwencji i gry, ale pod koniec spektaklu Prospero ubrany w stary sweter wraca do swojej mniej „medialnej kondycji”, zamykając spektakl poruszającym monologiem.

¹¹⁹ Zob. P. Gruszczyński, *Wstęp*, [w:] *Szekspir i uzurpator. Z Krzysztofem Warlikowskim rozmawia Piotr Gruszczyński*, Warszawa 2007, s. 7; J. Cieślak, *Wszyscy jesteśmy z Szekspira*, Rzeczpospolita nr 30/6-7.02, online: <https://e-teatr.pl/wszyscy-jestesmy-z-szekspira-a212585>, dostęp: 12.07.2020.

¹²⁰ J. Kopciński, *Powrót Dziadów i inne szkice teatralne*, Warszawa – Kraków 2016, s. 23 - 25.

¹²¹ Tamże, s. 26.

¹²² A. Górecka, *Czy czeka na nas Wonderful World? „Burza” - reż. Krzysztof Warlikowski - Teatr Rozmaitości*, „Dziennik Teatralny”, online: <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/czy-czeka-na-nas-wonderful-world.html>, dostęp: 18.09.2020.



Fot. 1. Spektakl *Burza* w reż. Krzysztofa Warlikowskiego

Źródło: <http://trwarszawa.pl/spektakle/spektakle-archiwalne/burza/> (dostęp: 17.07.2018)



Fot. 2. Spektakl *Burza* w reż. Krzysztofa Warlikowskiego

Źródło: <http://trwarszawa.pl/spektakle/spektakle-archiwalne/burza/> (dostęp: 17.07.2018)



Fot. 3. Spektakl *Burza* w reż. Krzysztofa Warlikowskiego

Źródło: <http://trwarszawa.pl/spektakle/spektakle-archiwalne/burza/> (dostęp: 17.07.2018)

By dostrzec nowe inklinacje we współczesnej praktyce scenicznej warto porównać inscenizację Krzysztofa Warlikowskiego z nieco inną w swej konwencji realizacją w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego. Na *Burzę* Garbaczewskiego składa się przede wszystkim chaotyczna, fragmentaryczna przestrzeń, w której dominuje estetyka mroku, czerni. W spektaklu szczególnie istotne jest użycie środków medialnych, które pozwala zbudować odpowiedni nastrój i dramaturgiczne napięcia. Na scenie dominuje czerń, która łączy się z imitacją chmur i fal morskich wytwarzanych za pomocą projektora. Stroje aktorów także są w kolorze czarnym, a błądź ich twarzy kontrastuje na tle ogromnego ekranu multimedialnego. Na ekranie wyświetlane są ujęcia w tzw. technice „live video”¹²³. Oznacza to, iż kamery zamontowane na scenie transmitują obraz ze sceny bezpośrednio na ekran. Zastosowano przy tym efekty zbliżenia. Widz może obserwować ciało aktora na scenie, jednocześnie widząc na ekranie multimedialnym wyolbrzymione części jego ciała np. twarz, dłonie itp. Taki zabieg

¹²³ Live video – transmisja obrazu wideo na żywo, w czasie rzeczywistym.

Garbaczewski zastosował również w Gombrowiczowskim *Kosmosie*, o którym będzie mowa w dalszej części rozprawy. Zbliżanie widza do postaci scenicznej poprzez np. powiększenie twarzy doprowadza do wytworzenia silnej relacji z medialnym obrazem postaci, postać realna i jej ucieleśnienie aktorskie staje tylko jedną z form obecności na scenie. Taka synteza realności i medialności powoduje rozproszenie zmysłów odbiorcy, wprowadza w dysonans poznawczy, aktywuje refleksję o współczesnym nieustannie mediatyzowanym, symulakrycznym świecie wokół nas¹²⁴.



Fot. 4. Spektakl *Burza* w reż. Krzysztofa Garbaczewskiego

Źródło: <http://www.teatrpolski.wroc.pl/fotogaleria/burza> (dostęp: 12.07.2018)

Lehmann w swych badaniach nad teatrem postdramatycznym poświęca m.in. uwagę funkcji ekranów na scenie. Wyraźnie stwierdza, że ruchomy obraz zostaje zapośredniczony z realnego świata, przez co nie zmusza widza do bezpośredniej konfrontacji z otaczającą go rzeczywistością. Badacz określa tę funkcję jako „odciążającą” na poziomie duchowym i fizycznym. Projekcja materiału wideo przybiera postać rozproszonego przekazu. W

¹²⁴ Por. H-T Lehmann, *Teatr...*, dz. cyt.

przeciwieństwie do sztuki filmowej, gdzie jest określoną w swoim kształcie formą, w teatrze jest wyizolowaniem konkretnej chwili, kontekstu itp.¹²⁵.



Fot. 5. Spektakl *Burza* w reż. Krzysztofa Garbaczewskiego

Źródło: <http://www.teatrpolski.wroc.pl/fotogaleria/burza> (dostęp: 12.07.2018)

¹²⁵ Tamże, s. 293.



Fot. 6. Spektakl *Burza* w reż. Krzysztofa Garbaczewskiego

Źródło: <http://www.teatrpolski.wroc.pl/fotogaleria/burza> (dostęp: 12.07.2018)

Wskazując na rolę mediów w przywołanym spektaklu Garbaczewskiego należy wskazać na przestrzeń sceniczną. We wspomnianej *Burzy* Warlikowskiego istotnym elementem dramaturgicznym była dominująca w nim czerń. Załamywana światłem reflektorów ciemność potęgowała odczucie niepewności. Warlikowski scenę obnażył, sprawił, że w odbiorze wydawała się chłodna, opustoszała, enigmatyczna. Garbaczewski wypełnił przestrzeń różnymi, geometrycznymi figurami, sprzętem elektroniczno-muzycznym, kamerami, lustrami. Na scenie i wokół niej widać mnóstwo dziwnych kształtów, panuje chaos i nieład, a w nim aktorzy dopełniają przestrzeń dynamicznym ruchem ciał. Warlikowski natomiast aktorów umiejscowił w konkretnym położeniu, na krzesłach, fotelach, wokół stołu.

Zarówno u Warlikowskiego, jak i Garbaczewskiego przestrzeń sceniczna jest określona i wynikająca z intencji reżyserskich wizją Szekspirowskiej wyspy, na której rozgrywają się losy bohaterów utworu. Która z wysp jest zatem bardziej medialna? Wizja sceniczna, jaką obaj reżyserzy zrealizowali w swoich spektaklach na podstawie utworu Szekspira absorbuje nie tylko kształty współczesności, ale historii pełnej śladów ludzkiego

okrucieństwa¹²⁶. Problem odpuszczenia win, krzywdy, kary i przebaczenie w kontekście filozoficznym odsłania także psychologiczny aspekt ludzkich wyborów. Spektakle, co oczywiste, odwołują się do tych problemów, ale przyciągają uwagę dlatego, że w nowym otoczeniu kulturowym i z obszaru nowego czasu stawiają pytanie odbiorcy o miejsce człowieka we współczesnym świecie, o jego moralność i granice sumienia. Spektakle Warlikowskiego i Garbaczewskiego pokazują także, jak istotna jest rola technologii w kreacji dzieła, jak bardzo jej użycie zależy od twórcy spektaklu i jak medialne narzędzia umożliwiają aktualizację sensów spektaklu.

Wrażliwość Warlikowskiego na żywy i intensywny kontakt z widzem, wzmacniany a nie gubiony przez użycie technologii medialnych, ma także swój związek z wczesnym kształtowaniem się reżysera jako asystenta Krystiana Lupy. Asystentura była nie tylko spełnieniem marzeń młodego reżysera, ale kwintesencją jego dalszej pracy twórczej. Wypowiadał się o swoim mistrzu następująco: „Kogoś takiego jak on powinno się spotkać w życiu jak najwcześniej. On jest ukształtowany na innym zestawie lektur i odmiennym doświadczeniu pokoleniowym. Natomiast łączy nas sposób otwarcia teatru na wiele problemów”¹²⁷. Lupa wielokrotnie wskazywał, iż jedna z najcenniejszych wartości teatru: nażywość, współcześnie przestaje interesować publiczność. Warlikowski w teatrze wciąż odbudowuje tę bezpośrednią więź, stawia aktora i widza w podobnej pozycji wobec problemów współczesnej tożsamości¹²⁸. Zadaje niewygodne pytania o świadomość ciała i na rozmaite sposoby determinowanej przez współczesność psychiki¹²⁹. Dorak-Wojakowska stwierdza, że scenograficzne płaszczyzny w *Burzy* Warlikowskiego mają charakter abstrakcyjny, a niezwykle ważnym elementem całości jest metafora lustra. Badaczka przywołuje spostrzeżenia Grzegorza Niziołka, dla którego spektakl ten ma wymiar silnie symboliczny, psychologiczny. Ta symbolika oscyluje właśnie w kategorii odbicia i śladu¹³⁰. Według Dorak-Wojakowskiej lustro jest metaforą kruchości więzi między ludźmi. Estetyka sceniczna podkreśla zatem nietrwałość, ulotność ludzkiej egzystencji. W fizycznym i sensualnym wymiarze użycie lusterek stwarza atmosferę niepewności. Jest formą kolażu połączonych z sobą wycinków realnego świata. Aktor w tak zorganizowanej przestrzeni

¹²⁶ W spektaklu Warlikowskiego w tym aspekcie istotny był problem Holocaustu i pamięci Zagłady.

¹²⁷ M. Mokrzycka-Pokora, *Krzysztof Warlikowski*, „Culture.pl” 02.2004, online: <https://culture.pl/pl/tworca/krzysztof-warlikowski>, dostęp: 12.05.2019.

¹²⁸ Zob. K. Lupa, Ł. Maciejewski, *Koniec świata wartości*, Łódź 2017, s. 11

¹²⁹ Por. G. Niziołek, *Warlikowski extra ecclesiam*, Kraków 2008.

¹³⁰ L. Dorak-Wojakowska, *Teatr i nowe media: specyfikacja i wzajemne zależności...* dz. cyt., s. 285.

wywłaszcza swoje „ja” i próbuje nadać mu integralny, całościowy kształt¹³¹. Wszelkie elementy tworzące kulturowy pejzaż współczesności wnikają także w jego dyskurs teatralny. Dzięki temu teatr jest w pewnym stopniu nowomediálním lustrem odbijającym fragmenty współczesności.

Krzysztof Garbaczewski, jako reżyser młodszego pokolenia, absolwent krakowskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego, swój warsztat również szlifował u boku Krystiana Lupy. Został jego asystentem przy spektaklu *Factory 2*, wystawionym w roku 2008 na deskach Narodowego Starego Teatru w Krakowie¹³². W 2008 roku miał miejsce również jego debiut. Pierwszy, samodzielny spektakl Garbaczewskiego, *Chór sportowy* według Elfriede Jelinek¹³³, zderzył publiczność z problemami środowiska sportowego, w którym bardzo często sportowcy stają się jedynie maszyną do zarabiania pieniędzy. Jelinek odsłania mnóstwo kontrowersji na temat sportowców i kreowania ich na tzw. herosów, których świat mediów, marketingu i reklamy odziera z godności. Według Magdaleny Fizgał spektakl ten na tle innych realizacji scenicznych Garbaczewskiego, wyróżnia się bezpośrednim odniesieniem do kultury medialnej, która według badaczki „zawłaszczyła sobie prawo do wypowiedzania się w imieniu jednostek, ale też kontroluje (ogranicza) ich prywatne przestrzenie”¹³⁴. Choć w większości swoich realizacji reżyser nie stawia jednoznacznych diagnoz i sformułowań nad kondycją współczesnego społeczeństwa, tak w tym wypadku znacząco zawęża pole interpretacji.

Po raz kolejny Garbaczewski pokazuje, że w jego twórczości media i technologizacja przestrzeni scenicznej pełni istotną rolę w budowaniu dialogu z odbiorcą. Przestrzeń spektaklu została zorganizowana w minimalistycznej estetyce dawnych hal sportowych/basenowych. Charakterystyczne metalowe obramowania, połyskujące kafelki oraz chłodna tonacja scenografii wprawiają widza w nieprzyjemny nastrój. Jego percepcja podąża zarówno za aktorami, jak i narzędziami, które Garbaczewski wykorzystał jako medium, nośnik dla problematyki dramatu Jelinek¹³⁵.

¹³¹ Tamże, s. 286-287.

¹³² Analiza spektaklu *Factory 2* została przeprowadzona w rozdziale poświęconym działalności Narodowego Starego Teatru w Krakowie niniejszej rozprawy.

¹³³ Zob. E. Jelinek, *Ein Sportstück*, Berlin 2012.

¹³⁴ M. Fizgał, *Najnowszy teatr polski wobec mediatyzacji życia publicznego i prywatnego*, [w:] *Intymne - prywatne – publiczne*, red. E. Wąchocka, Katowice 2015, s. 183.

¹³⁵ Tekst dramatu *Chór sportowy* autorstwa Elfriede Jelinek wraz z opublikowanymi zdjęciami dostępny jest na autorskiej stronie internetowej dramatopisarki pod adresem: <https://www.elfriedejelinek.com/> w zakładce „Prosa - zu Politik und Gesellschaft”.

W jednej z sekwencji reżyser wykorzystuje ekran multimedialny usytuowany z boku sceny, na którym widz ogląda wystąpienie dziennikarki Beckmann (Zofia Bielewicz w tej roli), prowadzącej rozmowę z piłkarzem (Elżbieta Piwek w tej roli). Fizgał przytaczając tę scenę w swojej publikacji podkreśla, że wywiad przybiera karykaturalną formę i jest kulminacją monologowej całości. Otóż dialog między postaciami obrazuje charakter pracy dziennikarza, któremu zależy wyłącznie na rozgłosie i sensacji. Jest to również symboliczne ukazanie kryzysu ludzkich relacji, braku poszanowania prywatności i godności drugiego człowieka, co powoduje zakłócenia we wzajemnej komunikacji¹³⁶. Joanna Jopek uważa, że obraz wyświetlany na ekranie jest monstrualny i przerażający. Słowa wybrzmiewają niczym psychotyczne, powtarzające się mantry, a sam materiał wielokrotnie zacina się. Całość „zagarnia prywatne doświadczenie w obieg medialny, forsując granicę między intymnym a publicznym”¹³⁷.



Fot. 7. Spektakl *Chór sportowy* w reż. Krzysztofa Garbaczewskiego

Źródło: <http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/42515/chor-sportowy> (dostęp: 16.07.2018)

¹³⁶ M. Fizgał, *Najnowszy teatr...*, dz. cyt., s.182.

¹³⁷ J. Jopek, *Wolałabym nie*, red. J. Stasiowska, Kraków 2015, s.55.



Fot. 8. Spektakl *Chór sportowy* w reż. Krzysztofa Garbaczewskiego

Źródło: <http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/42515/chor-sportowy> (dostęp: 16.07.2018)

Garbaczewski stawia widza w niewygodnej sytuacji. Zmusza go do intelektualnej konfrontacji ze światem mediów oraz wizerunkiem gwiazd sportu. Wystawia na próbę również ludzkie postrzeganie cielesności w XXI wieku. Scena, w której Przemysław Czernik w roli piłkarza występuje przed widzami w stroju baletnicy jest groteskową formą odniesienia do pojęcia seksualnej tożsamości, samoakceptacji i samoidentyfikacji. Tomasz Kireńczuk w recenzji spektaklu mówi następująco:

Garbaczewski czyta przede wszystkim wpisane w tekst Jelinek marginesy. Analizowane przez austriacką pisarkę usportowienie staje się dla niego metaforą współczesnej uniformizacji, a opisywane przez nią uwielbienie dla konkurencji, zawodów, meczów i pojedynków to dla Garbaczewskiego parodia męskości, opartej na współzawodnictwie i współczesnych formach stadnego życia. Tematem przedstawienia Garbaczewskiego jest bowiem tożsamość znajdująca się w fazie performatywnej dekonstrukcji¹³⁸.

¹³⁸ T. Kireńczuk, *Przycinanie paznokci*, „Dwutygodnik”, nr 18, 2009, online: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/660-przycinanie-paznokci.html>, dostęp: 14.09.2020.

Reżyser przeniósł nieufność wobec świata mediów i sportu Jelinek na deski teatru. Samo użycie narzędzi technologicznych, w szczególności motywu ekranu telewizyjnego jest zbiorową manifestacją w stosunku do nadużyć, jakie płyną ze strony dziennikarzy sportowych czy gwiazd. Prasa, radio, telewizja, Internet zostały ukazane jako nośniki medialne, w których zamiast wolności wypowiedzi obecny jest fałsz, manipulacja i kłamstwo. Możliwość publicznego dialogu, debaty czy realnej konfrontacji człowieka z człowiekiem jest pozorna i zamyka się w dialektyce pozornego ruchu i bezruchu¹³⁹, o czym mówi sam początek dramatu Jelinek.

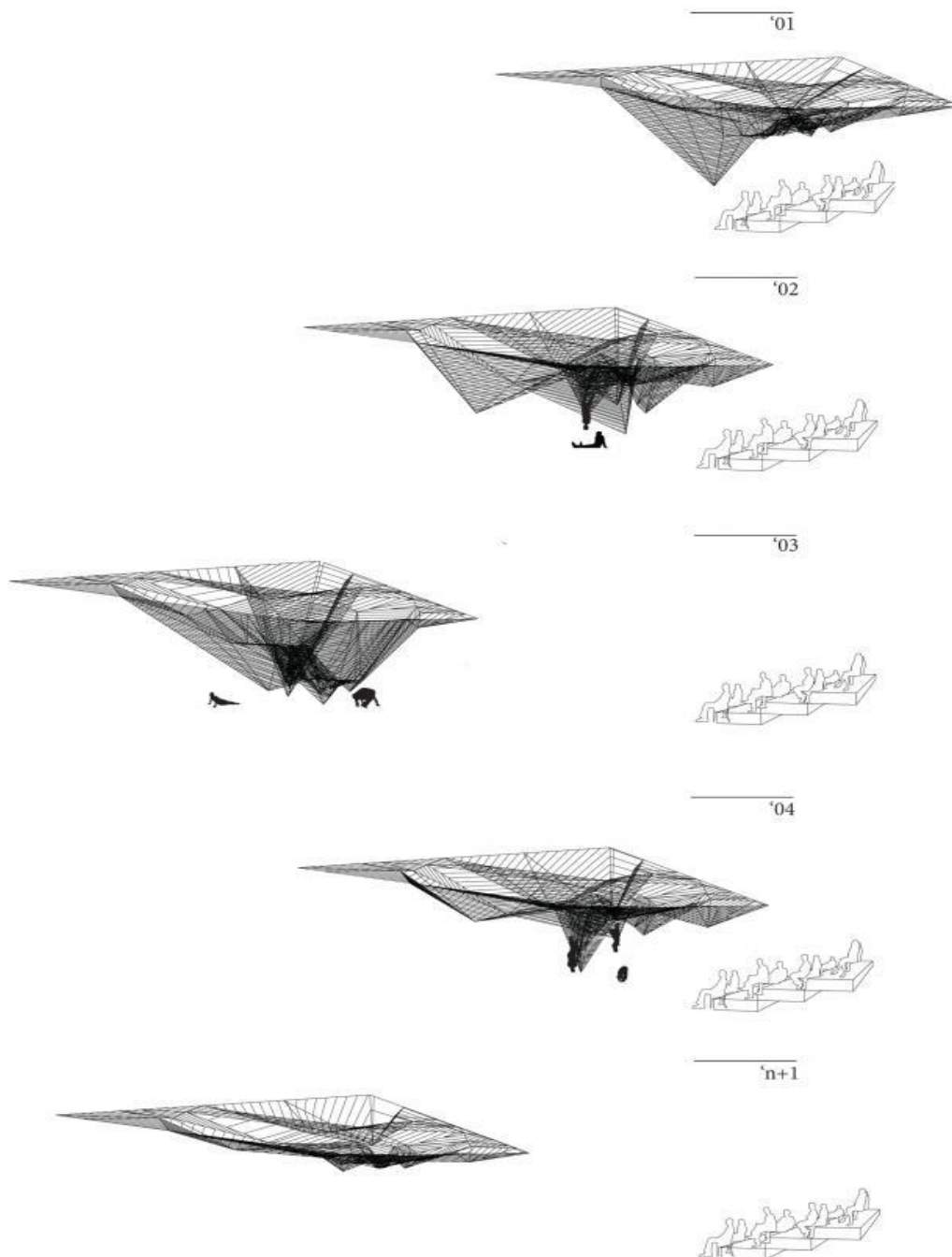
W następnych latach Garbaczewski chętnie realizował na scenie utwory Witolda Gombrowicza. *Opętani*, *Kosmos*, *Iwona, księżniczka Burgunda* czy *Kronos* przyniosły reżyserowi duży rozgłos w środowiskach artystycznych. Sukcesem okazał się także spektakl *Życie seksualne dzikich* (premiera: 14.04.2011 r.) zrealizowany na podstawie dzienników i tekstów naukowych badacza i antropologa kultury – Bronisława Malinowskiego. Garbaczewski wraz z Marcinem Cecko i scenografką Aleksandrą Wasilkowską stworzyli na potrzeby tego spektaklu szczególny rodzaj interaktywnej wyspy:

Czarna Wyspa to fikcyjne, migrujące terytorium *Dzikich*, które zmienia swoją topografię i położenie w zależności od zachowań zamieszkujących ją nie-ludzi. Punktem odniesienia podczas tworzenia prototypu *Czarnej Wyspy* były podróże antropologa Bronisława Malinowskiego na Wyspy Trobriandzkie - archipelag Papui Nowej Gwinei leżący w Melanezji. Terytorium *Czarnej Wyspy* to zapomniane miejsce w przyszłości. Informacja o Wyspie funkcjonuje jako błąd, fikcja, na zasadzie różnicy pomiędzy mapami współczesnymi, a mapami z czasów wypraw kolonialnych w XVI wieku¹⁴⁰.

Zespół pracował nad prototypem wyspy w niezwykle twórczej atmosferze. Tak wyglądały szkice i plany zagospodarowania scenicznej przestrzeni:

¹³⁹ J. Jopek, *Wolałabym...* dz.cyt., s. 52-57.

¹⁴⁰ Wypowiedź A. Wasilkowskiej, scenografki spektaklu *Czarna Wyspa* umieszczona na oficjalnej stronie internetowej autorki pod adresem: <http://www.olawasilkowska.com/76-CzarnaWyspa.html>, dostęp: 16.07.2018.



Fot. 9. Projekt scenografii do spektaklu *Życie seksualne dzikich* w reż. Krzysztofa Garbaczewskiego
 Źródło: <http://www.olawasilkowska.com/76-CzarnaWyspa.html> (dostęp: 16.07.2018)

Jak pokazują projekty, w stosunku do rozmiarów sceny/wyspy widownia jest niewielka. Nad publicznością rozciąga się dziwaczne, geometryczne, czarne tworzywo, powyginane w różne strony. Całość stanowi imitację wyspy, przeznaczonej do teatralnego zamieszkania nie tylko dla postaci z dzienników Malinowskiego, ale również widzów (nad widownią unosił się i

opadał fragment wyspy). Tytułowi dzicy w spektaklu to ludzie, dla których całym światem jest technologia, a naturalność i obcowanie z nagością, ciałem, dotykiem drugiego człowieka, wydaje się być paradoksalnie nieosiągalne. Autorzy wskazali problem, który ich zdaniem w bezpośredni sposób dotyka współczesności. To brak międzyludzkiej bliskości, niemożność współodczuwania i empatii wobec środowiska, zatracanie naturalności, wirtualność, medialność, zanik wartości i nieumiejętność wyrażania uczuć oraz emocji względem siebie.

Warto podkreślić, że tak rozwiniętą technicznie scenografię pomogła stworzyć zaawansowana technologia komputerowa. Wasilkowska w rozmowie z Anną Sańczuk w ramach podcastu *Jak ona to robi* na kanale Youtube opisuje towarzyszące jej odczucia przy pracy nad *Czarną wyspą*¹⁴¹. Wyraźnie stwierdza, że to co zachwycało ją w trakcie przygotowań nazywa performatywną architekturą. Pragnęła, by scenografia ta aktywizowała aktorów, uaktywniała ich grę w technologicznej przestrzeni. Celem projektu było również zatarcie granicy między aktorem a odbiorcą. Przestrzeń była zintegrowana z uczestnikami, reagowała na ich fizyczną obecność. Całość została wyposażona w innowacyjne rozwiązania techniczne takie jak np. czujniki ruchu, sterowniki oraz technologia programistyczna Arduino¹⁴², wykorzystywana do budowania samodzielnych obiektów interaktywnych.

Projekt ten zachwyił wielu architektów i krytyków sztuki, do tego stopnia, że prototyp scenografii w skali 1:5 był eksponowany był w Narodowej Galerii Sztuki Zachęta oraz w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Instalacja powstała w ramach wystawy *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku*. Prototyp został także wystawiony na aukcję przez jedną z największych firm, która zajmuje się obrotem dziełami sztuki na terenie Polski – Desa Unicum¹⁴³. Wokół spektaklu powstał także projekt *Dzicy*, który był jednym z elementów szóstej edycji festiwalu sztuk performatywnych i obrazowych *Temps d'images*, organizowanym w Polsce w Zamku Ujazdowskim¹⁴⁴.

¹⁴¹ Zob. Podcast *Jak ona to robi* – rozmowa Anny Sańczuk z Aleksandrą Wasilkowską, online: https://www.youtube.com/watch?v=1xLsHpz9FE&ab_channel=VoguePolska, dostęp: 21.06.2022.

¹⁴² Zob. J. Hughes, *Arduino - A Technical Reference*, USA 2016.

¹⁴³ Aukcja prototypu scenografii *Czarna Wyspa* wykonanego przez Aleksandrę Joannę Wasilkowską, zorganizowana przez firmę Desa Unicum. Prototyp wykonany w skali 1:5 do spektaklu *Życie seksualne dzikich*, 2011, online: <https://bid.desa.pl/lots/view/1-20POT3/aleksandra-joanna-wasilkowska-czarna-wyspa-prototyp-scenografii-w-skali-1-5-do-spektaklu-ycie-seksualne-dzikich-2011>, dostęp: 12.10.2020.

¹⁴⁴ Festiwal *Temps d'images* organizowany jest co roku w dziesięciu krajach w Europie. Jego pierwsza edycja rozpoczęła się w 2002 roku. Ideą festiwalu jest przede wszystkim popularyzacja sztuki współczesnej, w tym sztuki teatru oraz artystycznych działań performatywnych.

Garbaczewski wystawił również wiele innych spektakli, w których upodobanie do nowych mediów jest wyraźnie dostrzegalne. W *Kosmosie* według powieści Gombrowicza, reżyser na tyle sceny umieścił potężny ekran multimedialny. Publiczność mogła obserwować nie tylko akcję rozgrywającą się na scenie, ale też ruchy zza kulis wyświetlane na ekranie. Przy użyciu odpowiednich technik operatorskich ciała aktorów ulegały zniekształceniu. Na ekranie pojawiały się zbliżenia dłoni, głowy, twarzy czy rąk. Ta technika także pojawiła się w realizacji wspomnianej wyżej *Burzy*. Zabiegi takie wywołują zmiany w percepcji publiczności. Widz musi koncentrować uwagę na grze aktorów i jednocześnie odbierać wszelkie bodźce docierające ze sceny za pomocą narzędzi medialnych.

Twórczość reżysera w pewnym zakresie wpisuje się w Lehmannowską estetykę teatru postdramatycznego. Symultaniczność znaków teatralnych, wycinkowość fabuły spektaklu, gra gęstością znaczeń, dialektyka nadmiaru i bezmiaru, umuzycznienie (szczególnie w kierunku muzyki elektronicznej, transowej), dramaturgia audiowizualna, samowystarczalna cielesność¹⁴⁵, wszystko to mocno obecne jest w wielu realizacjach reżysera i tak silnie wpisujące się w postdramatyzm.

Robert Mleczo, stale współpracujący z Garbaczewskim, jest operatorem filmowym i scenografem teatralnym, wyspecjalizowanym w technice tworzenia VR oraz Video live na scenie. W rozmowie z Mateuszem Węgrzynem wypowiadał się na temat zastosowania mediów w teatrze i próbie pokonywania pewnych barier związanych z tradycjonalnością w scenografii. R. Mleczo już w dzieciństwie uczęszczał na zajęcia teatralne odkrywając przy tym swe zamiłowanie do sztuk plastycznych, ponieważ teatr zainteresował go od tzw. strony „technicznego tworzenia”. Twierdzi, iż „w teatrze, wideo migruje między narracyjnością a używaniem go jako światła zmieniającego przestrzeń okna sceny”¹⁴⁶. Jego początki z wideo-projekcjami opierały się głównie na montowaniu gotowych już nagrań i wyświetlaniu ich na wielkich ekranach multimedialnych w trakcie trwania przedstawienia. Filmowiec jednak postanowił poszerzyć pole budowania przestrzeni w taki sposób, aby aktorzy mogli wyjść na pierwszy plan, gdyż uważał, że „tego typu użycie „projekcji” jest najczęściej ciałem obcym, jakimś odwołaniem, cytatem, kawałkiem przeszłości bohaterów. Nagranie trudno zsynchronizować z aktorami, często jest wręcz odwrotnie, aktorzy boją się konkurencji

¹⁴⁵ Zob. H.-T. Lehmann, *Teatr...*, dz. cyt. s. 131-150.

¹⁴⁶ M. Węgrzyn, *Projekt spektakl: autor wideo. Rozmowa z Robertem Mleczo*, „Dwutygodnik.com” 2015 nr 174, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6289-projekt-spektakl-autor-wideo.html>, dostęp: 16.07.2018.

takiego ruchomego wideo¹⁴⁷. Wraz z K. Garbaczewskim zaczęli pracować nad metodą tzw. live – streamu, czyli transmitowania wideo na ekran w czasie rzeczywistym. Było to dla twórców nowe wyzwanie, a próby i przygotowania przy zastosowaniu kamer znacznie różniły się od tych nierejestrowanych. Często próbowali sytuacje, w których operator kamery wraz z aktorami wychodził poza przestrzeń teatru. Akcja rozgrywała się w parku, na ulicy, przed gmachem teatru itp., a całość widz oglądał na ekranie multimedialnym w trakcie przedstawienia.

W refleksji nad nowymi mediami w sztuce teatralnej R. Mleczo wyraźnie zaznacza, że należy na tę tendencję spojrzeć z perspektywy użytkowników technologii. Jaki wpływ na ludzi ma świat pełen maszyn, czy zniekształca on percepcję czy może ją poszerza? Operator podkreśla także problem finansowania teatrów. Przy odpowiednim nakładzie budżetowym, VR oraz wszelkie wideo techniki rozprzestrzeniłyby się w teatrze z zawrotną prędkością. Upodobania reżyserów do stosowania nowych mediów są wyraźnie dostrzegalne. Mleczo o medialności teatralnej względem sztuk filmowych mówi następująco:

W teatrze, co jest nieoczywiste, można sobie pozwolić na stosowanie o wiele silniejszych środków wizualnych niż w filmie, którego język jest dość jednoznaczny. Co więcej, zawsze myślałem, że medium filmu jest w swojej naturze bliskie opisywaniu rzeczywistości, jako narzędzie łatwo synchronizujące się z życiem współczesnym, ale w porównaniu z teatrem film, przynajmniej na naszym polskim poletku, jednak nie nadąża. Teatr według mnie jest szybszy i intensywniejszy. Nie tylko dotyka bieżących tematów, ale też jest w nim miejsce na refleksję nad czasem i technologią, czego brakuje mi w projektach wychodzących z głowy scenarzystów lub reżyserów filmowych¹⁴⁸.

Kolejnym przykładem spektaklu będącego jednocześnie transmedium przedmiotu teatralnego jest *(A)pollonia* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego. Spektakl wystawiony w 2009 roku na deskach Nowego Teatru w Warszawie budzi do dzisiaj wiele emocji i kontrowersji. Dzieło reżysera stworzone w oparciu o utwory antyczne Ajschylosa i Eurypidesa oraz teksty autorów współczesnych m.in. Johna Maxwella Coetzeego czy Hanny Krall, zdobyło uznanie krytyków teatralnych w kraju i za granicą. Całość niewątpliwie wybiega poza tradycyjną konwencję teatru. Stanowi formę mediatyzowanego otwartego pytania, na które widz odpowiada indywidualnie, wedle własnych przekonań i toku rozumowania. Sens spektaklu zawarty jest w jego oddziaływaniu i symbolice. Poprzez motywy

¹⁴⁷ Tamże.

¹⁴⁸ Tamże.

zaczepnięte z literatury antycznej reżyser mówi do widza o cierpieniu i ranach narodowych, jakie zostawiła po sobie II wojna światowa. Prócz tego, liczne odniesienia do świata współczesnego i jego problemów stawiają pytanie o miejsce człowieka w świecie okrucieństw i zła panującego wokół.

Opowiedziane w „(A)polonii” historie, zderzone ze sobą i z innymi kontekstami, przeniesione zostają na poziom metadyskursu i wpisane w uniwersalne i aktualne pytanie, które dotyczy nas wszystkich. Jest to pytanie o możliwość i sens ofiary, o zasadność i mechanizmy sankcjonowania cierpienia, o granice miłości i poświęcenia, o granice okrucieństwa wreszcie. Poczucie krzywdy i poczucie winy tworzą przy tym nierozzerwalny spłot, który łączy ze sobą kata i ofiarę i sprawia, że ofiara nie wyczerpuje swej funkcji dramaturgicznej w jednorazowym akcie, ale uruchamia całą lawinę ambiwalentnych postaw i uczuć¹⁴⁹.

Warlikowski swobodnie i w płynny sposób przechodzi od antycznych dzieł, przez historię Polaków w czasie II wojny światowej, zagładę Żydów i sens ludzkiego cierpienia, aż po współczesność. Operując aktorskim ciałem i jego mediatyzacjami odsłania współczesność stechnologizowaną, cyfrową, internetową, odartą z resztek ludzkich uczuć i wartości, która również może być źródłem ludzkich udręk. Spektakl mówi nam wyraźnie, że jesteśmy ofiarami współczesnego świata.

Przedstawienie składa się z trzech części. Widz dokładnie wie, w którym momencie rozpoczyna się akcja, zaczerpnięta z kolejnego utworu. Tytuł dzieła wyświetlany jest przez projektor multimedialny na tylnej ścianie sceny. Na potrzeby spektaklu zamontowano szklane, przezroczyste pomieszczenia, które w odpowiednim momencie akcji stają się miejscem gry aktorów. W jednym z nich Alkestis (Magdalena Cielecka) rani swe ciało przy pomocy czerwonej szminki. Symbolika w spektaklu jest bardzo rozbudowana, a tradycyjne rekwizyty teatralne wraz z medialną warstwą spektaklu pozwalają tę symbolikę rozbudować. Twórcy wykorzystali narzędzia multimedialne, sprzęt muzyczny, kamery, statywy, mikrofony, tak, aby zyskać dodatkowe warstwy przedstawienia. Aktorzy wypowiadają swoje kwestie z udziałem mikroportów dźwiękowych, ich głos z olbrzymią siłą rozprzestrzenia się po sali. Dyskretnie zamontowany, niewielki mikroport staje się ważnym elementem gry aktora. Intensyfikuje przeżycia widzów na poziomie akustycznym spektaklu. Ponadto z

¹⁴⁹ E. Godlewska-Byliniak, *(A)pollonia*, „Dwutygodnik.com” 2009 nr 4, online: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/159-apollonia.html>, dostęp: 15.07.2019.

głośników wydobywają się piski, zgrzyty akustyczne, wszystko po to, by w odpowiednim momencie zmęczyć widza, podrażnić jego zmysły.

Multimedialne przedmioty w sztuce Warlikowskiego są nieodłącznym elementem jego dramaturgii. Poprzez zastosowanie takich metod jak wideo-projekcja, manipulacja światłem, dźwiękiem i głosem aktorów, reżyser chce wydobyć u odbiorcy silne doznania estetyczne, ale przede wszystkim sensoryczne. Widz może wczuć się w problematykę przedstawienia, współuczestniczyć w wydarzeniu teatralnym, jednak przy tak ogromnej ilości bodźców docierających ze sceny, jest to zadanie niezwykle wymagające.¹⁵⁰ Na tym m.in. polega estetyka współczesnego teatru: aby go zrozumieć, trzeba podjąć wysiłek konfrontacji z wielością bodźców, czyli najpierw spektakl odczuć, przy atakujących zewsząd impulsach medialnych, tak charakterystycznych dla dzisiejszego świata¹⁵¹. Jacek Wakar w recenzji spektaklu pisze następująco:

Dobrze jest patrzeć na „(A)pollonię” właśnie z filmowej perspektywy, bo ona – jak się zdaje – oddaje intencje Krzysztofa Warlikowskiego. Pozwala pogodzić ogień z wodą, w obrębie jednego seansu pomieścić dwa teatry. Pierwszy jest rozgorączkowanym widowiskiem – najbardziej spektakularnym w dorobku reżysera – pełnymi garściami korzystającym ze zdobyczy najnowszej techniki. W nim jest miejsce na ostry rock, projekcje czy scenę sądu odbywającą się za pośrednictwem Skype’a. Drugi skupia się na aktorze i odwołuje do spraw najbardziej intymnych. Wtedy inscenizacja jakby gaśnie, zostaje człowiek mówiący wprost do ludzi¹⁵².

Joanna Derkaczew zauważa, że środki medialne oraz nowe technologie w postaci kamer oraz projekcji wideo zostały użyte przez Warlikowskiego jako narzędzie ucieleśniania, ukazania aktora jako zwykłego, przeciętnego człowieka¹⁵³.

¹⁵⁰ Omawiając największe sukcesy artystyczne K. Warlikowskiego warto zauważyć, że jego droga reżyserskiej kariery nie była łatwa. W roku 1993 np. w Starym Teatrze w Krakowie zrealizował swój debiut *Markiza O.* wg Heinricha von Kleista. Zarzucono mu wówczas, że za dużo jest w tym spektaklu metodyki artystycznej Lupy. Kolejne przedstawienie *Zatrudnimy starego kłowna* krytycy ocenili negatywnie. Warlikowski skierował uwagę na człowieka. Odrzucił przy tym zajmowanie się typowymi polskimi problemami na polu historyczno-politycznym. Wyrażał niechęć wobec dorobku epoki romantyzmu i tym samym tchnął w teatr pewnego rodzaju świeżość, coś, co miało być otwartą furtką w nieznane. W oparciu o dzieła klasyków m.in. Szekspira, Warlikowski tworzył wspaniałe widowiska, doceniane również na arenie międzynarodowej. Zamiłowanie do antyku, stopniowo odkrywane w latach, kiedy studiował grekę i łacinę podróżując po Europie, przerodziło się w *status quo* jego twórczości. Zob. O. Śmiechowicz, *Warlikowski, Lupa, Klata...*, dz. cyt. s. 137-145.

¹⁵¹ Zob. G. Rodosthenous, A. Poulou, *Greek Tragedy and the Digital*, UK 2022.

¹⁵² J. Wakar, *Warlikowski powalil!*, „Dziennik Teatralny”, 2009, online: <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/warlikowski-powalil.html>, dostęp: 02.11.2019.

¹⁵³ J. Derkaczew, *Warlikowski o kalekich słowach*, „Gazeta Wyborcza”, online: <https://wyborcza.pl/7,75410,6617078,warlikowski-o-kalekich-slowach.html>, dostęp: 02.11.2019.

Skype – multimedialny rekwizyt

W jednej z kluczowych scen (*Apollonii*) aktorzy odgrywali swe role przeprowadzając wideo-konferencję za pomocą komunikatora internetowego. Obraz rzutowany był na ekran multimedialny. U dołu ekranu widoczne były imiona rozmówców zapisane w formie nicku internetowego¹⁵⁴. Było to zapewne odniesieniem do możliwości komunikacyjnych XXI wieku, jakie dają portale i programy społecznościowe typu Skype, Facebook czy Second Life.

Widz szybko przekonał się, że wypowiedź aktora zza ekranu brzmi zupełnie inaczej, niż kiedy wymawia on swoją kwestię w czasie rzeczywistym przed widownią. Taki rodzaj mediatyzowanego komunikatu w fizycznym sensie traci na scenie na wiarygodności, nie wymaga realnej obecności aktora na scenie, nie daje też możliwości weryfikacji samej wypowiedzi. Ale zarazem inaczej wzmacnia poczucie intymnej relacji z widzem, oferuje kontakt na podobnej zasadzie jak prywatne kontakty w mediach społecznościowych. Taki sposób przedstawiania teatralnej postaci Lehmann nazywa „przedstawialnością”. Postać prowadzona przez aktora/twórcę staje się uobecniona w momencie tzw. przybycia. Nie funkcjonuje w innym wymiarze rzeczywistości. Celem wirtualności w teatrze według badacza jest przedstawianie, a elektroniczne narzędzia i nowe technologie pomagają zlikwidować granice doświadczania w spektaklu¹⁵⁵.

Agnieszka Ogonowska w artykule *Media ucieleśnione. (Nowe) konteksty badawcze w relacjach media – ciało* opisuje typologię mediów zorientowanych na użytkownika. Stwierdza, że systemy te stają się obecnie podstawą komunikowania w różnych sferach życia społecznego, a wszelkie narzędzia medialne cyfrowe, postcyfrowe, analogowe, interaktywne itp. determinują tzw. imaginaria społeczne, czyli wyobrażenia człowieka o otaczającej go rzeczywistości. W pewnym stopniu narzucają to wyobrażenie¹⁵⁶.

Przykładem innego zabiegu transmedializacji z użyciem nietradycyjnego przedmiotu teatralnego, jest scena, w której Maciej Stuhr, stojąc na wprost widowni, kieruje swoją wypowiedź do kamery trzymając ją w rękach. Przemieszcza się po scenie z kamerą, a rejestrowany obraz jest jednocześnie rzutowany na ogromny ekran multimedialny. Małgorzata Ćwikła uważa, że „usankcjonowanie nowych mediów jako równorzędnych części

¹⁵⁴ Nick użytkownika wg definicji Internetowego Słownika Języka Polskiego - *pseudonim, login przyjmowany przez użytkownika Internetu*, online: <https://sjp.pl/nick>, dostęp: 17.07.2018.

¹⁵⁵ H.-T. Lehmann, *Teatr...*, dz. cyt., s. 297.

¹⁵⁶ A. Ogonowska, *Media ucieleśnione. (Nowe) konteksty badawcze w relacjach media – ciało*, [w:] *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis / Studia De Cultura*, T. 13, nr 1, Kraków, 2021 s. 36–54.

składowych dzieła teatralnego, umożliwiło podbój nowego terytorium i paradoksalnie zbliżenie się do widzów”¹⁵⁷. Według Jacka Kopcińskiego, kamery usytuowane pomiędzy publicznością a aktorami, niemalże kradną twarz bohaterów, a użycie ekranów multimedialnych zabiera uwagę publiczności, która powinna w tym czasie być skupiona na grze aktorów. Badacz uważa, że mikrofony przyłączone do ciał aktorów tylko pozornie wzmacniają ich grę. Widz jest rozproszony zbyt dużą ilością bodźców. „Widziany w powiększeniu, słyszany zewsząd aktor przestaje być w centrum spektaklu, jakby na scenie znalazł się przez przypadek i natychmiast został złapany w sidła. (...) Czy tak właśnie czujemy się w dzisiejszym świecie?”¹⁵⁸.



Fot. 10. Spektakl *(A)pollonia* w reż. Krzysztofa Warlikowskiego

Źródło: <http://www.nowyteatr.org/pl/event/apollonia/photo/7> (dostęp: 17.07.2018)

¹⁵⁷ M. Ćwikła, *Kultura 2.0: Software teatru*, „Dwutygodnik.com” 2012 nr 94, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/4046-kultura-20-software-teatru.html>, dostęp: 4.01.2019.

¹⁵⁸ J. Kopciński, *Powrót Dziadów i inne szkice teatralne*, Warszawa – Kraków 2016, s. 54.



Fot. 11. Spektakl *(A)pollonia* w reż. Krzysztofa Warlikowskiego

Źródło: <http://www.nowy teatr.org/pl/event/apollonia/photo/3> (dostęp: 17.07.2018)

Ciekawym i rozbudowanym przykładem użycia ekranów w teatrze, pozwalającym w nowatorski sposób podjąć problem ludzkich relacji we współczesnym świecie, jest spektakl *Mapa* w reż. Wojciecha Ziemińskiego. *Mapa* to krótkie, 20 minutowe wydarzenie teatralne, w którym widzowie biorą czynny udział. Premiera miała miejsce w ciemnej sali Komuny//Warszawa w roku 2010. W spektaklu reżyser zrezygnował z tradycyjnego podziału sali teatralnej na scenę i widownię. Już na początku widzowie zostali wyposażeni w niewielkie wideo-projektory, dzięki którym mogli zaangażować się w grę zaproponowaną przez reżysera. Zadaniem uczestników było jak najdokładniejsze dopasowanie wyświetlanych obrazów z wideo-projektora do rozmaitych rzeczy, przedmiotów, haseł i miejsc usytuowanych w przestrzeni scenicznej. Przykładowo: tymi przedmiotami były np. korale, dzbanki, sztuce, napisy itp. Obraz projekcji w tej samej przestrzeni został zarejestrowany wcześniej na potrzeby spektaklu. Opisując swój udział w spektaklu Zofia Smolarska przypomina, że wyświetlając materiał wideo, wędrowała po scenie zgodnie z jego wskazówkami. Czuła się tak, jakby ktoś prowadził ją za rękę. Z głośników projektora w trakcie „spaceru” wydobywały się dziwne, tajemnicze głosy, które zadawały pytanie i za

chwile same udzielały odpowiedzi na nie. Smolarska zinterpretowała je tak, jakby były wskazówką od reżysera, prośbą o refleksję na temat tego, co zbliża do siebie ludzi i w jaki sposób. Pytania dotyczyły m.in. spraw łączących człowieka z drugim człowiekiem, kwestii budowania wspólnoty¹⁵⁹. Według badaczki spektakl był rodzajem interaktywnej lekcji opartej na ścisłych zasadach. Uczestnicząca w wydarzeniu w pewnym momencie poczuła potrzebę odejścia od tych reguł, podchodząc do rozsypanych na scenie koralików, zmieniła ich ułożenie. Reżyser szybko zareagował na ten ruch, okazało się, że wciąż dyskretnie obserwował uczestników. Poprosił o pozostawienie przedmiotów w takiej pozycji, w jakiej przygotowano je do gry, w przeciwnym razie zmieniliby to orientację reszty osób. Finalnie, zadania postawione przez reżysera doprowadziły widzów do ukrytego wcześniej pomieszczenia, w którym ukryci byli aktorzy.

Wtedy po raz pierwszy w trakcie trwania gry materiał wideo z projektora zaczął różnić się od tego, co widzowie dostrzegali w przestrzeni rzeczywistej. Kolejne zadanie polegało na nakierowaniu projektora na aktora będącego w bezruchu. Po nałożeniu na siebie dwóch obrazów, twarz aktora z ekranu zaczyna przemawiać do uczestnika i zadawała mu kolejne pytania. Smolarska podkreśla, że w tym całym wydarzeniu chodziło o budowanie wspólnoty w kulturze mediów, o bycie razem, o współuczestniczenie w grze¹⁶⁰.

Twórczość Ziemilskiego posiada cechy charakterystyczne, często występujące w jego inscenizacjach.¹⁶¹ W rozmowie z Arkiem Gruszczyńskim Ziemilski wskazał na bliski mu kierunek działań, w którym choreografię i sztuki wizualne łączy się w całość. Reżyser uważa, że bezmyślne stosowanie wideo w spektaklach nie dodaje im jakości, widzowie traktują takie dodatki jako zbędny zabieg estetyzacyjny. Muszą zaistnieć zatem konkretne powody dla użycia poszczególnych metod i narzędzi. W kontekście społecznym dla reżysera istotne są także refleksje nad granicami tożsamości osobowej, pytania o więzi i relacje międzyludzkie. Wydarzenie teatralne według Ziemilskiego powinno być konfrontacją widza z tym, co wydarza się na scenie. Dla Ziemilskiego media i nowe technologie są naturalnym, codziennym otoczeniem człowieka, są już dostępne na tyle, by używać ich także w teatrze:

¹⁵⁹ Z. Smolarska, *Sztuki uczące Wojtka Ziemilskiego, czyli post-teatr po polsku*, [w:] *Post-teatr i jego sojusznicy*, T. Plata (red.), Warszawa 2018, s. 27.

¹⁶⁰ Tamże, s. 29.

¹⁶¹ Zob. J. R. Kowalczyk, *Wojtek Ziemilski*, „Culture.pl”, online: <https://culture.pl/pl/tworca/wojtek-ziemilski>, dostęp: 05.06.2021.

„Multimedia wiążą się z pewnym sposobem odczuwania świata, należą do naszego organizmu. Moje ciało jest przystosowane do trzymania komórki”¹⁶².

Z eksperymentem w teatrze, według reżysera, sprawa ma się zupełnie inaczej niż w przypadku samego dzieła. Eksperyment nie musi od razu wносить do sztuki nowej artystycznej jakości, ale powinien wydobywać jakiś rodzaj energii wynikającej z zaciekawienia.

Eksperyment nie jest oczywiście punktem wyjścia. Punktem wyjścia jest zaciekawienie. Zastanawiam się: co jest tam za rogiem? Co będzie, jeśli wykręcę numer i właśnie tam zbuduję swój tymczasowy domek? I nagle okazuje się, że ten nieznan fragment rzeczywistości staje się najważniejszy

- mówił Ziemilski¹⁶³. Nasuwa się więc pytanie o to, czy użycie nowych mediów mieści się w kategorii eksperymentu? Wydaje się raczej, świat teatru w drugiej dekadzie XXI wieku jest już tak zaznajomiony z nowymi technologiami, że początkowa fascynacja nowoczesnością przerodziła się w metodykę pracy. Innowacyjność i twórcze myślenie to główne tendencje we współczesnym społeczeństwie. Teatr społeczne trendy przejmuje i uaktywnia, demonstrując na scenie wciąż nowsze rozwiązania. Chcąc przy tym spełnić oczekiwania widza oraz zachęcić go do intensywnych relacji ze sceną, narusza klasyczny styl wystawiania spektakli, ale czyni to na rzecz, jak mówi Ziemilski, wartości i tradycji pielęgnowanych społecznie.

Mapa W. Ziemilskiego ma w swej konwencji i strukturze charakter wydarzenia relacyjnego. Liczne powiązania między uczestnikami gry, a aktorami, między reżyserem, zespołem, a odbiorcami itp. tworzą sieć wielu powiązań. Na początku reżyser sugeruje, by gracze odpowiednio dopasowali swój punkt widzenia do wideo-projeckji. Daje to złudne uczucie możliwości odwzorowania medialnego świata, przekalkowania rzeczywistości, ale w rezultacie tak nie jest. Według Smolarskiej, Ziemilski uczy odbiorców dystansu do technologii oraz podkreśla tym samym kategorię nażywości w swoim teatrze. *Mapa* jest w rezultacie treningiem widza, dyscyplinuje go, nakazuje grać zgodnie z ustalonymi zasadami. „Celem owego treningu jest zdobycie narzędzi poznawczych potrzebnych w naszej poza-teatralnej rzeczywistości”¹⁶⁴. Nie chodzi już tylko o samo współodczuwanie, ale

¹⁶² A. Gruszczyński, *Mainstreamów jest mnóstwo. Rozmowa z Wojtkiem Ziemilskim*, „Dwutygodnik.com” 2012, nr 85, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3722-mainstreamow-jest-mnostwo.html>, dostęp: 17.07.2018.

¹⁶³ Tamże.

¹⁶⁴ Z. Smolarska, *Sztuki uczące Wojtka Ziemilskiego*, dz. cyt., s. 29.

współtworzenie całego procesu. Publiczność zostaje wyraźnie zaproszona do gry, a stopień zaangażowania w teatr zależy od indywidualnych potrzeb odbiorców. Wyraźną tendencją jest przełamywanie barier przestrzennych. Tradycyjny podział na scenę i widownię przestaje funkcjonować, nie jest konieczny. Zanika dystans, teatr zostaje performowany przez wszystkich uczestników. Określenie „performowany” w tym kontekście będzie oznaczało aktywizację widza, podążającego w ścisłej relacji z realnością sceniczną ku tu i teraz dokonywanym rozpoznawaniom i doznaniom. We współczesnej krytyce i refleksji teatralnej często są używane pojęcia *performansu*, *happeningu* czy *instalacji artystycznej*. Każde z nich nieco różni się znaczeniami, choć i one zmieniają i mają swoich wielu interpretatorów¹⁶⁵.

Patrice Pavis w publikacji *Współczesne inscenizacje. Źródła, tendencje, perspektywy* stwierdza, że przedstawienie, spektakl, inscenizacja lub performans to terminy odrębne i niejednoznaczne. Przedstawienie dla badacza jest „konkretnym przedmiotem fizycznym i empirycznym, wytworzonym przez aktorów, inscenizatora i ekipę współpracującą. To także idea reprezentowana przez scenę”¹⁶⁶. Spektaklem, według Pavis'a będziemy nazywać wszelką działalność widowiskową na scenie i różnego rodzaju formy tej działalności. Performans natomiast będzie wydarzeniem bardziej o charakterze osobistym, gdyż artysta biorący w nim udział ma na celu uobecnić lub zanegować daną ideę przy pomocy zachowań rzeczywistych, nieudawanych oraz jednorazowych. Samą inscenizacją będzie „przedstawienie z systemem znaczeń kontrolowanym przez inscenizatora bądź kolektyw. To pojęcie abstrakcyjne, teoretyczne, a nie konkretne i empiryczne. Oznacza dostosowywanie teatru do potrzeb sceny i publiczności”¹⁶⁷.

We współczesnych spektaklach owo zbliżanie teatru z pomocą mediów do odbiorcy można obserwować w zakresie zmian w relacjach scena-widz. Jedną z głównych tendencji jest zacieranie granic między podziałem na scenę i widownię oraz budowanie wspólnotowości teatru. Dobrym tego przykładem jest *Mapa Ziemiłskiego*.

Przykładem szczególnego użycia mediów, także w tzw. postmedialnym wymiarze¹⁶⁸, adaptacji polegającej na przekształcaniu utworu powieściowego w scenariusz zgodnie z rozbudowaną technologicznie wizją twórcy, jest wystawiony w 2017 roku na deskach

¹⁶⁵ Zob. E. Fischer Lichte, *Performatywność. Wprowadzenie*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2018; E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.

¹⁶⁶ P. Pavis, *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, Warszawa 2011, s. 13-15.

¹⁶⁷ Tamże, s. 15.

¹⁶⁸ Zob. P. Celiński, *Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych*, Lublin 2013.

Narodowego Starego Teatru w Krakowie *Kosmos*. Spektakl w płaszczyźnie wizualnej jest swoistym przeciwieństwem znanej i cenionej inscenizacji w reż. Jerzego Jarockiego, której premiera miała miejsce 16 października 2005 roku w Teatrze Narodowym w Warszawie. Kartograficzna, uboga w rekwizyty, minimalistyczna scenografia w spektaklu Jarockiego może być dziś postrzegana jako estetyczne przeciwieństwo adaptacji Garbaczewskiego. Jarocki, aby przedstawić ciąg wydarzeń zawartych w dziele Gombrowicza użył tradycyjnych środków wyrazu, choć zarazem w scenografii Jerzego Kowarskiego tytułowy międzyludzki kosmos wypadł bardzo nowocześnie i estetycznie¹⁶⁹. Specyfika inscenizacji Garbaczewskiego polegała przede wszystkim na wykorzystaniu unowocześnionych kodów percepcji oraz podkreśleniu związków inscenizacji z tekstem dzieła dramatu zgodnie z praktykami teatru postdramatycznego. Jerzy Jarzębski we wstępie do *Kosmosu* podkreśla metaforę czerni, jaką posłużył się autor *Ferdydurke*.

Ta metafora organizuje powieść, bo jest jakby wzięta z rzeczywistości, obrazuje nocne niebo najeżone gwiazdami tworzącymi coś jakby kształty, układy obdarzane przez tysiąclecia nazwami. Tu Orion, ówdzie Wielki i Mały Wóz, gdzie indziej Panna czy Strzelec. Ale przecież te kształty są z zewnątrz narzucone, skrajnie arbitralne, choć niektórzy przypisują im oddziaływanie na ludzkie życie. Nie wiadomo więc, czy patrząc na niebo widzimy coś, co obiektywnie istnieje, czy coś co sami wymyśliśmy i złożyliśmy w całość¹⁷⁰.

W inscenizacji Jarockiego głównie to biel (jasne tło z uporządkowanymi liniami i liniową perspektywą) jest barwą dominującą¹⁷¹, na tle której rozgrywa się akcja utworu. Garbaczewski zaś stworzył przestrzeń zamkniętą w głębokiej czerni, wypełnioną geometrycznymi kształtami, w której panuje chaos, nieporządek. Reżyser wykorzystał na scenie innowacyjne środki wyrazu, takie jak ogromny ekran multimedialny, kamery, statywy, mikrofony, konsole do manipulacji dźwiękiem i światłem. Podczas spektaklu na ekran multimedialny rzutowany był obraz wideo z kamery pracującej za kulisami.

Produkcja przedstawienia w takiej estetyce wymagała zaangażowania osób odpowiednio wykwalifikowanych. Byli potrzebni technicy sceniczni, operatorzy kamer, specjaliści obsługujący liczne narzędzia elektroakustyczne oraz audiowizualne, montażyści, realizujący

¹⁶⁹ Zob. D. Buchwald, E. Dąbek-Derda, J. Juk-Kowarski, red., *Zabawa w teatr*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2012.

¹⁷⁰ J. Jarzębski, *Dwanaście wersji "Kosmosu"*, Wstęp do wydania Teatru Narodowego [w:] W. Gombrowicz, *Kosmos. Adaptacja i reżyseria Jerzy Jarocki*, Warszawa 2005, s. 15.

¹⁷¹ Realizowane były także sceny przy wyciemnieniu, ale nie stanowią one dominanty spektaklu.

spektakl zgodnie z koncepcją reżysera. Violetta Sajkiewicz w artykule *Projekcje i symulacje we współczesnym teatrze polskim. Od heterotopii do rzeczywistości quasi-wirtualnej*, w pewien sposób potwierdza wizję reżysera, podkreślając, że obecność mediów i multimedialnych ekranów w przestrzeni sceny świadczy o procesie mediatyzacji sztuki, co jest efektem wyraźnych przemian społeczno-kulturowych¹⁷². Według badaczki zmiany te dotyczą różnych gatunków sztuki, takich jak teatr, film, performans, happening.

W świecie, w którym niemal żadne wydarzenie nie odbywa się bez obecności monitorów kontrolnych, nie chodzi już o możliwość spoglądania czy przyglądania się, lecz o dostąpienie natychmiastowej, powierzchniowej refrakcji, która nie ma nic wspólnego z obrazem, sceną czy siłą reprezentacji, lecz służy podłączeniu do siebie samego¹⁷³.

Według Friedricha Krotza pojęcie mediatyzacji w kontekście socjologicznym rozumiane jest jako ogół zjawisk i procesów wpływających na zmiany socjokulturowe¹⁷⁴. Ewa Nowak-Teter w artykule *Temporalny wymiar mediatyzacji, czyli co media robią z naszym czasem* stwierdza, że mediatyzacja jest koncepcją wyjaśniającą wszelkie transformacje społeczno-kulturowe, jakie zachodzą właśnie pod wpływem mediów i nowych technologii. Szczególnie istotne są tutaj narastające zmiany w modelach komunikacji medialnej¹⁷⁵. Pojęcie medializacji natomiast wskazuje na wymaganie „stałej prezentacji medialnej i samoprzedstawiania się, a więc aktywnego dbania o własny wizerunek oraz udziału w konstruowaniu rzeczywistości”¹⁷⁶. Konstruowanie tej rzeczywistości odbywa się za pośrednictwem mediów oraz środowisk medialnych, a także wszelkich narzędzi, które umożliwiają społeczną komunikację medialną.

W kontekście niniejszej pracy pojęcie mediatyzacji rozumiem jako proces ciągłych zmian i transformacji w formach i estetykach, także teatralnych, uwarunkowanych rozwojem mediów i nowych technologii, szczególnie przy zastosowaniu ich w obrębie przestrzeni scenicznej. Natomiast medializacja sztuki teatru rozumiana jest przeze mnie jako funkcja

¹⁷² V. Sajkiewicz, *Projekcje i symulacje we współczesnym teatrze polskim. Od heterotopii do rzeczywistości quasi-wirtualnej*, [w:] *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, red. E. Wąchocka, red. V. Sajkiewicz, Katowice 2009, s. 319.

¹⁷³ Tamże, s. 326.

¹⁷⁴ Zob. S. Michalczyk, *Pojęcie mediatyzacji w nauce o komunikowaniu*. [w:] M. Kolczyński, M. Mazur, S. Michalczyk, red., *Mediatyzacja kampanii politycznych*, Katowice 2009.

¹⁷⁵ E. Nowak-Teter, *Temporalny wymiar mediatyzacji, czyli co media robią z naszym czasem*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2018, nr 3, s. 513-528, online: <https://www.ejournals.eu/Zeszyty-Prasoznawcze/2018/3-235/art/14146/>, dostęp: 06.04.2021.

¹⁷⁶ Zob. T. Sasińska-Klas, *Mediatyzacja a medializacja sfery publicznej*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2014, nr 2, s. 162-175, online: <https://core.ac.uk/download/pdf/229261959.pdf>, dostęp: 06.04.2021.

reprezentatywna dla tychże przemian w kontekście zastosowania i obecności technologii na scenie. Oznaczać będzie ogół procesów aranżowanych na scenie i widowni w kontakcie ze środkami technicznego przekazu, ze środowiskami medialnymi, a także przy bezpośrednim uczestnictwie w komunikacji medialnej w teatrze. Warto przywołać w tym miejscu typologię mediów z podziałem na tzw. stopnie. Media stopnia pierwszego będą oznaczać akt komunikacji między ludźmi. Jest to wytwarzanie przekazu przez człowieka, jego transmisja, a następnie odbiór¹⁷⁷. Media drugiego stopnia oznaczają komunikaty wytwarzane za pomocą techniki. Natomiast media trzeciego stopnia tworzą przekaz za pomocą technologii, a jego wysłanie i odbiór jest możliwy tylko za pośrednictwem narzędzi techniki. Z kolei media czwartego stopnia utożsamiane są z narzędziami skomputeryzowanymi, co pozwala m.in. na tzw. konwergencję innych mediów¹⁷⁸.

Kultura XXI wieku żywi się energią obrazów i wciąż konwergowanymi przekazami, żyje dzięki nim, a artyści otwierają przestrzeń dialogu z odbiorcami włączając ich w ten ciągły medialny obieg. W podobnej estetyce Garbaczewski zrealizował *Iwonę, księżniczkę Burgunda*. Wzmocnił znaczenie środków medialnych, posłużył się formą płynnego łączenia filmu z teatrem, żywego planu ze sztucznie wytworzoną rzeczywistością. Można powiedzieć, że reżyser zmaksymalizował wykorzystanie nowej technologii w celu otwarcia odpowiedniej przestrzeni do nawiązania relacji z uczestnikami. Niewątpliwie powstała uwspółcześniona, heterogeniczna i wielowarstwowa interpretacja Gombrowiczowskiego dramatu.

Nie tylko dramaty Gombrowicza, ale np. powyżej wspomniany *Kosmos* oraz niedawno upubliczniony *Kronos* koncentrują uwagę teoretyków, reżyserów i badaczy współczesnej dramaturgii. Gombrowiczowski *Kronos* został wyreżyserowany przez Garbaczewskiego na deskach Teatru Polskiego we Wrocławiu. Premiera miała miejsce 15 grudnia 2013 roku.

Wstęp do pierwszego wydania *Kronosu* otwierały słowa Rity Gombrowicz, partnerki życiowej autora *Ferdydurke*, badaczki literatury:

O istnieniu *Kronosu* dowiedziałam się w 1966 roku, nie pamiętam dokładnej daty. Weszłam do pokoju Witolda, jak to czasem robiłam, gdy zostawiał otwarte drzwi. Siedział przy stole, powiedział mniej więcej coś takiego: Widzisz, piszę właśnie intymny dziennik, od czasu do czasu notuję sprawy prywatne¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Zob. A. Duda, *Teatr i inne performanse na żywo jako media ludzkie*, [w:] *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Toruń 2011.

¹⁷⁸ Tamże.

¹⁷⁹ R. Gombrowicz, *Na wypadek pożaru*, Wstęp [w:] W. Gombrowicz, *Kronos*, Kraków 2013, s.5.

Kwestia gatunkowości Gombrowiczowskiego *Kronosa* była dyskutowana szeroko po jego wydaniu, można jednak powiedzieć, że nie był tekstem pisanym dla teatru, przeznaczonym do inscenizacji. Niemniej spektakl Garbaczewskiego z łatwością przyswoił sobie fragmenty lub pewne elementy koncepcyjne *Kronosu* i dzięki temu ponownie została zrealizowana sztuka w rozbudowanej estetyce audiowizualnej. Wykorzystanie przez reżysera w przestrzeni scenicznej nowych technologii miało charakter narracyjny, pełniło również funkcję budowania napięcia dramaturgicznego. Scenografia pełna chaosu, dziwnych kształtów i figur, wywołuje w odbiorcy poczucie niepokoju, dezorientacji. Aktorzy postawieni między wirtualnością¹⁸⁰ a realnością własnych zdarzeń odsłaniają się przed widzem na poziomie afektywnym, emocjonalnym. Odbiorcy trudno stwierdzić, czy ze sceny płyną fragmenty rzeczywistych zwierzeń aktorów, czy to jedynie pozorna gra, proces kreowania postaci. Warto przypomnieć, że na potrzeby spektaklu zespół aktorski podjął się napisania własnych „kronosów” wraz z reżyserem. Forma dziennika, jak mówi sam Garbaczewski, stanowiła instrukcję do stworzenia mikro-autobiografii.

Spektakl podążający za eksperymentem autobiograficznym Gombrowicza pokazał, że istnieje pewnego rodzaju uniwersalizm indywidualnych doświadczeń. Według reżysera to rodzaj otwarcia się na wspólne przeżywanie osobistych historii, na współodczuwanie i budowanie relacji aktorów z widzami¹⁸¹. W takim wypadku proces reżyserski zachodzi znacznie głębiej niż w tradycyjnym spektaklu, gdzie funkcjonuje nie tylko podział na scenę i widownię, ale dystans pomiędzy twórcą a zespołem aktorskim. Wspólne pisanie intymnych, osobistych dzienników przez reżysera i aktorów było zamierzonym i świadomym działaniem, mającym na celu stworzyć strefę zaangażowania, poczucia wspólnotowości. Aktor (i jego proces twórczy) był kolejnym medium, na zasadzie refrakcji, jak wskazuje Sajkiewicz¹⁸², łączonym z obrazami i technologią. Nie miało znaczenia czy te historie były prawdziwe, czy one wydarzyły się naprawdę. Niewątpliwie były częścią emocji i stanu psychicznego aktora,

¹⁸⁰ W spektaklu wykorzystano ogromny ekran multimedialny oraz zaawansowane technologicznie konsolety do manipulacji światłem oraz dźwiękiem, w tym miksery dźwięku, mikroporty oraz spoty świetlne.

¹⁸¹ Zob. Relacja Krzysztofa Garbaczewskiego ze spektaklu na kanale Youtube, online: https://www.youtube.com/watch?v=G8nv5gEIZmY&ab_channel=DIVINECOMEDYFESTIVAL, dostęp: 02.06.2020.

¹⁸² V. Sajkiewicz, *Projekcje i symulacje...dz.cyt.*, s. 319.

który brał udział w tak przygotowanym procesie twórczym. Widz, przed którym odsłaniano poszczególne elementy tego procesu, również stawał się jego współuczestnikiem.

2.3 Realność a medialność, czyli performatyzacja przestrzeni scenicznej

Performatywność w odniesieniu do sztuki teatru ściśle wiąże się z procesem ucieleśniania. Erika Fischer-Lichte stwierdza, że istotną funkcję w teatrze pełni fizyczna obecność aktora, jego cielesność, która w sposób bezpośredni oddziałuje na odbiorcę wywołując u niego szereg odczuć i doświadczeń na poziomie afektywnym, fizjologicznym czy somatycznym. Badaczka powołuje się na antropologiczną koncepcję Helmutha Plessnera, niemieckiego filozofa i socjologa, który uważa, że w kontekście człowieczej cielesności należy zachować podwójną perspektywę, w której człowiek prócz tego, że posługuje się własnym ciałem jako narzędziem do wytwarzania znaczeń, jednocześnie nim jest. Człowiek funkcjonuje jako ciało-podmiot¹⁸³. We wszystkich sferach ludzkiej egzystencji mamy możliwość zachowania odpowiedniego dystansu do samych siebie. Artysta posługuje się więc własnym ciałem jako narzędziem do konstruowania postaci, którą odgrywa. „Kiedy aktor wchodzi w rolę, żeby stworzyć postać w materii własnej egzystencji, wskazuje właśnie na to podwojenie i warunkowany przez nie dystans”¹⁸⁴.

Pojęcie performatywności związane jest także z dramatycznością jako kategorią filozoficzno-kulturową. Według Judith Butler dramatyczność równoznaczna jest z cielesnością osiągającą stan pozamaterialny. Oznacza „nieprzerwany proces materializacji możliwości. Nikt z nas nie jest po prostu ciałem, ale w kluczowym sensie wytwarza własne ciało”¹⁸⁵. Podążając za wskazaniem Butler, Fischer-Lichte omawia różnice między ujęciami performatywności z punktu widzenia różnych dziedzin naukowych oraz podkreśla znaczenie procesu ucieleśniania, będącego performatywnym konstruowaniem tożsamości. Proces ten jest porównywalny z inscenizowaniem dzieła dramatu, ponieważ ten sam tekst można zaadaptować za pomocą różnych form. Aktorzy za każdym razem będą inaczej konstituować swoje role¹⁸⁶.

¹⁸³ E. Fischer-Lichte, *Performatywność*, dz. cyt., Kraków 2018, s. 83.

¹⁸⁴ Tamże.

¹⁸⁵ Tamże.

¹⁸⁶ Tamże, s. 57.

Wzajemne przenikanie się procesów performatywnych i mediatyzacyjnych w teatrze zostało omówione przez Marvina Carlsona. Badacz zaznacza, że choć sztuka performansu z początkiem lat 70. XX wieku stanowiła odrębny gatunek artystyczny, to praca wielu performerów nakierowana była na szeroko rozumianą wówczas teatralność¹⁸⁷. Określenie „teatru mieszanych środków”, użyte po raz pierwszy w 1968 roku przez Richarda Kostelanetza, także obejmowało łączenie ze sobą tradycyjnych środków wyrazu z medialnymi, np. nowoczesną techniką obrazu filmowego itp. Carlson stwierdza, że koncepcje performansu jako odrębnego gatunku, w połączeniu z nową technologią zmieniły kształt teatru¹⁸⁸. Według Agnieszki Ogonowskiej media i nowe technologie znacząco determinują ludzkie ciało, co doskonale widoczne jest na przykładzie zmian, jakie zachodzą w reprezentacji funkcjonalności i cielesności człowieka¹⁸⁹. Między mediami a ciałem zachodzą specyficzne relacje. Według badaczki pod pojęciem tzw. mediów ucieleśnionych mieszczą się cztery rodzaje dyskursów wyznaczających ukazywanie ciała w kulturze współczesnej: filmowy przekaz audiowizualny, media oddziałujące bezpośrednio na ludzką sensoryczność, procesy cyborgizacji człowieka oraz wszystko to, co wpływa na konstrukty społeczne związane z cielesnością¹⁹⁰.

Media – postrzegane całościowo, czyli analogowe i cyfrowe, tradycyjne i posttradycyjne, jednokierunkowe i interaktywne, jako teksty, produkty i praktyki twórcze czy recepcyjno-odbiorcze – wpływają także na imaginaria społeczne. Determinują one sposoby, w jakie zwykle ludzie wyobrażają sobie własne środowisko życia, przedstawiają jego elementy oraz procesy w kolejnych obrazach i narracjach medialnych, a także – w różnych bezpośrednich i zmediatyzowanych formach – codziennej komunikacji, na przykład w rozmowach, mailach, blogach, na Twitterze etc. W ramach tych imaginariów pojawiają się także projekty idealnej cielesności oraz atrakcyjności interpersonalnej oparte o konkretną formę biotechnowładzy i pożądania, zarówno seksualnego, jak i czysto komercyjnego¹⁹¹.

Teatr w XXI wieku często staje w opozycji do tak rozumianych determinantów, generujących powszechne lub popkulturowe społeczne rozumienie/performowanie cielesności ludzkiej. Utorowane przez media telewizyjne czy filmowe standardy postrzegania ciała, w teatrze współczesnym są poddawane krytyce i refleksyjnemu oglądowi. Ciało w teatrze eksponowane

¹⁸⁷ M. Carlson, *Performans*, red. T. Kubikowski, Warszawa 2007, s. 172.

¹⁸⁸ Tamże, s. 198.

¹⁸⁹ A. Ogonowska, *Media ucieleśnione. (Nowe) konteksty badawcze w relacjach media – ciało*, [w:] *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis / Studia de Cultura*, nr 13 (1), Kraków 2021, s. 36–54.

¹⁹⁰ Tamże, s. 39.

¹⁹¹ Tamże, s. 41.

w rzeczywistości, drastyczności sytuacji¹⁹², za pomocą celowej manipulacji światłem oraz przy użyciu nowoczesnej technologii, np. zbliżeń i powiększeń, odsłania się także jako ofiara współczesnych biotechnologii społecznych¹⁹³.

W 2008 roku w Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu Garbaczewski wyreżyserował spektakl *Opętani*. Powieść Gombrowicza, której akcja osadzona jest w latach trzydziestych w Warszawie oraz we wsi Połyka, opowiada historię destruktywnej miłości między kobietą a mężczyzną o odmiennym statusie społecznym. Na tradycyjnej scenie umieszczono kontrastowe rekwizyty, po lewej stronie stary, kineskopowy telewizor, który w trakcie spektaklu emituje obraz wideo, po prawej stronie ekran multimedialny, pralkę, łóżko, wieszak na ubrania. O statusie społecznym postaci świadczą kostiumy zaprojektowane przez Annę Marię Karczmarską. Na środku sceny został wmontowany podświetlany żarówkami ledowymi wybieg, wysuwający się na widownię i jednocześnie dzielący ją.

Garbaczewski w swojej inscenizacji podąża za ideą zabawy konwencjami realizowaną w literaturze przez Gombrowicza, a jednocześnie sam łączy i nicuje różne teatralne formy, ale nie tylko – wprowadza elementy przypominające pastisz opery, kabaretu, korzysta z operacji świetlnych znamiennej dla klasycznego horroru, używa też elementów choreograficznych charakterystycznych dla pokazów mody¹⁹⁴.

Wśród tradycyjnych elementów scenografii można tu dostrzec czerwoną kurtynę lub elementy sceny pudełkowej. Spektakl rozpoczyna Adam Wolańczyk w roli Maliniaka, leżąc na łóżku wygłasza swoją kwestię do niewielkiej, cyfrowej kamery, którą trzyma w ręku nakierowaną na twarz. Obraz rejestrowany przez kamerę jednocześnie wyświetlany jest na ekranie kineskopowego telewizora. Warstwa audiowizualna została wzmocniona poprzez urządzenia elektroniczne. Istotną funkcję pełni manipulacja światłem. W pewnym momencie aktor wydaje polecenie oświetlenia konkretnej części sceny, pokazując tym samym widzowi, że ma on wpływ na rzeczywistość teatralną, w której się znajduje.

¹⁹² Warto przywołać tu jako przykład adaptację teatralną sztuki Sary Kane *4.48 Psychosis* w reż. Grzegorza Jarzyny.

¹⁹³ Por. H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, dz. cyt., s. 288.

¹⁹⁴ K. Gołos-Dąbrowska, *Opętani w teatrze. Zabiegi adaptacyjne na powieści Witolda Gombrowicza w inscenizacji Krzysztofa Garbaczewskiego*, „Załącznik Kulturoznawczy” nr 7/2020, s. 437.

Pavis stwierdza, że obecność nowych technologii na scenie oraz wokół niej zmienia perspektywę odbioru spektaklu¹⁹⁵. Podkreśla, że media narzucają odbiorcy konkretne obrazy, zatrzymując przy tym jego uwagę, dlatego analiza mediów w teatrze powinna opierać się przede wszystkim na identyfikacji tych narzędzi, jak są one postrzegane przez widza, czy stanowią jedynie wsparcie techniczne w realizacji spektaklu, czy zmieniają one percepcję widza¹⁹⁶. W *Opętanych* Garbaczewski bardzo świadomie operuje różnorodnymi środkami artystycznego wyrazu, łączy tradycyjne elementy spektaklu z narzędziami medialnymi. Te warstwy estetyczne wzajemnie się przenikają tworząc nową, transmedialną formę narracji bohatera współczesnego.

Audiowizualny charakter współczesnych inscenizacji sprawia, że nie jest łatwo zdefiniować nowe zjawiska zachodzące na technologicznie przeorganizowanej na scenie. Sam Garbaczewski o praktykowaniu nowych technologii w teatrze wypowiada się następująco:

Cały front sztuk performatywnych i wizualnych przesuwają się ku sytuacji, w której widz nie jest tylko biernym obserwatorem, ale też uczestnikiem wydarzeń, takim aktorem-widzem i wirtualna rzeczywistość daje taką możliwość – w której widownia tworzy po trosze własną narrację poprzez udostępnioną instalację¹⁹⁷.

Zmiany cywilizacyjno-kulturowe zapoczątkowane na przełomie XX i XXI wieku dokonały się przede wszystkim na drodze rozwoju metod komunikowania społecznego. Pavis przywołuje termin remediacji kulturowej i podkreśla znaczenie tego procesu w społecznym odbiorze sztuki.

Remediacja nie jest abstrakcyjna, ale ucieleśniona: dokonuje się przez ciąg ruchów i działań fizycznych, manifestuje się w wywoływanych u widzów reakcjach. Jest to zatem ciąg obrazów i efektów wizualnych, mających wielką siłę działań afektywnych (...)¹⁹⁸.

Mirek Filiciak i Alek Tarkowski w artykule *Alfabet nowej kultury: R jak remediacja*, przywołując koncepcję Lva Manovicha na temat języka *nowych mediów*, wyjaśniają proces remediacji jako wzajemnego oddziaływania mediów na inne media. Badacze podkreślają, że

¹⁹⁵ P. Pavis, *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, przeł. P. Olkusz, Warszawa 2011, s. 187.

¹⁹⁶ Tamże, s. 189.

¹⁹⁷ M. Obarska, *Garbaczewski: trafić z VR-em pod strzechy*, rozmowa z Krzysztofem Garbaczewskim, <https://culture.pl/pl/artykul/garbaczewski-trafic-z-vr-em-pod-strzechy-wywiad>, dostęp: 20.02.2020.

¹⁹⁸ Tamże, s. 193.

stare formy medialne przekształcają się pod wpływem nowych. Nowe z kolei powstają w wyniku ewoluowania starych. Proces remediacji zachodzi także w społeczeństwie, kiedy bierny odbiorca staje się również nadawcą komunikatu medialnego¹⁹⁹.

We wskazywanym kontekście rozwoju mediów i nowych technologii na scenie rozwinął się dialog między badaczami i teoretykami dramaturgii współczesnej na temat miejsca/pozycji aktora w spektaklu czy performansie. Pavis zwraca uwagę na problem oddziaływania mediów audiowizualnych na percepcję odbiorcy. Pozycja aktora wydaje się być zagrożona. Według badacza widz nie zawsze swoją uwagę kieruje na to, co żywe, lecz często angażuje się w warstwę nieożywioną, elektroniczną, intermedialną przedstawienia, zapominając przy tym o grze aktora na scenie²⁰⁰:

Oto stawka w konflikcie między żywym aktorem a obrazem, oto wyzwanie rzucone teatrowi: domagać się od aktora, aby na nowo odnalazł swoją obecność i siłę uobecniania²⁰¹.

Według Jacka Kopcińskiego technologizacja teatru w pewnych aspektach negatywnie wpływa na odbiór spektaklu. Oddala aktorów od widowni zamiast ich przybliżać, oddziela zamiast łączyć. Tworzy iluzję, a poszerzenie przestrzeni jest jedynie złudzeniem. Zanika intymność między aktorami a publicznością, nie ma miejsca dla relacji aktor-widz²⁰².

Jak się wydaje, zagrożenia wynikające z nietrafnego użycia mediów nie przeszkodziły Krzysztofowi Garbaczewskiemu ciekawie i odkrywczo zmierzyć się z dziełami Gombrowicza. Swoją twórczością wzmocnił w polskim teatrze nową cyfrową estetykę spektakli, podejmujących najistotniejsze tematy współczesności. Mimo iż interpretacja utworów Gombrowicza jest trudna, bo jak wiadomo, pisarz w swej twórczości świadomie odrzucał lub dekonstruował przyjęte literackie konwencje oraz przekształcał formy pisarskie²⁰³, spotkanie młodego reżysera z wybitnymi dziełami dyskutującymi problem tożsamości współczesnego człowieka okazało się twórcze. Realizacje sceniczne tekstów prozatorskich autora *Ferdydurke* były zawsze wyzwaniem dla reżyserów teatralnych. Eksperymenty teatralne wokół kategorii performatywnych Garbaczewski przeniósł z literackich i biograficznych eksperymentów

¹⁹⁹ M. Filiciak, A. Tarkowski, *Alfabet nowej kultur: R jak remediacja*, „Dwutygodnik.com” online, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/701-alfabet-nowej-kultury-r-jak-remediacja.html>, dostęp: 15.06.2020.

²⁰⁰ P. Pavis, *Współczesna inscenizacja*, dz.cyt., s. 187.

²⁰¹ Tamże.

²⁰² J. Kopciński, *Powrót Dziadów i inne szkice teatralne*, Warszawa – Kraków 2016, s. 55.

²⁰³ B. Lutostański, *Gombrowicz nienaturalny*, „Pamiętnik Literacki” CX, 2019, z. 1, s.89.

Gombrowicza w obszar przestrzeni scenicznej. Wzajemne przenikanie się form i konwencji performatywnych i medialnych pozwoliło mu na ukształtowanie własnego nowego języka scenicznego, łatwo rozpoznawalnego wśród innych nurtów współczesnego teatru.

Rozdział III Formy i środki mediatyzowania przestrzeni teatralnej

3.1 Nowe technologie na scenach teatralnych

Scenografia przed tzw. Wielką Reformą Teatru nie była traktowana jako ważny i integralny element wizji artystycznej reżysera. Świadomą i celową kreacją świata przedstawionego w spektaklu teatralnym, dokonywaną za pomocą środków plastycznych i świetlnych stała się w Europie dopiero na początku XX wieku, w Polsce zaś w okresie międzywojennym²⁰⁴. Za pierwszego polskiego scenografa i inscenizatora uważa się Stanisława Wyspiańskiego, którego talent i zmysł artystyczny pozwoliły na stworzenie wielu planów i wizji scenograficznych, m.in. na potrzeby Teatru Miejskiego w Krakowie²⁰⁵. Według badaczy teatru Wyspiański zmienił myślenie o scenografii jako przestrzeni dekorowanej za pomocą materiałów plastycznych, tkanin czy tradycyjnych rekwizytów. Dzięki jego wyobraźni scenografię zaczęto utożsamiać z pojęciem organizacji przestrzeni teatralnej na potrzeby wystawianych dzieł scenicznych²⁰⁶.

Z biegiem lat sztuka scenografii rozwijała się za sprawą dokonań wielu wybitnych twórców i artystów, takich jak Karol Frycz, Leon Schiller, Władysław Daszewski, Feliks Krassowski, Iwo Gall czy Wincenty Drabik²⁰⁷. Scenograf i teoretyk teatru Zenobiusz Strzelecki stwierdza, że „scenografia jest plastyką teatralną, to znaczy, że podlega jednocześnie prawom plastyki i teatru, a więc jej rozwój musi być zestawiony z ewolucją malarstwa sztalugowego oraz ewolucją inscenizacji, dramatu, architektury i techniki teatralnej”²⁰⁸.

Nasylenie teatru technologią XXI wieku nie budzi już zdziwienia wśród jego odbiorców. Egzystencja człowieka współczesnego zintegrowana z coraz nowszymi wynalazkami techniki wymusiła zmiany w układzie i wyposażeniu przestrzeni teatralnych. Obecność mediów i wysoce rozwiniętej technologii w życiu codziennym sprawia, że człowiek jako jednostka społeczna wciąż staje na granicy rzeczywistości i symulakrycznej kreacji,

²⁰⁴ A. Koecher-Hensel, *Scenografia*, w: *Internetowa Encyklopedia Teatru Polskiego*, <https://www.encyklopediateatru.pl/hasla/64/scenografia> (dostęp: 14.01.2019)

²⁰⁵ Tamże.

²⁰⁶ D. Jarząbek-Wasył, *Początki nowoczesnej scenografii w polskim teatrze: Stanisław Wyspiański*, w: *Zmiana ustawienia. Historia polskiej scenografii teatralnej i społecznej XX i XXI wieku*. Tom 1, *Od dekoracji do konstrukcji*, Warszawa 2020, s. 13.

²⁰⁷ Tamże.

²⁰⁸ Zob. Z. Strzelecki, *Kierunki scenografii współczesnej*, Warszawa 1970.

znaczną część świata poznaje poprzez ekrany, narzędzia elektroniczne czy globalną sieć internetową. Dzisiejszy teatr studiując zatem człowieka w jego nowym środowisku stara się dawać odpowiedzi na wyzwania i problemy współczesności.

Najnowszym rozległym studium przemian w zakresie polskiej scenografii teatralnej jest trzypięciotomowa publikacja *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku*²⁰⁹. To efekt projektu naukowego prowadzonego w latach 2017 - 2020 przez członków Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. W zawartym w tej pracy artykule *Scenografia? Kłopoty z definicją* Dominika Łarionow omawia historycznie zmienne znaczenie pojęcia scenografii jako przestrzeni gry teatralnej²¹⁰. Jej rozwój w Europie przypada na wiek XVII (głównie we Włoszech). W wieku XVIII zaczęto używać pojęcia malarstwa scenicznego. Z jednej strony scenografia była nieodłącznym elementem sztuki teatru, z drugiej zaś wyodrębniano ją spośród wielu warstw scenicznych. Z początkiem XX wieku przestała być utożsamiana z pojęciem dekoracji teatralnej. Funkcja i rola scenografa znacząco poszerzyła się. Pojawiły się także ujęcia scenografii jako organizacji przestrzeni pozateatralnej, zachowującej swoją autonomię względem innych dziedzin sztuki²¹¹.

Łarionow przypomina, że nie tylko teoretycy podejmowali próby zredefiniowania pojęcia i funkcji scenografii, ale czynili to także sami artyści. Według Joslin McKinney scenografia we współczesnym rozumieniu jest „manipulacją i jednocześnie formą aranżacji przestrzeni performansu. Dla osiągnięcia efektu scenografia posługuje się: architekturą, światłem, obrazem, dźwiękiem, kostiumem, rekwizytem (...)”²¹². Dla omawianych w niniejszej pracy relacji teatru i nowoczesnych przemian w kulturze istotna jest koncepcja Rachel Hann - scenografki kulturowej, według której scenografia to forma nawigowania

²⁰⁹ Tom I *Od dekoracji do konstrukcji* jest syntezą założeń i procesów skoncentrowanych wokół wszelkich przemian polskiej scenografii teatralnej w kontekście przestrzeni społecznych. Tom II *W labiryncie przestrzeni i obrazów* składa się z dwóch części. Pierwsza obrazuje zjawiska i procesy twórcze drugiej połowy XX wieku. Druga część została poświęcona innowacyjnym rozwiązaniom scenicznym początku XXI wieku. Tom III *Wystawianie* jest formą książkowej wystawy. Bogato ilustrowana publikacja stanowi formę dokumentacji licznych wydarzeń i spektakli o charakterze widowiskowym, teatralnym oraz performatywnym; Zob: D. Buchwald, D. Kosiński, red., *Zmiana ustawienia. Historia polskiej scenografii teatralnej i społecznej XX i XXI wieku*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2020.

²¹⁰ D. Łarionow, *Scenografia? Kłopoty z definicją*, w: *Zmiana ustawienia. Historia polskiej scenografii teatralnej i społecznej XX i XXI wieku*. Tom II, *W labiryncie przestrzeni i obrazów*, Warszawa 2020, s. 8.

²¹¹ Tamże, s. 9-10.

²¹² Tamże, s. 10.

między poszczególnymi elementami spektaklu²¹³. Hann bada pojęcie scenografii poza kontekstami teatralnymi. To właśnie współczesne przestrzenie artystyczne pozwalają na zacieranie granic sztuki. W swoim manifestie o scenografii zaprezentowanym podczas Międzynarodowego Sympozjum Performance Design, który odbył się we Włoszech w 2014 roku stwierdza, że granice pojęcia scenografii na początku XXI wieku stawały się coraz bardziej nieuchwytnie. Dostrzegalna jednak jest tendencja, w której badacze i krytycy sztuk performatywnych zwracają się ku tzw. dramaturgicznym praktykom projektowym w organizacji przestrzeni scenicznej, szczególnie w kontekście dostosowywania scenografii względem potrzeb samego przedstawienia, a następnie odbiorcy²¹⁴.

W słownikach z dziedziny sztuki pojęcie scenografii nie zawsze funkcjonuje jako odrębne hasło. Łarionow zaznacza, że *Słownik terminologiczny sztuk pięknych* zawiera definicję pojęcia dekoracji teatralnej, sceny i scenografa, ale nie scenografii²¹⁵.

Samo pojęcie sceny jest ściśle związane ze scenografią. W tradycyjnym ujęciu scena jest miejscem gry aktorów, usytuowanym vis-a-vis widowni. Scena i scenografia w teatrze XXI wieku funkcjonuje natomiast w znacznie szerszym kontekście. Obecnie, w wyniku postępu technologicznego i masowego społecznego oddziaływania m.in. tzw. postmediów, funkcje i kształt scenografii nabrały charakteru projektowego. Funkcja organizowania, aranżowania i projektowania technologicznego przestrzeni teatralnej umocniła rolę i pozycję scenografii w teatrze.

Przesunięcie funkcji scenografii nastąpiło także wraz ze zwrotem performatywnym w kulturze²¹⁶. Działania artystów wielu dziedzin sztuk na pograniczu performansu czy happeningu wywołały szereg zmian w rozumieniu sceny, scenografii i przestrzeni scenicznej w teatrze. Wanda Świątkowska podkreśla, że dla dawnych form teatralnych o charakterze performatywnym to właśnie naturalna przestrzeń stanowiła scenografię czy dekorację. Najstarszymi formami scenografii była natura, przyrodniczy pejzaż, na tle którego rozgrywała się akcja sceniczna. Następnie w przestrzeniach teatru pojawiły się rzeźba, malarstwo i sztuki

²¹³ Autorska strona internetowa Rachel Hann, która m.in. obejmuje publikacje, materiały z konferencji i sympozjów badaczki, jakie na przestrzeni lat zbudowały jej dorobek naukowy, online: <http://m.rachelhann.com/>, dostęp: 12.04.2020.

²¹⁴ Tamże.

²¹⁵ D. Łarionow, *Scenografia? Kłopoty z definicją...*, dz.cyt., s. 9.

²¹⁶ Zob. E. Domańska, *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” nr 5, 2007, s. 48-61, online: https://rcin.org.pl/Content/51247/PDF/WA248_67479_P-I-2524_domanska-zwrot.pdf, dostęp: 12.04.2020.

plastyczne warunkujące kompozycję i formę przedstawienia. Świątkowska przywołuje definicję scenografii Agnieszki Koecher-Hensel, według której scenografia jest plastyczną kreacją świata teatru. Jest całościowym ukształtowaniem przestrzeni scenicznej, a koncepcja spektaklu zawiera się w jego wizualnych środkach²¹⁷.

W teatrze XXI wieku nasyconym mediami i technologią problem definiowania pojęcia scenografii i dekoracji powraca. Kategoryzacja poszczególnych elementów scenicznych sprawia trud wielu badaczom i teoretykom teatru współczesnego. Miejscem gry aktorów jest nie tylko scena usytuowana naprzeciwko widowni, ale też inne pomieszczenia i przestrzenie wykraczająca poza salę teatralną, a nawet budynek teatru. Organizacja i projektowanie przestrzeni scenicznej w dobie zaawansowanej technologii składa się na użytkowanie wielu medialnych, cyfrowych czy elektronicznych narzędzi. Tradycyjne środki wyrazu artystycznego ustąpiły miejsca innowacyjnym rozwiązaniom, dzięki którym procesy twórcze zostały zaangażowane w nadbudowywanie digitalnych światów w teatrze²¹⁸.

3.1.1 Studium nad przestrzenią

W najbardziej znanej typologii przestrzeni teatralnej Anne Ubersfeld wyróżnione i rozróżnione zostały: przestrzeń sceniczna, miejsce sceniczne, miejsce teatralne i przestrzeń dramatyczna²¹⁹. We współczesnej praktyce teatralnej i odbiorczej coraz częściej jednak scena teatralna wiązana jest z uczestnictwem w przestrzeni, w której współczesny spektakl, łamiąc granicę między widownią i sceną, przybiera formę wielowymiarowego wydarzenia.

Granice pomiędzy twórcami a odbiorcami i przypisanymi im przestrzeniami w znacznym stopniu zacierają się. Za sprawą np. wybranych postdramatycznych działań reżyserskich zarówno jedni, jak i drudzy stają się uczestnikami wspólnego procesu twórczego. Wykorzystywanie nowej technologii przez reżyserów teatralnych znacząco wpływa na kształt przestrzeni scenicznej, a rezygnacja z tradycyjnego podziału na scenę i widownię generuje szereg konsekwencji w samym akcie tworzenia oraz odbiorze przedstawienia. Warto podkreślić, że zmiany percepcji dotyczą również czasowości, temporalnego wymiaru teatru,

²¹⁷ W. Świątkowska, *Scenografia jako praktyka przestrzenna. Reduta: od sceny kameralnej do przestrzeni napowietrznych i z powrotem*, w: *Zmiana ustawienia...*, dz. cyt., s. 159.

²¹⁸ Pojęcie digitalności teatralnej zostało omówione i przedstawione w ostatnim rozdziale niniejszej rozprawy jako podsumowanie, a zarazem propozycja badawcza do dalszych rozważań nad procesami ucyfrowiania sztuki teatru oraz szeroko rozumianych przestrzeni scenicznych.

²¹⁹ Zob. A. Ubersfeld, *Czytanie teatru I*, przeł. J. Żurowska, Warszawa 2002, s. 110-140.

w którym nowa przestrzeń wymaga także analiz w ujęciu filozoficznym. Anna Krajewska w publikacji *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie* wyraźnie zaznacza, że przestrzeń w kategoriach dramaturgii tradycyjnej jest opowiadana, rozumiana jako narracja. Teatr dzisiejszy stoi poniekąd w opozycji do dramatu klasycznego, na który składa się podział na akty, podział ról dla aktorów oraz jednoznacznie wytyczona przestrzeń gry scenicznej²²⁰.

W teatrze XXI wieku pojęcie przestrzeni odrywa się od klasycznych, realistycznych wymiarów. Świat nasycony mediami i nową technologią redefiniuje przestrzeń, poszerzając miejsca wydarzenia się życia i aktywności współczesnego człowieka. Obecnie możemy mówić o przestrzeniach społecznych, publicznych, medialnych, a także wirtualnych oraz zupełnie nowej ontologii świata postmediów. Te dwie ostatnie rodzą wiele pytań, ponieważ z zawrotną prędkością zaczynają się rozrastać i przenosić na inne dziedziny życia.

David Wiles w *Krótkiej historii przestrzeni teatralnych* omawia sposoby organizacji przestrzeni w sztukach widowiskowych²²¹. Wskazuje różne realizacje przestrzeni widowisk w kontekście obrzędów, rytuałów religijnych. Odnosi się również do przestrzeni ulicznych, a także analizuje sposoby wykorzystywania przestrzeni miejskiej w realizacji spektakli teatralnych czy performansów. Perspektywa badawcza Wiles'a uwzględnia antropologiczne spojrzenie na przestrzeń jako miejsca wydarzenia.

Inspirujące dla prób rozpoznania specyfiki współczesnej przestrzeni teatralnej, wydaje się przywoływanie przez Wiles'a założeń francuskiego socjologa i filozofa Henriego Lefebvrego. Otóż Lefebvre stwierdza, że przestrzeń w kontekście praktyk społecznych, artystycznych czy politycznych zawsze jest miejscem wytworzonym i naznaczonym kulturowo. Przestrzeń jako miejsce wydarzenia, jest żywym doświadczeniem. W tym ujęciu badacz wymienia kilka sposobów doświadczania przestrzeni: poprzez obserwację działań społecznych w danej przestrzeni, poprzez ujmowanie jej jako miejsca reprezentacji oraz przeżywanie przestrzeni w postaci złożonych elementów/znaczeń²²²: „Przestrzeń nie jest czytana, ale doświadczana za pomocą ciała, które chodzi, węża, smakuje, czyli krótko mówiąc; przeżywa przestrzeń”²²³.

²²⁰ A. Krajewska, *Narracyjne i dramatyczne ujęcia przestrzeni w dramacie XX wieku*, [w:] *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, Katowice 2009, s. 17.

²²¹ Zob. D. Wiles, *Krótką historią przestrzeni teatralnych*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2012.

²²² Tamże, s. 19.

²²³ Tamże.

W większości realizacji współczesnych spektakli przestrzeń teatralna jest obszarem doświadczania świata kreacji i zarazem jego miejsca, wszystkie warstwy dzieła: aktorskie, medialne, elementy wyposażenia teatru, realność sceny wzajemnie na siebie oddziałują. Niewątpliwie w społecznym odbiorze sztuki zanika tendencja do utożsamiania miejsca wydarzenia się spektaklu tylko z miejscem scenicznym umieszczonym w budynku teatralnym. Scena wydaje się być coraz bardziej rozległym miejscem o charakterze widowiskowym, artystycznym, przeznaczonym do umieszczania w niej rozmaitych akcji i działań aktorskich. W podobnym wymiarze postrzegana jest estrada, platforma widowiskowa, ale i np. platforma streamingowa. Są to pojęcia kojarzone z interaktywnym wymiarem sztuki, z zabawą, komercją, rozrywką, niemniej otwierają teatr na nowe przestrzenie oddziaływania i uczestnictwa.

Pojęcie przestrzeni teatralnej jest historycznie zmienne - niegdyś wiązano je wyłącznie z samym przedstawieniem i dzielono na przestrzeń sceny i widowni. We współczesnej refleksji włącza się do przestrzeni teatralnej także cały budynek i wszystkie ogólnodostępne, publiczne miejsca w teatrze. Przestrzeń teatralna zostaje powołana tam, gdzie dochodzi do wydarzenia teatralnego, zatem także poza budynkiem teatru - w miejscach nieteatralnych, odnalezionych, naturalnych (*przedstawienia site-specific*). Generalnie przyjmuje się dziś, że przestrzeń teatralna powstaje każdorazowo w dowolnym miejscu prezentacji spektaklu i podobnie jak on sam może być przedmiotem artystycznej kreacji²²⁴.

3.2 Organizacja przestrzeni scenicznej z elementami audiowizualnymi

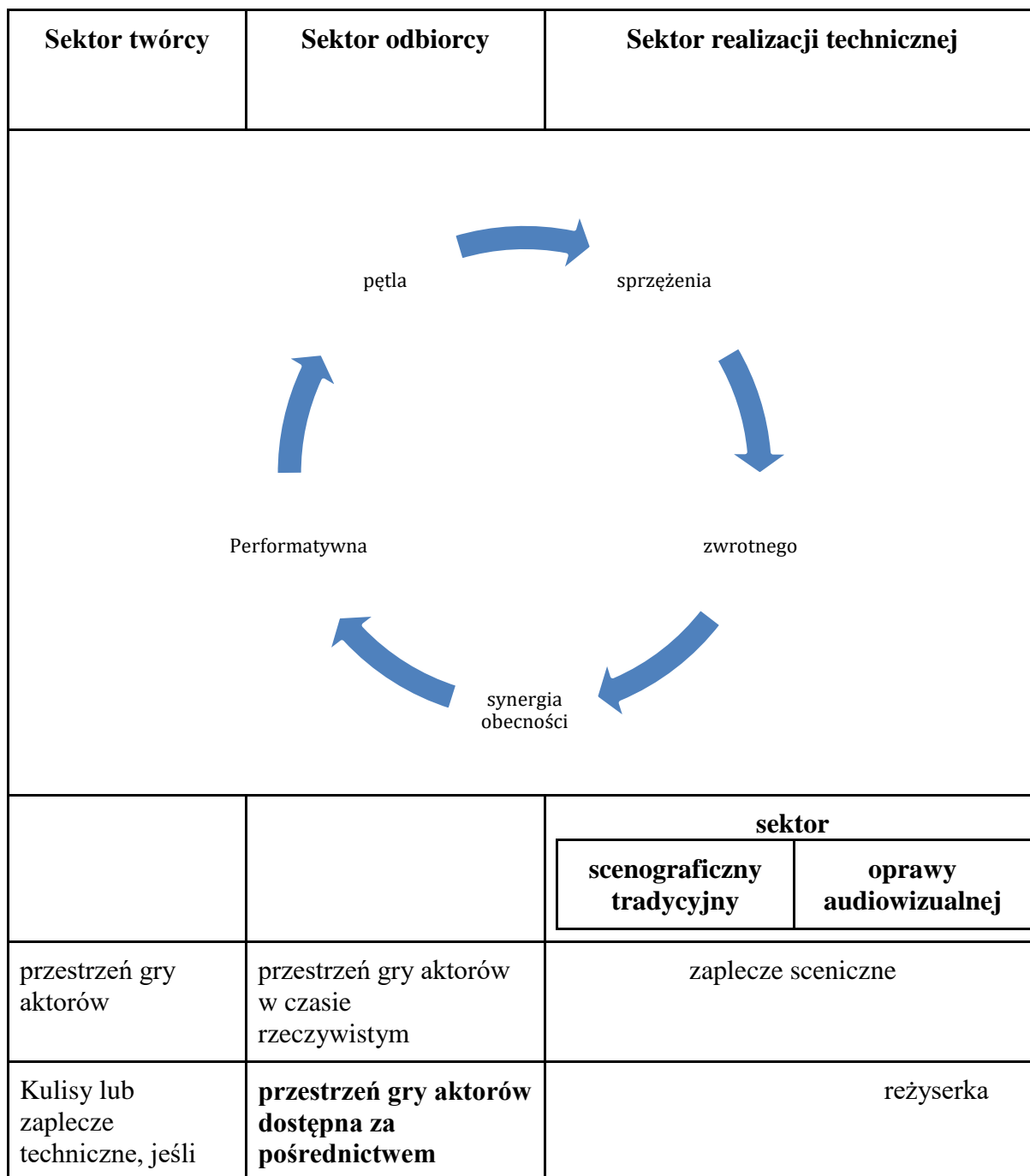
Audiowizualny charakter teatru XXI wieku jest wynikiem zaawansowanego technologicznie łączenia różnorodnych form i koncepcji teatralnych oraz stopniowego wdrażania w przestrzeń sceniczną innowacyjnych narzędzi multimedialnych. Samo pojęcie audiowizualności stawia pytanie o kierunek zmian, jakie zachodzą w teatrze współczesnym w kontekście rozwoju mediów i nowych technologii na scenie.

Tradycyjna scena z wydzielonym miejscem dla widowni funkcjonuje nadal, lecz panujące obecnie tendencje artystyczne powodują jej liczne przekształcenia i modyfikacje. Istotnym elementem współczesnej sceny są urządzenia medialne, elektroniczne, które w trakcie spektaklu pełnią wiele znaczących i stosunkowo nowych dlań funkcji. Niejednokrotnie wykorzystywanie nowych technologii podczas przedstawień czy performansów ma charakter

²²⁴ W. Świątkowska, *Scenografia jako praktyka przestrzenna...*, dz. cyt., s. 160.

narracyjny, świat jest opowiadany językiem nowych mediów. Zaproponowany poniżej podział przestrzeni teatralnej na dynamicznie przenikające się sektory jest próbą uchwycenia dominujących praktyk twórczych i odbiorczych w formach i koncepcjach współczesnej organizacji sceny.

Organizacja przestrzeni teatralnej – przenikanie sektorów



usytuowane jest poza budynkiem teatralnym	mediów i nowych technologii	
pomieszczenia gospodarcze	widownia	rekwizytornia widownia
garderoba		pracownia krawiecka
charakteryzatornia		pracownia plastyczna
strefa zaplecza technicznego		przestrzeń gry aktorów
reżyserka		

Tabela 1. Opracowanie własne

Sektor twórcy w stacjonarnym teatrze obejmuje przestrzeń gry aktorów, kulisy, pomieszczenia gospodarcze, garderobę, charakteryzatornię, strefę zaplecza technicznego, reżyserkę (usytuowana na końcu widowni). W sektorze odbiorcy można mówić o przestrzeni gry aktorów dostępnej dla widza w czasie rzeczywistym lub zapośredniczonej przez media i nowe technologie. W sektorze realizacji technicznej natomiast można wyodrębnić strefę scenograficzną/dekoratorską oraz strefę audiowizualną składającą się na system wszelkich narzędzi elektronicznych, medialnych i cyfrowych, a także narzędzi z zakresu generowania wirtualnej rzeczywistości. Strefa scenograficzna/dekoratorska obejmuje zaplecze sceniczne, reżyserkę, rekwizytornie, pracownię krawiecką, pracownię plastyczną. Strefa audiowizualna obejmuje zaplecze sceniczne, reżyserkę, widownię, przestrzeń gry aktorów.

Na wykresie można zobrazować proces przenikania się tych trzech, pozbawionych już niezależności i ostrych granic sektorów. Ich wzajemna dynamika może być sprawcza i wywoływać zmiany w przedstawieniu nawet podczas jego trwania. Performatywna pętla sprzężenia zwrotnego działająca w przestrzeni wydarzenia teatralnego, wskazywana we współczesnych spektaklach przez Erikę Fischer-Lichte, wywołuje momenty *communitas* poza

podziałem na twórców, odbiorców i tzw. pomoc techniczną, często obecną i widoczną na scenie wśród artystów²²⁵.

Wykorzystywanie nowych technologii w realizacji teatralnej często łączy ze sobą sektor twórcy i odbiorcy. Performatywny charakter współczesnych spektakli oraz rosnące możliwości techniczne teatrów są także zachętą do wciąż silniejszego poziomu medializacji spektakli. W sytuacji scenicznej, w której przedmiot teatralny w postaci urządzenia elektronicznego typu smartfon, okulary VR, tablet itp., służy zarówno twórcy, jak i odbiorcy do kreowania świata scenicznego, można mówić o procesie budowania wspólnoty. Jednoczesne doświadczenie kreacji dokonanej z udziałem nowej technologii przez aktorów i widzów, gdy stopniowo zacierają się tradycyjne myślenie o sztuce teatru jako tworzeniu niedostępnej scenicznej fikcji, toruje nowe drogi doświadczeniom w teatrze XXI wieku. Wyzwania, jakie stoją przed teatrem ściśle wiążą się z rozwojem techniki, z procesem cyfryzacji, digitalizacji, czyli medializacji większości naszych praktyk kulturowych.

3.2.1 Obecność wideo na scenie

Audiowizualność teatru XXI wieku polega m.in. na stopniowym wdrażaniu obrazu wideo w przestrzeń gry scenicznej już od lat 70. XX wieku. Marvin Carlson wyraźnie zaznacza, że w obszarze teatralnych eksperymentów szczególne znaczenie miało łączenie tradycyjnych środków przekazu artystycznego z nowymi technikami i metodami sztuki filmowej²²⁶. Pod koniec lat 70. XX wieku Bonnie Marranca określiła wówczas panujące tendencje nurtem teatru obrazów, którego głównym założeniem było przekształcenie tradycyjnej akcji dramatycznej w proces twórczy, dzięki któremu artysta może manipulować czasem, przestrzenią gry, a także percepcją odbiorcy²²⁷.

Medialność spektaklu nie sprowadza się jedynie do nowoczesnych rozwiązań technicznych towarzyszących procesowi produkcji. Jest świadomym wykorzystywaniem odpowiednich narzędzi elektronicznych, cyfrowych, które prócz budowania napięcia dramaturgicznego, pełnią funkcje narracyjne. Generowanie transmedialnej czasoprzestrzeni w teatrze XXI wieku jest wynikiem wielu przekształceń na tle społeczno-kulturowym. Odbiór sztuki, współczesnej kinematografii, produkcji on-line, fotografii czy sztuk plastycznych

²²⁵ E. Fischer-Lichte, *Performatywność*, dz. cyt., s. 63.

²²⁶ M. Carlson, *Performans*, Warszawa 2007, s. 173.

²²⁷ Tamże.

zmienia nastawnie widzów wobec teatru. Łączenie ze sobą różnorodnych form i estetyk artystycznych sprawia, że granice sztuki zacierają się. Światło, dźwięk, ruch, ciało, rekwizyty, maski, kostiumy, w zintegrowaniu z nową technologią tworzą multiplikacje estetyk i form na teatralnych scenach. Powstają nowe sposoby gry, odmiany relacji z widzem, które, mimo iż noszą ślady tradycyjnych konwencji, transformują w nich sposoby artystycznego przekazu.

Sztuka wideo na fali swej ewolucji zapoczątkowała szereg przekształceń w teatrze. Począwszy od pierwszych instalacji wideoartu, happeningów z użyciem ruchomego obrazu, poprzez performanse z wykorzystywaniem kamer, aż po wysoce rozwiniętą technologię filmowego obrazu 3D, obrazu 360 stopni czy Virtual Reality wciąż ingeruje w praktyki sceniczne. Kamil Jędrasiak w artykule *Machinima. Film? Wideo? Sztuka?* wskazuje, że

różne dziedziny sztuki nie dają się zamknąć w kategoriach temporalności, historyczności etc., lecz są za to uznawane za kolejne (ponadczasowe) fenomeny, biorące udział w licznych procesach prowadzących do pluralizacji, dywersyfikacji i specjalizacji wielostronnie rozumianego paradygmatu artystycznego²²⁸.

W 2004 roku, kiedy w Polsce ukazała się publikacja *Teatr postdramatyczny* autorstwa Hansa-Thiesa Lehmana, obejmująca wyniki jego badań nad teatrem XX wieku, odsłoniła panoramę zjawisk w dyskursie teatralnym (np. brak hierarchii, symultaniczność, nadmiar, dramaturgia wizualna, cielesność, zdarzenie), które w codziennej polskiej praktyce teatralnej nie były tak popularne jak obecnie. Początek XXI wieku dla polskiego teatru był, podobnie jak lata nieco wcześniejsze w teatrze niemieckim, eksperymentowaniem z nowymi środkami wyrazu i społecznego komunikowania.

Odejście od tradycyjnego podziału na scenę i widownię, poszerzanie pola gry scenicznej, wynikało zarówno z łamania modernistycznych przyzwyczajęń, jak i z mocnego zainteresowania mediami, w szczególności wideo, jako narzędzia narracji i budowania napięcia dramaturgicznego. Lehmann wskazuje, że “w teorii awangardowego teatru często powtarza się twierdzenie, że dokonuje on analizy, poddaje refleksji i dekonstruuje przyjęte sposoby komunikacji w społeczeństwie medialnym”²²⁹. Warto podkreślić owe socjologiczne aspekty teatru jako instytucji, która w jakiś sposób odpowiada na potrzeby i problemy społeczeństwa.

²²⁸ K. Jędrasiak, *Machinima. Film? Wideo? Sztuka?* [w:] *Wideo w sztukach wizualnych* (red.) R. Kluszczyński, T. Załuski, Łódź-Lublin 2018, s. 155.

²²⁹ H-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, Kraków 2004, s. 285.

Lehmann w swojej pracy na wielu przykładach pokazuje, jak i w jakim celu twórcy wykorzystują w swoich spektaklach coraz to nowsze środki technologiczne, które służą do realizacji dzieła dramatu, jak również innych tekstów. Badacz odwołuje się m.in. do elektronicznych obrazów, jakich użył zespół artystyczny The Wooster Group w swoich spektaklach i podkreśla, że w większości przypadków media nie odnoszą się do rzeczywistości realnego świata, lecz rzeczywistości teatralnej i są metodą poszerzania problematyki przedstawienia²³⁰. Lehmann zaznacza, że media mogą być pewnego rodzaju inspiracją, wpływającą jedynie na warstwę estetyczną spektaklu, ale też wyraźnie zaznacza, że trudno spotkać „postmodernistę”, który realizuje spektakl bez wykorzystania nowej technologii na scenie²³¹. Szczególną rolę w medialnej narracji pełni sztuka wideo, intensywnie zderzana z obecnością aktorów. Rejestracja ruchomego obrazu, kojarzona przede wszystkim z dokumentalnym zapisem lub filmową rzeczywistością, służy w teatrze jako narzędzie poszerzania podjętej problematyki, wskazujące także na teatr, a nie rzeczywistość poza teatrem:

Często wykorzystuje się technikę wideo dla podkreślenia jednoczesnej obecności obrazu i żywego wykonawcy, a bardziej ogólnie jako technicznie zapośredniczone źródło autotematyczności teatru²³².

Pojawienie się sztuki wideo w Polsce, badacze przypisują na pierwszą połowę lat 70. XX wieku. Wówczas awangardowa grupa artystów rozpoczęła działalność pod nazwą „Warsztat Formy Filmowej” realizując liczne projekty filmowe, telewizyjne i teatralne²³³. Wraz z postępem technologicznym rosło zainteresowanie sztuką ruchomego obrazu. Stopniowo odkrywano nowe funkcje wideo jako narzędzia wyrazu, służącego do komunikacji artystycznej²³⁴. W studium *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, wydanym w 1999 roku Kluszczyński mówi następująco:

We współczesnym krajobrazie sztuki coraz więcej miejsca zajmują dzieła, które zawdzięczają technologiom elektronicznym zarówno swoje powstanie, jak i charakterystykę ontyczną oraz strukturalno-jakościową. Ów nieprzerwanie postępujący proces medializacji (*resp.* elektronizacji i digitalizacji) sztuki

²³⁰ Zob. Tamże, s. 289-291.

²³¹ Tamże, s. 288.

²³² Tamże, s. 289.

²³³ R. Kluszczyński, *Zarys historii sztuki wideo w Polsce*, online:

https://www.academia.edu/4282112/Zarys_historii_sztuki_wideo_w_Polsce, dostęp: 02.01.2020.

²³⁴ Tamże.

ogarnia w jednakowym stopniu tradycyjne, istniejące od wieków dziedziny artystyczne (...) oraz nowsze domeny twórcze (...) ²³⁵.

Niewątpliwie można stwierdzić, że obecnie postępujący proces medializacji teatru pełni podobne funkcje, łącząc ze sobą różnorodność form i estetyk przy pomocy odpowiednich narzędzi elektronicznych. Według Kluszczyńskiego początek sztuki wideo jest rozciągnięty w czasie, nie ma wyrazistych ram, konkretnej daty jej powstania, choć można powiedzieć, że rozpoczął się ok. lat 60. i 70. Jest to odmiana sztuki realizowana poprzez techniczne nośniki obrazu i dźwięku ²³⁶. Badacz uważa, że aby konkretne narzędzie technologiczne mogło zostać narzędziem wyrazu artystycznego, musi być społecznie doświadczane, w konsekwencji czego staje się powszechne ²³⁷. To sprawia, że twórcy i artyści zaczynają świadomie używać mediów elektronicznych, aby wzmocnić przekaz artystyczny, dotrzeć do odbiorców, znacząco poszerzając pole interpretacji dzieła.

Wideo w polskim teatrze wprowadzano stopniowo. Na początku XXI wieku służyły do tego rzutniki multimedialne, ekrany konstruowane z białego płótna, wyświetlacze LCD, monitory komputerowe. Scenografia w wielu spektaklach zawierała elementy wideo-instalacji artystycznej. Zmieniały się sposoby emitowania materiałów wideo. Jedną z technik było uprzednie zarejestrowanie obrazu za pomocą kamery, następnie wyświetlenie go na ekranie multimedialnym. Stanowiło to formę narracji, pełniło funkcje estetyczne oraz naśladowcze. Użycie projekcji w funkcji statycznego obrazu scenerii lasu, nadmorskiej plaży, konkretnego pomieszczenia było jej najprostszą funkcją. Z czasem wykorzystywano metodę emisji wideo na żywo, w czasie rzeczywistym.

Początek XXI wieku zarysowuje intensywną współpracę polskich artystów i reżyserów teatralnych z twórcami z zagranicy. Przyczyniło się to do rozwoju technik i praktyk teatralnych. Organizacja festiwali teatralnych, kulturalnych o zasięgu poza krajowym, gdzie głównym celem jest promowanie sztuki i dorobku artystycznego polskich artystów, wzmocniło pozycję polskiego teatru na arenie międzynarodowej. Andrzej Pitrus opisuje współpracę artystyczną Castelluciego z twórcami w Polsce, w tym jego udział w festiwalu

²³⁵ R. Kluszczyński, *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa 1999, s. 7.

²³⁶ R. Kluszczyński, *Sztuka wideo - od rozproszonej autonomii do rozproszonej wszechobecności. Wprowadzenie do historii i estetyki sztuki wideo*, online: https://www.academia.edu/40189061/Sztuka_wideo_od_rozproszonej_autonomii_do_rozproszonej_wszechobecno%C5%9Bci_Wprowadzenie_do_historii_i_estetyki_sztuki_wideo, s.15.

²³⁷ Tamże, s. 16.

„Malta” organizowanym w Poznaniu²³⁸. Castellucci uznawany jest za przedstawiciela teatru eksperymentalnego. Pomimo widocznego zamiłowania do tragedii greckiej, teatru klasycznego czy szekspirowskiego, artysta w sposób szczególny potrafi łączyć różnorodność form i technik teatralnych, wykorzystując w swoich realizacjach sztukę wideo. Według Pitrusa wideo w teatrze najczęściej używane jest jako narzędzie do budowania przestrzeni scenograficznej, a Castellucci używa go przede wszystkim jako nośnika znaczenia w spektaklu²³⁹.

W 2013 roku pod hasłem „Oh man, oh machine/ Człowiek-maszyna” wielu twórców z zakresu sztuk audiowizualnych zaprezentowało swoje projekty sceniczne podczas „Malta Festival Poznań”. Pieczę nad programem artystycznym sprawował wówczas Castellucci, którego spektakl „The Four Seasons Restaurant” wywarł na odbiorcach ogromne wrażenie. Ewa Obrębowska-Piasecka w recenzji spektaklu pisze następująco:

Wszyscy oni - filozof, poeta, malarz, uczonek, reżyser - przekraczają w jakiś sposób różne granice: rozsądku, racjonalności, wyobraźni, sztuki, ludzkiego prawa, które nakłada na człowieka nakazy i zakazy, mające nie tyle utrzymać świat w ryzach (jak zwykliśmy myśleć, łącząc to z poczuciem ograniczania wolności), ile chronić nas przed obłędem. W konsekwencji przekroczone zostają także granice samego obłędu. A on jawi się tu jako jedyna droga do człowieczeństwa - piękna i straszna, pociągająca i przerażająca²⁴⁰.

Castellucci uważany jest za artystę, który w teatrze wykracza poza granice sztuki, oddziałuje na percepcję z ogromną siłą, prowokując naturalistycznymi obrazami, wysublimowanym poczuciem estetyki. Potrafi łączyć różnorodne formy i koncepcje estetyczne, tak by współgrając z nowoczesną technologią, tworzyły nowy język teatru. Castellucci jest twórcą uznanym na arenie międzynarodowej. Niewątpliwie stał się inspiracją dla wielu polskich reżyserów teatralnych młodego pokolenia. Alexandra Hołownia w artykule *The Four Seasons Restaurant, czyli Castellucci na Malcie*, stwierdza, że jego kilkakrotna obecność na festiwalu Malta w Poznaniu niewątpliwie wzmocniła pozycję polskiego teatru w

²³⁸A. Pitrus, *Wideo poza sceną: wizualny teatr Romea Castellucciego*, [w:] *Wideo w sztukach wizualnych*, red., R. W. Kluszczyński, T. Załuski, Łódź-Lublin 2018, s.75.

²³⁹Tamże, s. 76.

²⁴⁰E. Obrębowska-Piasecka, *MALTA FESTIVAL. W samym środku teatralnej entropii Epedokles, Friedrich Hölderlin, Mark Rothko, Edward Morgan, Romeo Castellucci. I koszmar, z którego nie można się obudzić*, recenzja spektaklu online: <https://kultura.poznan.pl/mim/kultura/news.html?co=print&id=62369&instance=1200&lang=&parent=&category=9>, dostęp: 22.04.2020.

Europie²⁴¹. Nie można pominąć faktu, że Castellucci tworzy wraz z założonym przez niego zespołem artystycznym o nazwie „Societas Raffaello Sanzio”. Jego członkami są m.in. siostra i żona artysty oraz grupa tzw. aktorów amatorów i osób z wykształceniem plastycznym czy muzycznym²⁴². Taka różnorodność pozwala na wypracowanie oryginalnego stylu w sztuce. *Tragedia Endogonia* - wydarzenie artystyczne, realizowane w latach 2002-2004, odsłoniło przed publicznością nowy wymiar estetyki teatralnej. Castellucci wraz z zespołem stworzył cykl spektakli, performansów, wystawianych w różnych miastach Europy, których estetyka była nakierowana na silne doznania wizualne. Według Pitrusa *Tragedia Endogonia* nawiązuje do tragedii antycznej i ma charakter antynarracyjny, a wideo jest jej ważnym elementem inszenizacyjnym, wirtualną scenografią²⁴³.

Wykorzystywanie technik wideo w spektaklach Castelluciego wywołuje szereg konsekwencji w percepcji widza. Ruchome obrazy często nacechowane są licznymi znaczeniami, nierzadko postrzegane jako wskazówki do interpretacji całości, bądź dekodowania poszczególnych sekwencji inscenizowanego dzieła. Pitrus wskazuje również na użycie techniki wideo w ramach archiwizacji spektakli zawartych w jedenastoodcinkowym cyklu teatralnym *Tragedia Endogonia*. Rejestracja wideo wszystkich przedstawień z różnych miast umożliwiła odbiorcy pełnowymiarowe uczestnictwo w *Tragedii Endogonii* jako całości²⁴⁴.

Twórcą, który w pierwszej dekadzie XXI wieku wywarł dość silny wpływ na polskich artystów jest niemiecki reżyser i dramaturg René Pollesch. W Teatrze Rozmaitości w Warszawie współpracował z zespołem polskich aktorów przy realizacji spektakli „Ragazzo dell'Europa”, „Jackson Pollesch” i „Kalifornia / Grace Slick”. W „Ragazzo dell'Europa” użycie techniki wideo pełni znaczącą funkcję dla warstwy narracyjnej. Pollesch, uznawany przez dramaturgów i badaczy teatru za przedstawiciela koncepcji teatru postdramatycznego, bardzo świadomie używa mediów jako narzędzia wyrazu artystycznego. Za pomocą wyświetlanych obrazów wideo potrafi manipulować sceniczną przestrzenią w taki sposób, by wprowadzić odbiorcę w stan dezorientacji, rozproszenia, niepokoju. „Ragazzo dell'Europa” to pierwsza teatralna produkcja Pollescha zrealizowana w Polsce. Wraz z zespołem polskich

²⁴¹ A. Hołownia, *The Four Seasons Restaurant, czyli Castellucci na Malcie*, <https://ownetic.com/magazyn/2013/alexandra-holownia-the-four-seasons-restaurant-czyli-romeo-castellucci-na-malcie>, dostęp: 04.02.2021.

²⁴² A. Pitrus, *Wideo poza sceną: wizualny...*, dz.cyt., Łódź-Lublin 2018, s.76.

²⁴³ Tamże, s. 77.

²⁴⁴ Tamże, s.78-80.

artystów, reżyser stworzył przestrzeń, która pozornie odsłania przed widzom kulisy i istotę gry aktorskiej. Spektakl wyróżniał się celowym brakiem zarysowanej fabuły, eksponowano w nim chaos, scenografia imitowała infrastrukturę miasta (postkomunistycznej Warszawy), motywem przewodnim było poszukiwanie utraconego czaru i weny twórczej przez artystkę filmową (Aleksandra Konieczna w tej roli). Prócz warstwy intelektualnej, w której widz może dostrzec liczne nawiązania do współczesnej filozofii niemieckiej, polityki europejskiej, współczesnego kapitalizmu czy szeroko pojmowanej pop-kultury, istotną funkcję pełni forma estetyczna i koncepcja przedstawienia, silnie wpisująca się w Lehmannowską teorię teatru postdramatycznego²⁴⁵. *Ragazzo dell'Europa* jest połączeniem różnorodnych technik audiowizualnych. Spojenie teatru z filmem lub zatarcie granic między sztuką sceniczną a planem filmowym, obnaża przed odbiorcą skomplikowaną strukturę wizji Pollescha. W materiale wideo promującym spektakl, umieszczonym w serwisie internetowym Youtube, wyraźnie zaznaczono, że TR Warszawa przedstawia film zrealizowany przez zespół twórców filmowych tegoż teatru²⁴⁶ - film z serii *Ragazzo dell'Europa* zatytułowany „Akcja. Utracony czar”. Warto zwrócić uwagę na słowo „akcja”, tak charakterystyczne dla socjolektu środowiska filmowego. W teatrze bardziej tradycyjnym synonimicznie użyto by słowa „Akt”. Akt byłby serią zdarzeń na teatralnej scenie, ale nie filmem z wskazywanej serii. Pollesch zaproponował strukturę kolażu teatralnego z użyciem sztuki wideo. Joanna Targoń w recenzji spektaklu *Ragazzo dell'Europa* podkreślała funkcje kamery:

Kamera wędruje po pomieszczeniu, czyli scenie, rejestrując bez wyboru to pomieszczenie i ulicę, ludzi żywych i sfotografowanych – i choć szybko zdajemy sobie sprawę, że obraz ulicy to powiększona fotografia na ścianie (czy raczej scenicznej zastawce), mamy wrażenie, że spektakl rozgrywa się w chwiejnej, hybrydycznej przestrzeni, zawieszony gdzieś pomiędzy miastem a wnętrzem zbudowanym na scenie. W dodatku choć niby wiadomo, że aktorzy, operator i sufler znajdują się tuż za kurtynką z napisem „Sale”, pokazywany obraz sugeruje co innego – nie scenę, ale raczej garderobę i zaplecze teatru. Kamera, jak wiadomo, kłamie, scena też potrafi kłamać, a już scena i kamera to podwójne kłamstwo – świetnie udające prawdę²⁴⁷.

²⁴⁵ Zob. H-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, dz. cyt.

²⁴⁶ *RAGAZZO DELL'EUROPA* reż.: Rene Pollesch | Trailer, <https://www.youtube.com/watch?v=3uwLSH0dCYA>, dostęp: 16.01.2021.

²⁴⁷ J. Targoń, *Czy będziesz wiedział, co zagrałeś? TR Warszawa: René Pollesch "Ragazzo dell'Europa"*, http://archiwum.didaskalia.pl/79_targon.htm, dostęp: 09.02.2021.

Widz takiego spektaklu znajduje się pomiędzy realnością a wirtualnością teatralnych zdarzeń. To sprawia, że samodzielnie musi ocenić wartość przekazu, jaką kryje wizja Pollescha. Dwoistość tego spektaklu polega na kompozycji skupiającej sztukę teatru z elementami sztuki filmowej. Obecność wideo wpływa na formę narracji i percepcję publiczności. Reżyser zastosował jedną z powszechnych obecnie technik medialnych, w której operator kamery manipuluje przekazem oddalając i przybliżając rejestrowane obrazy. Karykaturalny kształt ciała aktorów w przybliżonym kadrze nagle zatrzymuje uwagę widza, by zaraz potem za pomocą kolejnych narzędzi wprowadzić go w stan rozproszenia i dezorientacji. To jedna z istotnych tendencji w teatrze najnowszym, próba tworzenia przestrzeni do dialogu społecznego w labiryntach oddziaływań nowych technologii.

Niewątpliwie obecność mediów na scenach teatralnych wymusza refleksję nad rzeczywistością otaczającą widza. Postęp cywilizacyjny jest determinowany przez technologię. Teatr najnowszy chce brać udział w tym procesie, wspomagać zmiany społeczne. Między innymi dlatego na scenach polskiego teatru pierwszej dekady XXI wieku widoczne było stopniowe nasycanie przedstawień mediami przez reżyserów młodego pokolenia. Krzysztof Garbaczewski, Wojtek Ziemilski, Michał Borczuch, Agnieszka Glińska, Monika Strzępka, Paweł Demirski i inni stworzyli polski teatr na nowe formuły wypowiedzi artystycznej. Obecność na scenie ruchomego obrazu rejestrowanego okiem kamery zainicjowała proces intensywnego podążania za medialną estetyką sceny. Kiedy Garbaczewski rozpoczął współpracę z założonym przez siebie kolektywem artystycznym „Dream Adoption Society”, pojawiły się inscenizacje z użyciem technik VR-owych, w których widz mógł aktywnie uczestniczyć, wcielając się w rolę odbiorcy-kreatora, współtwórcy wydarzenia.

W spektaklu *Nietota*, zrealizowanym przez Garbaczewskiego na deskach Teatru Powszechnego w Warszawie, wykorzystanie VR-u przybiera nie tylko formę narracji, ale stwarza pole do nawiązania relacji twórcy i odbiorcy. *Nietota* została zrealizowana w kameralnej przestrzeni, gdzie prócz niskich taboretów obitych miękką, czarną tkaniną, nie wydzielono miejsc dla widzów. W rogu sceny usytuowano konsolę dźwięku - miejsce pracy operatora dźwięku. U sufitu zamontowano mocne i punktowe spoty świetlne. Manipulacja światłem w *Nietocie* wzmacnia doznania uczestników. Za pomocą odpowiedniego ruchu głowic reflektorów można wskazać odpowiednie figury i kształty w przestrzeni scenicznej, uwidocznić najistotniejsze elementy scenografii, a także skoncentrować lub rozproszyć uwagę

odbiorcy. Warstwa dźwiękowa jest równie istotna, w pewnym momencie jej intensywność poraża uczestnika. Głośna, pulsacyjna muzyka elektroniczna przy drgającym świetle stroboskopowym wprowadza w stan niepokoju, napięcia, a nawet strachu.

Obecność wideo w *Nietocie* przybiera innowacyjną formę. Ruchomy obraz wyświetlany jest w technice VR-owej za pomocą specjalnych, przeznaczonych do tego okularów. Widzowie przyjmując pozycję aktywnych uczestników spektaklu wspólnie z aktorami doświadczają wirtualnej rzeczywistości w przestrzeni sceny. To daje poczucie bycia na granicy jawy i snu i znacząco wpływa na proces recepcji.

O tym jak działa VR i jakie są konsekwencje jego użytkowania szeroko pisze Jeremy Bailenson - naukowiec, wykładowca uniwersytecki, założyciel Virtual Human Interaction Lab²⁴⁸. W publikacji *Wirtualna rzeczywistość. Doznanie na żądanie* Bailenson podkreśla, że sytuacja, w której po założeniu okularów VR i rozpoczęciu transmisji ruchomego obrazu nagle znajdujemy się w zupełnie innym miejscu, zostało nazwane przez naukowców *obecnością psychologiczną*²⁴⁹. Badacz stwierdza, że kiedy ludzka motoryka i percepcja wchodzi w interakcję ze światem wirtualnym, przypomina procesy behawioralne zachodzące w świecie rzeczywistym²⁵⁰. Jako przykład podaje sytuację, w której w ramach działalności laboratorium, poproszono mężczyznę o założenie gogli VR i zapytano go, czy kiedykolwiek przeżył trzęsienie ziemi. Mężczyzna odpowiadając przecząco na pytanie Bailenson'a miał już przed oczyma obraz wirtualnej rzeczywistości. Został postawiony w przestrzeni wirtualnej fabryki, wokół niego znajdowały się ogromne, niestabilnie ułożone, drewniane skrzynie sięgające sufitu. Mężczyzna dostrzegł również wysoki, metalowy stolik, który mógłby hipotetycznie ocalić jego życie podczas trzęsienia ziemi. Zachowywał się tak, jakby zagrożenie było całkowicie realne. Chował się pod wirtualnymi stołami, zakrywając przy tym ciało rękoma. Poruszał się dynamicznie. Ruch jego ciała wskazywał na wysoki poziom odczuwanego strachu. To doświadczenie pokazuje jak silnie jest oddziaływanie wirtualnej rzeczywistości na somatyczny układ nerwowy człowieka. Wirtualny świat wywołuje fizyczne odczucia, których człowiek niejednokrotnie nie kontroluje, np. przyspieszony rytm bicia serca, drżenie ciała, gesty wskazujące na odczuwany stres, strach, niepokój.

²⁴⁸ *Virtual Human Interaction Lab - laboratorium naukowe prowadzące badania wokół aspektów psychologicznych i behawioralnych rzeczywistości wirtualnej (VR) oraz rzeczywistości rozszerzonej (AR). Dostęp do publikacji badań naukowych zespołu VHIL oraz materiałów wykładowych znajduje się pod adresem strony internetowej: <https://vhil.stanford.edu/>

²⁴⁹ J. Bailenson, *Wirtualna rzeczywistość. Doznanie na żądanie*, tłum. K. Krzyżanowski, Gliwice 2019, s. 25.

²⁵⁰ Tamże, s. 26.

Rozwój technik VR-owych sprawia, że poziom iluzji wytwarzany przy użyciu gogli zmniejsza się, a co za tym idzie, wzrasta w użytkowniku przekonanie, że rzeczywistość wykreowana sztucznie, staje żywym doświadczeniem, tu i teraz. Rosnąca obecność rzeczywistość wirtualnej VR oraz rzeczywistości rozszerzonej AR oraz ich hybryd, umacnia wśród badaczy przekonanie, że wiele dziedzin codziennego życia zostanie poddana determinantom cyfrowych technologii. Ilość bodźców płynących z tak uformowanych narzędzi jest zaskakująca. Człowiek przyzwyczajony stopniowo do coraz silniejszych impulsów technologicznych wytwarza w sobie poczucie ciągłego nienasycenia. Zachowanie mężczyzny, który wziął udział w powyżej opisanym badaniu naukowym, obrazuje, w jaki sposób sztucznie wykreowana rzeczywistość, którą jedynie widzimy, wpływa na nasze emocje, a następnie stan psychofizyczny i pamięć doświadczenia. Teatr ze swej natury jest miejscem silnych doznań i odczuć. Spotkanie z wykonawcami spektaklu angażuje odbiorcę nie tylko na poziomie racjonalnym, ale i afektywnym. Użycie tego typu narzędzi jedynie wzmacnia percepcję. Potęguje poziom przeżywania sztuki. Teatr staje się w pewnym stopniu multisensoryczny.

Zanurzanie odbiorców w tak wygenerowany świat stało się przedsięwzięciem na miarę eksperymentu, laboratorium przestrzeni, w której pragniemy lub nie chcemy, pozostać tymi „prawdziwymi”. Jedną z konsekwencji wdrażania technik wirtualnej rzeczywistości może być niemożność oceny stanu faktycznego, bowiem wyjściowa realność i podmiotowość znika pod powierzchnią swoich nowych obrazów.

Intensywność oddziaływania obrazów w technice 360 stopni, VR, AR, 3D może silnie narzucać konkretną ścieżkę odbioru. Będąc pod wpływem obrazów i innych doznań w VR, odbiorca musi brać pod uwagę fizjologię własnego organizmu oraz ograniczoną możliwość panowania nad fizycznymi odczuciami w obszarze kreowanym przez technologię. Choć pierwsze dekady XXI wieku w polskim teatrze pod względem technik VR-owych zarysowują się jako „studium początku”, można zauważyć, że obecne tendencje kładą podwaliny pod, na razie trudny do przewidzenia, rozwój tej warstwy teatru. Tempo tego rozwoju zapewne będzie zależne od możliwości edukacyjnych czy środków finansowania teatrów. Niemniej jednak wirtualna rzeczywistość w teatrze nie jest już tylko ekstrawaganckim i przypadkowym eksperymentowaniem, lecz świadomym budowaniem wielowymiarowej przestrzeni uczestnictwa i odbioru.

3.2.2 Medium elektroniczne – nowe funkcje na scenie

Media cyfrowe przekształciły odbiór i rozumienie sztuki teatru. Zwrot ku performatywności, nasycanie przestrzeni scenicznej mediami wytworzyły nowe funkcje wyposażenia elektronicznego w teatrze. Stało się ono nie tylko pomocą techniczną w realizacji efektownych rozwiązań scenograficznych, ale narzędziem budowania świata przedstawionego od podstaw. Niejednokrotnie to właśnie mediom na scenie przypisuje się funkcje narracyjne czy sensotwórcze lub pozwalające na interpretacje przedstawienia jako wydarzenia.

Jedną z podstawowych funkcji medium elektronicznego w przestrzeni scenicznej jest podnoszenie poziomu wizualności np. poprzez zwielokrotnienie „teatralnych światów”, multiplikowanie planów scenicznych, poszerzanie pola scenicznego, wzmacnianie warstwy wizualnej efektami medialnymi lub stymulowanie percepcji wizualnej odbiorców. Beata Guzowska stwierdza, że

nowe media prowadzą do radykalnej zmiany w postrzeganiu miejsc, czasu czy też wymiarów ludzkiej egzystencji. Swoistego rodzaju wizualne *collage* prowadzą do zastępowania przestrzeni miejsc przestrzeniami przepływów²⁵¹.

Można zatem wnioskować, że nowe obszary kulturowe powstają w wyniku przekształcania się starych, a istotnym zabiegiem mediów elektronicznych w dobie XXI wieku jest hybrydyzacja różnych dziedzin życia społecznego, w tym sztuki teatru. Hybrydyczny charakter sztuki i kultury współczesnej w odniesieniu do nowych mediów wiąże się z tzw. „swoistą krzyżówką różnorodnych kryteriów”²⁵².

Media cyfrowe, zwłaszcza zaś sztuka nowych mediów cyfrowych, z natury rzeczy są obszarem, w którym dominują rozmaite formy hybrydyczności i procesy hybrydyzacji, bowiem ich geneza tkwi w różnorodnych związkach sztuki oraz technologii, wzajemnym przenikaniu się i współkształtowaniu tych dwóch sfer ludzkiej aktywności²⁵³.

²⁵¹ B. Guzowska, Status *nowych mediów w kulturze współczesnej*, „Colloquium Kwartalnik”, 4/2014, online: <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-0d57e53f-3f18-49e3-8f2b-835940778d41>, dostęp: 20.06.2019, s. 69.

²⁵² Tamże, s. 67.

²⁵³ P. Zawojski, *Technokultura i jej manifestacje artystyczne: medialny świat hybryd i hybrydyzacji*, Katowice 2016, s. 59.

Wzajemne przenikanie się różnorodnych form mediatyzacji i ich konceptualizacji, w tym ujęć postmedialnych, jest już w teatrze procesem bardzo aktywnym, a rozwój w zakresie technologicznej cyfryzacji sztuki staje się obecnie jednym z podstawowych kierunków. Hybrydyczność utożsamiana z wielogatunkowością, nielinearnością, ze zróżnicowaniem i naprzemiennym stosowaniem rozmaitych narzędzi artystycznych, umożliwiła budowanie w teatrze nowej przestrzeni dla społecznego dialogu oraz wspólnot. Teatr, by mógł być bliżej swojego odbiorcy, przystosowuje do własnych potrzeb postmedialne narzędzia i środki wyrazu, tak, by te pozwalały mu na kreację rzeczywistości niejednoznacznej, a zarazem atrakcyjnej i zachęcającej do udziału. W aktywizowanym w teatrze przepływie medialnych obrazów i ucieleśnionych afektów powstaje pole dialogu społecznego oraz zawiązuje się relacja twórcy-odbiorcy, dzięki czemu teatr może również odpowiadać, reagować na problemy współczesnego świata.

Hybrydyczność w epoce, w której nie tylko w sztuce, ale i innych przejawach życia społecznego dominują rozmaite sposoby aktywności zawierające elementy powtórzeń i krzyżowania się pewnych jakości, takich jak miks i remiks, reenactment, multimedializm, intermedializm, transmedializm, Augmented Reality, Mixed Reality, hipertekstualizm i hipermedializm – przybiera różne formy²⁵⁴.

Obecna dominacja narzędzi cyfrowych nad analogowymi znacząco zmienia także perspektywę widza. Tendencja do performatyzacji i mediatyzacji przestrzeni scenicznej nie daje jednak pewności, co do pełnej aktywności widzów/uczestników podczas wydarzenia teatralnego. Niewielu reżyserów decyduje się na bardzo silne lub brutalne działania na publiczności, jakie obecne były np. w twórczości Schlingensiefela (*Rocky Dutschke*), które w jakiś sposób mogłyby wywoływać w uczestnikach silny dyskomfort, uczucie niepokoju, wstydu, a nawet strachu. Poziomy przeżywania spektaklu są w istocie rzeczy zależne od świadomości estetycznej odbiorcy oraz jego wrażliwości.

Teatr, w którym medium elektroniczne pełni funkcje spajania pewnych warstw spektaklu to teatr pełen wyzwań także w zakresie reżyserowania technologią. Poszukiwanie przez twórców i reżyserów wspólnego języka z odbiorcą, próba stworzenia pola dyskusji, budowania relacji, wspólnotowości, możliwość współtworzenia i kreowania świata teatru w pewien sposób definiuje warunki użycia medium elektronicznemu. Stanowi ono nierzadko podstawę komunikacji między twórcą a odbiorcą, jest nośnikiem znaczeń, odsłaniającym to,

²⁵⁴ Tamże, s. 61.

co w istocie najczęściej bywa ukryte. Medium elektroniczne staje się zatem istotnym technologicznym i sprawczym scenicznym aktorem.

Teatr interaktywny

Ważną funkcją medium elektronicznego jest interakcyjność w spektaklu, czyli wywoływanie, prowokowanie świadomych interakcji widzów w przestrzeni sceny. W badaniach naukowych poświęconych sztuce interaktywnej wskazywana jest różnorodność jej form i narzędzi,²⁵⁵ sztuka interaktywna jest bowiem w ciągłym rozwoju uwarunkowanym postępowaniem technologicznym. Ryszard W. Kluszczyński stwierdza, że sztuka interaktywna formowała się na początku lat 90. poprzez konkretne działania artystyczne: sztukę kinetyczną, sztukę działania, sztukę instalacji, sztukę mediów elektronicznych oraz sztukę konceptualną²⁵⁶. Według badacza to właśnie te obszary sztuki stanowią fundament dla rozwoju narzędzi interaktywnych, wykorzystywanych jako środki wyrazu. Sztuka interaktywna wraz z różnorodnością form i narzędzi, jest m.in. wyznacznikiem hybrydycznego kształtu sztuki teatru. Poprzez działania interaktywne nasilają się procesy hybrydyzacji sztuki, wzajemnego przenikania różnych jej gałęzi i odmian.

Interaktywność rozumiana jako wzajemne oddziaływanie stron procesu komunikacji jest dominującym elementem społecznego życia. Przenoszenie takich praktyk na teatr to nic innego, jak wytwarzanie kolejnego pola dialogu, wspólnego języka, poszukiwań. Kluszczyński podkreśla, że dzieło w sztuce interaktywnej najczęściej przybiera formę wydarzenia, gdzie kluczowa jest aktywność zarówno twórcy, jak odbiorcy. Działania interaktywne są inicjujące i pełnią funkcję komunikacyjną. Możliwość aktywnego uczestnictwa w akcie kreacji jest dla widza atrakcyjna i pobudzająca. Poczucie bezpośredniego wpływu na kształt całego wydarzenia jest jednym z poziomów żywego doświadczenia, spełnienia. Interaktywność intensyfikuje przeżycia uczestników. Kluszczyński wskazuje na dwie, kluczowe koncepcje, które stanowią podstawę teoretyczną dla badań nad sztuką interaktywną i co ważne, są związane ze sztuką teatru. Pierwszą stanowi teoria Giorgia Agambena, traktująca o relacji między indywidualnością a wspólnotowością, między

²⁵⁵ R. Kluszczyński, *Estetyka sztuki nowych mediów*, online: <https://docplayer.pl/6755862-Ryszard-w-kluszczyński-estetyka-sztuki-nowych-mediow.html>, dostęp: 12.03.2021, s. 33.

²⁵⁶ Tamże, s. 34.

ogólnym a szczegółowym stanem rzeczy. Filozof neguje ideę tożsamości i istoty, wyróżniając przy tym taką formę indywiduum, które samodzielnie w kontekście społecznym określa poziom własnych możliwości²⁵⁷. W odniesieniu do sztuki interaktywnej, czyli także otwartej w formie sztuki teatru oznacza to, że każdorazowe doświadczanie funkcji interaktywnych równocześnie kształtuje wytwór artysty i po części samego odbiorcę - stwierdza Kluszczyński.

Nieco inna koncepcja interaktywności oparta jest o teorię Michela de Certeau, francuskiego filozofa, teologa i historyka. De Certeau rozważał opozycję tzw. strategii i taktyk w odniesieniu do koncepcji praktyki życia codziennego²⁵⁸.

Sztuka interaktywna jawi się jako sfera wydarzeń, pozostających z jednej strony pod kontrolą organizujących je i predeterminujących strategii, a z drugiej strony, pod presją emancypacyjnych dążeń odbiorców-interaktorów przeobrażających w swych działaniach nadzorujące je strategie w ich twórcze użycia, czyli taktyki. Innymi słowy, sztuka interaktywna jest przedstawiana jako niekończąca się nigdy i nie przynosząca żadnych ostatecznych rezultatów konfrontacja strategii kontroli i taktyk wolności²⁵⁹.

Wynika z tego, że interaktywność w teatrze XXI wieku pełni funkcję kanału komunikacyjnego, dzięki któremu doświadczanie rzeczywistości teatralnej staje się szansą na odnalezienie własnej taktyki bycia w świecie. Sam fakt wykorzystywanie narzędzi elektronicznych w celu wywołania reakcji między odbiorcami lub twórcą a odbiorcą, wynika z potrzeby budowania wspólnotowości i wzajemnej relacji. Jednocześnie, sztuka interaktywna umożliwia indywidualne przeżywanie bodźców płynących ze sceny. Odbiorca może dokonać wyboru, na jakim poziomie będzie zaangażowany w spektakl oraz w jaki sposób zjednoczy się z innymi uczestnikami wydarzenia.

Jedną z podstawowych funkcji użycia medium elektronicznego w teatrze współczesnym jest funkcja estetyczna. Od czasów *Poetyki* Arystotelesa jest ona wpisywana na zasadzie „odpowiednich wielkości i porządku” we wszystkie warstwy dzieła, od dramaturgicznej, słownej i wykonawczej po wizualną. Spektakl teatralny od początków

²⁵⁷ Tamże, s. 36.

²⁵⁸ Zob. K. Miciukiewicz, *Miejskie strategie i taktyki wokół koncepcji praktyki życia codziennego Michela de Certeau*, „Ruch prawniczy, ekonomiczny i socjologiczny” 2008, zeszyt 2, online: https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/5040/1/14_Konrad_Miciukiewicz_Miejskie%20strategie%20i%20taktyki_185-198.pdf, dostęp: 12.03.2021.

²⁵⁹ Tamże, s. 37.

swojego istnienia charakteryzował się wysokim poziomem widowiskowości. Był nie tylko przeżyciem duchowym, katartycznym, rytualnym, poznawczym; piękno jako wartość estetyczną realizowało także odpowiednie urządzenie przestrzeni sceny. Ważnym elementem warstwy estetycznej, oprócz języka, stylu gry i kostiumu jest zatem scenografia. W teatrze XXI wieku przestrzeń sceniczna została silnie wzbogacona (w wielu przypadkach zdominowana) przez media i obraz elektroniczny.

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 ruchu²⁶⁰.

Warstwie estetycznej spektaklu, konstruowanej za pomocą środków medialnych, należałoby przypisać przede wszystkim moc wytwarzania atrakcyjnych (lub na zasadzie antywartości – odrzucających) dla współczesnego odbiorcy światów. Jednak warto zauważyć, że technologicznie reprodukowane wizerunki tego, co obecnie jest uznawane za godne pożądania, ideologicznie poprawne lub modne, powoduje, że przestrzeń sceniczna, której znaczną część wypełniają narzędzia elektroniczne staje się kolejnym, już dawno poza sceną zagospodarowanym obszarem technokultury. Koncepcje współczesnej humanistyki cyfrowej wynikają z intensywnego zainteresowania nową technologią w naszym życiu. Rola medium elektronicznego w codziennym życiu społecznym zwiększa się, a zatem coraz częściej mówimy nie tylko o kulturze, ale i o życiu w technokulturze²⁶¹. Cechą charakterystyczną technokulturowych ujęć w sztuce jest ich zdolność do stymulowania i symulacji. To kolejna, istotna funkcja medium elektronicznego w teatrze.

**Medium elektroniczne → Bodźce i sygnały → stymulowanie →
interaktywność → symulacja ⇔ afekt, emocje, odbiór**

²⁶⁰ L. Dorak-Wojakowska, *Teatr wobec nowych technologii komunikacyjnych*, „Media i Społeczeństwo” 2017, nr 7, s. 230, online: <http://www.mediaispoleczenstwo.ath.bielsko.pl/art/07/17-DorakWojakowska.pdf>, dostęp: 16.02.2021.

²⁶¹ Zob. *Technokultura: transhumanizm i sztuka cyfrowa*, red. D. Gałuszka, G. Ptaszek, D. Żuchowska-Skiba, Kraków 2016.

Powyższa graficznie zilustrowany proces jest propozycją przedstawienia tzw. ciągu zależności pomiędzy funkcjonalnością, a cechami podstawowymi medium elektronicznego w przestrzeni teatralnej. Otóż, początkowo odbiorca jedynie dostrzega narzędzia elektroniczne i medialne w przestrzeni, w której się znajduje. Następnie rozpoczyna się proces odbioru pierwszych bodźców i sygnałów płynących ze sceny. Kolejnym poziomem jest stymulowanie zmysłów odbiorcy, tak by móc wprowadzić go w odpowiedni stan interakcyjności, co oznaczać będzie gotowość odbiorcy do wzajemnego oddziaływania na pozostałych uczestników oraz przedmioty znajdujące się w otoczeniu scenicznym. W toku interakcji dochodzi do procesu symulacji, czyli wytwarzania, kreowania rzeczywistości teatralnej, w której odbiorca/uczestnik zaczyna doświadczać spektaklu na poziomie afektywnym. Pole interpretacji zdarzenia jest szerokie i pozwala na dowolność tłumaczenia własnych emocji oraz tego, co aktualnie dzieje się w przestrzeni scenicznej. Wszystko to wypływa z audiowizualności spektaklu oraz jego warstwy estetycznej, nawiązującej (wprost lub przez zaprzeczenie) do przyzwyczajzeń odbiorczych widza wychowanego w otoczeniu produktów i praktyk tzw. technopolu.

Estetyki nie stroniące w teatrze od wpływów technokultury, oscylujące pomiędzy tradycyjnymi a medialnymi formami wyrazu artystycznego, narzucają nowe smaki, gusta i wzorce estetyczne. Ale nie można powiedzieć, że teatr dramatyczny, bazujący na tradycyjnych środkach wyrazu obecnie zanika. Należy podkreślić, że medium elektroniczne wywołuje w sztuce teatru liczne zjawiska, ale i generuje kolejne procesy technokulturowe. Teatr jest nasycany mediami, dominują w nim estetyki medialne, czy post-medialne, lecz świadomie zachowuje przy tym pewne tradycyjne treści i formy dramaturgiczne.

Obecnie sztuka teatru w Polsce ma charakter poszukiwawczy, eksperymentalny. Łączy elementy innych sztuk z zakresu performatyki, instalacji artystycznych, wideoartu itp. W spektaklach nasyconych nową technologią wzrasta poziom kreatywności dźwięku, oświetlenia, ruchu scenicznego, obrazu ruchomego, a obniża się poziom sprawczości żywego twórcy. W teatrze postmedialnym sprawczość przypisana jest w dużej mierze przedmiotom, materii i wytworom techniki obecnym w przestrzeni scenicznej, koncentrującym uwagę uczestników wydarzenia teatralnego. Jest to szczególnie istotne dla kolejnej funkcji medium elektronicznego, jaką jest funkcja narracyjna. Nie należy jednak rozumieć jej w kategoriach dramaturgicznych. Liczne przekształcenia w dramaturgii w XX wieku w miejsce klasycznych konstrukcji dramaturgicznych wprowadziły do teatru narracyjność i epickość rozumianą jako

formę opowiadania historii²⁶². Natomiast we współczesnych spektaklach autorstwo narracji w teatrze zostało przypisane nie tylko twórcy danego tekstu dla teatru czy reżyserowi, ale aktorom i materii obecnej w przestrzeni spektaklu, w tym mediom i nowym technologiom. W kontekście koncepcji teatru postdramatycznego Lehmann zaznacza, że narracja może być we współczesnym spektaklu aktem opowiadania albo zachowywać odrębną strukturę, a niekiedy stawać się opozycją dla materii scenicznej, ciał aktorów oraz medialnych środków wyrazu²⁶³. Badacz podkreśla jednak, że „narratora w kontekście estetyki postdramatycznej nie należy po prostu utożsamiać z jego tradycyjną epicko-literacką funkcją. Jego opowiadanie służy tutaj podkreśleniu bezpośredniego kontaktu z publicznością”²⁶⁴.

Sytuacje sceniczne oraz ruch na scenie zależą m.in. od przyjętych środków wyrazu. Reżyser dokonując syntezy poszczególnych warstw przedstawienia, łącząc elementy spektaklu, świadomie dobiera odpowiednie metody i narzędzia twórcze, dzięki którym narracja/ciąg dramaturgicznych wydarzeń²⁶⁵ poprowadzona jest w sposób angażujący, logiczny lub w inny sposób rozgrywający uwagę widza. Środki medialne są intensywnie włączane w ruch sceniczny, ale także pozwalają na zajmującą realizację innych warstw przedstawienia, są pomocne, kiedy reżyser chce zwizualizować dany problem za pomocą filmowego cytatu, określić charakter wydarzenia scenicznego, postaci, uwydatnić emocje postaci, zmienić kierunek akcji, zmienić kolejność sekwencji scenicznych, manipulować percepcją widzów czy dokonać zmian w koncepcji przedstawienia w trakcie jego trwania²⁶⁶.

Przykładem wykorzystania medium elektronicznego jako narracji w formie wideo jest spektakl *Czarne Papugi* w reż. Michała Borczucha, wystawiany w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie na scenie Małopolskiego Ogrodu Sztuki. Premiera miała miejsce 16.06.2018 roku. Borczuch należy do pokolenia młodych twórców, którego świeże spojrzenie na sztukę, niekonwencjonalność praktyk teatralnych oraz przekraczanie granic artystycznych, stanowią o charakterze jego twórczości. *Czarne Papugi* były częścią programu artystycznego 11. Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego *Boska Komedia*, który odbył się w grudniu 2018 roku. Artysta otrzymał festiwalową nagrodę oraz uznanie publiczności.

²⁶² Zob. P. Szondi, *Teoria nowoczesnego dramatu 1890–1950*, tłum. E. Misiólek, Warszawa 1976

²⁶³ K. Desperat, *Postać sceniczna w Teatrze narracji. Lipiec Iwana Wyrpajewa. Biesiada u Hrabiny Kotlubaj Ireny Jun*, [w:] *Załącznik Kulturoznawczy* 1/2014, s.127-129.

²⁶⁴ H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, dz. cyt., s. 171.

²⁶⁵ Lehmann wskazuje na teatr chętnie odwołujący się do *postepickiej narracji*, celowo redukującej dramaturgię wydarzeń, aby widz stał się podmiotem własnego aktu odbioru, bez napięcia i empatycznego wczucia, krytykowanego już przez B. Brechta. Por. H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, dz.cyt., s. 171-172.

²⁶⁶ A. Siedlecki, *Jak reżyserować? Podstawy reżyserii teatralnej*, Rzeszów 2015, s. 29.

Czarne Papugi to rodzaj traktatu o ludzkim cierpieniu. Borczuch podejmuje w spektaklu problem zagubionych, wyobcowanych ze społeczeństwa ludzi, chorych na schizofrenię. Performans powstał na podstawie utworu dramatycznego Alejandra Moreny Jashésa oraz dzięki współpracy z artystami-schizofrenikami, z którymi na terenie szpitala specjalistycznego im. Józefa Babińskiego w Krakowie nagrano materiał filmowy wykorzystany w spektaklu. Scena, a właściwie przestrzeń gry aktorów została podzielona przez multimedialne ekrany. Wchodząc do sali, możemy zająć dowolne miejsce, możemy też przechadzać się po sali w trakcie przedstawienia. Ekrany otaczają nas niczym ściany jakiegoś pomieszczenia. Na przednim ekranie wyświetlany jest film ze szpitala psychiatrycznego²⁶⁷.

W czasie odtwarzania filmu w trakcie przedstawienia uwaga większości uczestników jest kierowana wyłącznie na ekran. Publiczność jakby nie dostrzega akcji dziejącej się w tle, aktorów, którzy intensywnie pracując ciałem odgrywają wyznaczone im role. Borczuch wymaga od widza podzielności uwagi, gotowości do zmiany w percepcji otoczenia, uważności, zaangażowania. Otwiera pole do zbudowania relacji z postaciami, bo jak sam wspomina, nie ma ograniczeń przestrzennych, widz może poruszać się w trakcie performansu między aktorami, może zająć dowolne miejsce. Odbiorca staje się jednocześnie obserwatorem i uczestnikiem, w pewnym stopniu kreatorem tego wydarzenia, co daje możliwość intensywniejszego współprzeżywania sytuacji scenicznej. To moment inicjowania i budowania wspólnoty społecznej.

²⁶⁷ W serwisie internetowym *Youtube* można zobaczyć relację z planu filmowego, gdzie reżyser pracował wraz z aktorami oraz byłymi pacjentami szpitala, nad produkcją wideo do spektaklu *Zob. v.* Materiał filmowy został opublikowany pod adresem internetowym: <https://www.youtube.com/watch?v=neqtdzN0hgQ>, dostęp: 12.02.2019.



Fot. 12. Spektakl "Czarne Papugi" w reż. Michała Borczucha

Źródło: <https://teatrwwkrakowie.pl/spektakl/czarne-papugi> (dostęp: 12.02. 2019)



Fot. 13. Spektakl "Czarne Papugi" w reż. Michała Borczucha

Źródło: <https://teatrwwkrakowie.pl/spektakl/czarne-papugi> (dostęp: 12.02. 2019)

Scenografka spektaklu Dorota Nawrot stworzyła przestrzeń, "której najważniejszą funkcją jest wielokanałowe oddziaływanie na publiczność i jednoczesne uniemożliwienie uzyskania całościowego odbioru."²⁶⁸ W trakcie performansu aktorzy płynnie krążą po całej sali, wprowadzając widzów w stan łagodności i rodzaj uśpienia, gra ciałem jest bardzo plastyczna, hipnotyzująca i spokojna. Na początku przedstawienia widz może czuć się nieswojo, jest rozproszony wieloma bodźcami, które docierają do niego jednocześnie. Efekty dźwiękowe dodatkowo podrażniają zmysł słuchu, w tle słychać szepty, głosy, wysokie i niskie tony, jakby miały wprowadzać w stan współcierpienia z bohaterami spektaklu.



Fot. 14. Spektakl *Czarne Papugi* w reż. Michała Borczucha

Źródło: <https://teatrwwkrakowie.pl/spektakl/czarne-papugi> (dostęp: 12.02. 2019)

Uczestnicząc w przedstawieniu stajemy się na chwilę „chorymi”, dostrzegamy, że przecież to co jest teraz dokoła nas, to, co odbywa się na scenie, wyreżyserowane, wypracowane przez zespół artystów, staje się właśnie naszą chorobą. Chorobą współczesności, multifrenią, nadmiarem wrażeń, o czym w swoich pracach o współczesności pisał Kenneth J. Gergen²⁶⁹. *Czarne Papugi* to rodzaj uwspólnionej podróży w głąb ludzkiej psychocieleśności, w której panuje ciemność. Spektakl jest także wędrówką śladami chorej duszy, uwięzionej w

²⁶⁸ Z. Berendt, *Ciemne miejsca. Czarne Papugi*, online: <https://www.teatralia.com.pl/ciemne-miejsca-czarne-papugi/>, dostęp: 12.02.2019.

²⁶⁹ K. J. Gergen, *Nasycone Ja...*, dz. cyt., Warszawa 2009.

niedoskonałym ciele. Aktorzy stają się oczami studiowanego w tym spektaklu ludzkiego ciała i duszy. Recenzenci spektaklu wypowiadają się o nim następująco:

Scenariusz jest metaforą schizofrenii rozpisaną na wielogłos dobiegający z wnętrza organizmu po tym, jak gałki oczne zwracają się do środka (...). Przypomina się po wielokroć, że to wewnątrz jest czarne, że nasze organy pracują w zaciemnieniu²⁷⁰.

Oglądamy film nagrany w nieczynnym skrzydle szpitala w Kobierzynie, rozmowy z dawnymi pacjentami, eksperymenty ze światłem, próby odgrywania i przetwarzania rozmów, budowania roli przez aktorów. I to właściwie wydaje mi się w tym projekcie najciekawsze. Poszukiwanie ekwiwalentu zadanego tematu – w tym wypadku choroby psychicznej²⁷¹.

Osobie niedoświadczonej chorobą psychiczną trudno jest, choćby na poziomie wyobraźni, zrozumieć odczucia chorego i jego doświadczanie rzeczywistości. Materiał filmowy wykorzystany w spektaklu pomaga pojąć istotę schizofrenii jako choroby ciała i duszy. W filmie cielesność artystów jest mocno eksponowana, wystawiana na próbę. Na ekranie widzimy chorych, którzy penetrują swoje uczucia, doznając przy tym bólu, ponieważ w ich wnętrzu panuje paraliżująca ciemność i lęk.

Ten niebanalny eksperyment Borcucha stawia odbiorców przed trudnym zadaniem, wymaga wtargnięcia we własny stan umysłu, aby chwilowo utożsamić się z chorobą, która odzwierciedla problemy współczesnego społeczeństwa. Sfunkcjonalizowana cielesność jest odpowiednim narzędziem, dzięki któremu odbiorca, w pewien sposób także fizycznie, może uczestniczyć w poznawczym wydarzeniu. Według Lehmana „teatr postdramatyczny objawia się jako teatr samowystarczalnej cielesności, która wystawiona zostaje w całej swej intensywności, potencjale gestycznym oraz w wewnętrznych i przekazywanych na zewnątrz napięciach”²⁷². Badacz wyraźnie stwierdza, że ciało aktora wśród wielu innych komponentów spektaklu, podobnie jak w omawianym tutaj performansie Borcucha, znajduje się w centrum poprzez swą fizyczność i potencjał kinezyczny²⁷³. Dzięki temu widz także odczuwa owe

²⁷⁰ K. Kurysia, *Po co uczyć papugi mówić. „Czarne Papugi”* - reż. Michał Borcuch – Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, online: <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/po-co-uczyc-papugi-mowic.html> dostęp: 12.02.2019.

²⁷¹ Ł. Gazur, *Za kulisami. Spektakl "Czarne papugi" w Małopolskim Ogrodzie Sztuki. Laboratorium teatru Michała Borcucha*, online: <https://gazetakrakowska.pl/za-kulisami-spektakl-czarne-papugi-w-malopolskim-ogrodzie-sztuki-laboratorium-teatru-michala-borcucha-recenzja/ar/13280654>, dostęp: 12.02.2019.

²⁷² H. Thies-Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, dz. cyt., s. 149.

²⁷³ Tamże.

napięcia i balansowanie na granicy autentyczności.

Cielesność w teatrze współczesnym pełni znaczącą rolę, aktorstwo staje się wciąż bardziej fizyczne, a mniej konwencjonalne. Mimo, iż rozwój technologii spotęgował zainteresowanie twórców teatru mediami, to ciało aktora wciąż stanowi konstytutywny element spektakli, wprowadzający widza w obszary empatii, admiracji lub wstrętu. Warto podkreślić, że cechą charakterystyczną dla współczesnej sztuki aktorskiej są także wszelkie fizyczne interakcje artystów z odbiorcami. Celem tego jest zbudowanie relacji twórców z uczestnikami, tak aby móc wspólnie przeżywać kreowane światy, często, jak u Borczucha, usytuowane w niedającej się jednoznacznie określić przestrzeni.

Ciało współpracujące z medium elektronicznym na scenie wytwarza szczególny rodzaj obecności teatralnej, która dzięki ekranom i zbliżeniom silniej wywołuje w odbiorcy potrzebę współbycia z aktorem. Ciało aktora uzyskuje szczególny status, nie jest ukryte za postacią (jak w klasycznym teatrze dramatycznym)²⁷⁴, ale odzyskuje swoją podmiotowość w medialnej i realnej obecności jednocześnie, w medium ekranowym oraz naocznej rzeczywistości stwarza i pomnaża pole relacji, dialogu i konfrontowania z ciałem widza.

3.2.3 Cielesność i medialność w teatralnym języku biblijnym

Tematyka obrzędowości, wiary i religii, mimo że leży u źródeł polskiego teatru²⁷⁵, obecnie stawia przed teatrem i jego odbiorcami szczególne wyzwanie. Sfera sacrum wnoszona przez reżysera do współczesnego teatru wymaga zestawienia wielu konwencji, praktyk i estetyk teatralnych. Od odbiorcy wymaga umiejętności odczytania sensów i odwołań do najstarszych tekstów i tradycji kultury.

Kiedy reżyser wykorzystuje w spektaklu motywy biblijne, szczególnie we współczesnej zsekularyzowanej epoce pojawia się pytanie o celowość użycia tychże motywów, a także o sposób, w jaki są one przedstawiane/inscenizowane. Spektakl odsłaniający i reinterpreterujący źródła kultury europejskiej może pełnić funkcję integracyjną, otwierającą współczesnych uczestników skomercjalizowanych przekazów na komunikację z udziałem wyższych wartości, szczególnie, kiedy wydarzenie teatralne ma charakter i cechy performansu, happeningu czy instalacji artystycznej. W tym sensie estetyka performatywności

²⁷⁴ Por. B. Gucałska, *Aktorstwo polskie. Generacje*, Kraków 2014.

²⁷⁵ Zob. J. Lewański, *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa 1981.

i elementy teatru postdramatycznego stają się sprzymierzeńcem w kreowaniu nowoczesnych rytuałów²⁷⁶, artysta swoją wizję teatru i własnej twórczości nakierowuje na kreowanie wspólnotowości oraz studiowanie warunków integralności społecznej.

Spśród współczesnych produkcji teatralnych, w których różnie tematyzowane motywy religijne są główną składową spektaklu, można wymienić takie jak: *Msza* w reż. Artura Żmijewskiego (premiera: 29.10.2011), *Akropolis* w reż. Łukasza Twarkowskiego (premiera: 30.11.2013), *Wszyscy Święci* w reż. Wojciecha Farugi i Jarosława Jakubowskiego (premiera: 13.04.2012), czy spektakl *Sprawa* w reż. Jerzego Jarockiego (premiera: 17.09.2011)²⁷⁷. Do tej grupy zaliczyć także trzeba *Stary Testament – REANIMACJA*, spektaklu Agaty Dudy-Gracz, znanej i cenionej reżyserski oraz scenografki teatralnej. Duda-Gracz, córka malarza Jerzego Dudy-Gracza, z wykształcenia jest historykiem sztuki, a także reżyserem i dramaturgiem teatralnym. Jej dotychczasowe spektakle przynosiły rozgłos w środowisku teatralnym, doskonale operuje językiem metaforycznym na scenie, a także tworzy spektakle o charakterze silnie wizualnym, plastycznym.

Stary Testament - Reanimacje Dudy-Gracz według wielu krytyków teatralnych stanowi dzieło niebagatelne, widowiskowe, odważne, brutalne, traktujące o ludzkiej niedoskonałości. To pewnego rodzaju traktat o stworzeniu świata i ludziach w świecie błędzących, zatraconych w grzechu. Spektakl rozpoczyna się w momencie, kiedy publiczność zasiada wokół sceny w odpowiednio wyznaczonych miejscach. Tuż przed rozpoczęciem przedstawienia widzowie zostają podzieleni „jak u Dantego – na różne kręgi i zamieszkujące je postaci”²⁷⁸ oraz wprowadzeni do sali różnymi wejściami. Na czas trwania spektaklu zakładają peleryny, dla każdej z grup przydzielony jest inny kolor okrycia. Wysoko nad sceną, podwieszani przy pomocy konstrukcji linowych, aktorzy odgrywają role aniołów. Mają na plecach ogromne, metalicznie błyszczące skrzydła, ubrani są w kolorowe szaty. Dwoje aniołów pełni funkcję narratora, który relacjonuje spektakl i opowiada historie Starego Testamentu językiem uwspółcześnionym.

²⁷⁶ Zob. E. Fischer-Lichte, *Performatywność...* dz. cyt., s. 61-65.

²⁷⁷ A. Kyzioł, *Wątki religijne w teatrze*, „Polityka”, online: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1526391,1,watki-religijne-w-teatrze.read>, dostęp: 12.03.2019.

²⁷⁸ Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, fragment opisu spektaklu, online: <https://teatrkrakowie.pl/spektakl/stary-testament-reanimacja>, dostęp: 28.07.2019.

Przestrzeń gry jest zorganizowana na ogołoconej scenie teatru i sięga do końca kulis, widownia również znajduje się na deskach sceny i otacza aktorów. Na środku, w ciszy i skupieniu, siedzi Twórca – Biblijny Bóg, stwórca świata (w tej roli Zbigniew Ruciński). Zadumany, w samotności kontempluje „o niczym”. „Nic” jest tutaj początkiem wszystkiego - jak się po chwili okaże. Ruciński występuje obnażony, ma na sobie jedynie białą bieliznę. Odsłania swe stare, wiotkie ciało, dramatycznie wyeksponowane przy pomocy operowania światłem i użyciem odpowiedniej podłogi, która światło odbija. Należy podkreślić, że światło w spektaklu Agaty Dudy-Gracz odgrywa ogromną rolę. Buduje napięcie, wprowadza nastrój tajemniczości, niekiedy grozy, momentami uspokaja i wycisza, żeby następnie doprowadzić widza do odczucia niepokoju. Akt o stworzenia człowieka rozpoczyna się, gdy jeden z aniołów przemawia do publiczności: „Wasze upadki będą trząść tym światem”. Następnie aktor zostaje opuszczony na scenę, konstrukcja linowa wraz ze skrzydłami powraca do góry.



Fot. 15. Spektakl *Stary Testament – Reanimacje*, źródło: <https://teatrwwrakowie.pl/spektakl/stary-testament-reanimacja>, (dostęp: 28.07.2019)

Powyższe zdjęcie przedstawia scenę aktu stworzenia, zostaje wykonany słynny gest zbliżenia palców stwórcy i pierwszego człowieka. Motyw ten został zaczerpnięty z jednego z najsłynniejszych obrazów w sztuce, *Stworzenie Adama* - włoskiego malarza, rzeźbiarza i

poety Michała Anioła. Fresk przedstawia Boga w postaci starca z brodą, otoczonego cherubinami, który daje iskrę życia pierwszemu człowiekowi na ziemi. Adam ukazany jest jako młody, nagi mężczyzna o muskularnym ciele, na tle bujnych ogrodów²⁷⁹. Natomiast w spektaklu Dudy-Gracz jest starcem, fizycznie przypominającym swego twórcę – Boga. Bóg stworzył Adama na wzór i swoje podobieństwo. Podczas tej sekwencji w tle słychać dźwięki wydawane przez niemowlę, tzw. gaworzenie.

Ogromną rolę odgrywa tutaj estetyka ruchu ciałem. Adam rodzi się z rąk boskich i zaczyna poznawać świat swego pana. Ten jednak, znużony poczynaniami Adama, pragnie spokoju i samotności, więc tworzy Adamowi drugiego człowieka – Ewę. Narrator wypowiada następujące zdanie: „I pewnie też po to Ewę człowiekowi stworzył, żeby Adam gadać miał z kim i żeby Twórca od nieustannej wypowiedzi ludzkiej uwolniony został”. Scena ta wydaje się być ironiczną reinterpretacją wskazania roli i miejsca kobiety w świecie - kobiety, która już na początku swego istnienia miała stać się źródłem grzechu, symbolem niedoskonałości. Kolejne sceny przedstawiają Adama i Ewę poznających siebie nawzajem oraz otaczającą ich naturę. Twórca udaje się na odpoczynek i pozostawia ludzi samych sobie. Ewa także jest kobietą dojrzałą, jej ciało wydaje się naznaczone upływem czasu, odziana jest w białą bieliznę, ma długie, rude włosy. Narrator ponownie aktualizuje biblijny mit: „A potem Adam i Ewa zaczęli ze sobą chodzić i na znak tego chodzenia trzymali się za ręce. Nieustannie też przy tym chichotali, bo tematy do rozmów nie zostały jeszcze stworzone”. Twórca zsyła więc na ziemię archanioła Michała, aby ten nauczał ich, jak mają żyć i obcować ze wszystkimi siłami natury. Ludzie jednak nie są dobrymi uczniami, Ewa kuszona przez węża i Adam uległy siłom zła, wypełniają wolę szatana. Reżyserka stworzyła obraz, w którym aktorzy wykonują ruchy kopulacyjne niczym zwierzęta, ulegają namiętnościom, chciwości, chęci panowania nad światem. Kiedy Twórca wraca, by przyjrzeć się poczynaniom swych dzieci, nie może uwierzyć, że świat jaki pozostawił na czas odpoczynku, przybrał kolory mroku i cierpienia. Z nadzieją tworzy kolejne ludzkie istnienia, dzikie stworzenia, lecz w końcu zdruzgotany ich słabością odchodzi do nieba na zawsze. Na scenie wówczas pojawiają się aktorzy niosący wysoką drabinę, po której Bóg wychodzi na jeden z balkonów, będących imitacją niebios.

²⁷⁹ Zob. I. Stone, *Udręka i ekstaza. Piękna opowieść o życiu i sztuce Michała Anioła*, Warszawa 2018.



Fot. 16. Spektakl *Stary Testament – Reanimacja*, źródło: <https://teatrwwrakowie.pl/spektakl/stary-testament-reanimacja>, (dostęp: 25.07.2019)

Ważnym elementem jest muzyczność spektaklu, chóralność, która jest także nawiązaniem do najstarszej tradycji tragedii antycznej. Muzyka i pieśni rozbrzmiewające na scenie są dziełem Łukasza Wójcika, dzięki ich nastrojom i rytualnej sile publiczność może silniej i znacznie głębiej przeżywać widowisko. Odpowiednio dobrana linia melodyczna ma na celu czynić wydarzenie teatralne podniosłym i majestatycznym, podkreślając przy tym jego walory dramatyczne. Według Marka Bielackiego jest to zabieg celowy i charakterystyczny dla współczesnych widowisk artystycznych realizowane w oparciu o motywy biblijne czy religijne²⁸⁰. Uwagi o chóralności spektaklu współczesnego sformułował w swej pracy także Hans-Thies Lehmann, który podkreśla, iż teatr postdramatyczny, mimo manifestacyjnej rezygnacji z „zamykającej” konwencji dramatycznej, do chóralnej tradycji w pewien sposób powraca, nawiązując przy tym do teatru antycznego. Chóralność nie tylko oznacza wyspiewanie pieśni przez aktorów, ale też melodyczne mówienie, które przybiera

²⁸⁰ M. Bielacki, *Motywy biblijne we współczesnym dramacie muzycznym*, „Łódzkie Studia Teologiczne”, nr 3, 1994, s. 1997-206.

pewnego rodzaju formę narracji czy monologizacji spektaklu²⁸¹. Mimo, iż monologizacja jest przeciwieństwem dialogowości w teatrze, to chór pełni funkcję integrowania społeczności, osłabiania izolacji indywiduum, jednostki niezależnej, ale i współcześnie wyobcowanej społecznie. Jest połączeniem jednostek, tworzeniem zbiorowości, staje się wspólnym słowem teatru. „Chór daje możliwość zmanifestowania zbiorowego ciała, które wchodzi w relację ze społecznymi fantazmatami i pragnieniami stopienia się w jedno”²⁸².



Fot. 17. Spektakl *Stary Testament – Reanimacja*, źródło: <https://teatrwrakowie.pl/spektakl/stary-testament-reanimacja>, (dostęp: 25.07.2019)

W spektaklu istotne też były sposoby atrakcyjnego wizualnie i ruchowo przedstawienia radości pierwszych dni stworzenia. Powyższa fotografia przedstawia scenę tańca, ruchu scenicznego w rytm muzyki. Aktorzy intensywnie pracują ciałem, wszystkie warstwy spektaklu, takie jak światło, dźwięk, choreografia, łączą się w całość, tworząc także sceny o charakterze mainstreamowego widowiska, które, łamiąc powagę „publicznej i oficjalnej

²⁸¹ H.-T. Lehman, *Teatr Post...*, dz. cyt., Kraków 2004, s. 209-2012.

²⁸² Tamże., s. 210.

retoryki”²⁸³ realizuje cechy teatru współczesnego nazywane przez Lehmana estetyką Cool Fun.

Wokół biblijnego mitu, czyli diagnoza terażniejszości

Wraz z rozpoczęciem kolejnej sekwencji spektaklu akcja toczy się na wzór i w oparciu o motywy ze Starego Testamentu. Widzowie poznają historie żony Lota, Tamar – córki Dawida, Judyty i Holofernesa, Samsona i Dalili, Batszeby, Zuzanny i starców, które przesiane przez wyobraźnię Agaty Dudy-Gracz i opowiedane językiem uwspółcześnionym zachowują na scenie konwencje biblijne. O trudzie przełożenia języka pisanego na język mówiony/sceniczny pisze Patrice Pavis, który uważa, że współczesna inscenizacja otwarta jest na wiele nowych praktyk przekodowywania przekazów²⁸⁴. Między tekstem a widowiskowością, między literaturą (w tym przypadku Biblią) a sceną, jest ogromna przestrzeń, jaką teatr stara się wypełnić świeżym przekazem. To właśnie ta przestrzeń, a raczej źródło jej wypełnienia, ma na celu otworzyć dialog i podkreślić wspólnotowy charakter teatru.

Odwieczne pytanie: czy teatr jest literaturą czy sztuką autonomiczną, nie jest już od dawna stawiane. W swojej historii był raz jednym, raz drugim. Wciąż pisze się sztuki, dzieła literackie i dramaty. Spektakl nie potrzebuje jednak do istnienia tekstualnych źródeł, wsparcia czy śladu. Ważne jest co najwyżej zidentyfikowanie statusu tekstu w danym przedstawieniu: czy został wykorzystany jako źródło sensów do refleksji widza-słuchacza (...). Sam inscenizator nie musi wypowiadać się w sposób definitywny i jednoznaczny²⁸⁵.

Podobnie jest w przypadku przedstawienia Agaty Dudy-Gracz, ponieważ reżyserka zostawia odbiorcom pewnego rodzaju wątpliwość co do odczytywania inscenizowanych historii. Niemniej jednak uwagę koncentruje wokół kobiety, kobiety skrzywdzonej, pozostawionej Bogu, poddanej jego ocenie w całym swym grzesznym, nieczystym, zbłąkanym jestestwie ukrytym w niedoskonałym ciele. Agata Duda-Gracz nie podejmuje w spektaklu motywu

²⁸³ Zob. Tamże, s. 191.

²⁸⁴ Zob. P. Pavis, *Współczesna Inszenizacja. Źródła...*, dz. cyt., Warszawa 2011.

²⁸⁵ Tamże., s. 390-391.

zbrodni i kary, tak powszechnego w sztuce i literaturze. Nie mówi też o istocie oczyszczenia, a sferę sacrum okalecza brutalnością profanum. Na scenie widz ogląda aktorów nierzadko występujących we krwi, brudzie, zmęczonych grą własnego ciała. Estetyka cielesności odgrywa tutaj ogromną rolę. Ciało aktora obrazuje, jak bardzo staliśmy się niedoskonali odmawiając pełnego posłuszeństwa Bogu. Jest metaforą tego rozpoznania. Ciało aktora staje się bardzo małe w owej specjalnie zaaranżowanej na scenie katedralnej, wysokiej przestrzeni scenicznej. Mówiąc „katedralnej”, mam na myśli m.in. aktorów na podwieszanych konstrukcjach linowych, wiszących bardzo wysoko nad sceną i publicznością. Ich ogromne, połyskujące skrzydła potęgują uczucie lęku, wzniosłości, dystansu, podziwu zarazem, jakie towarzyszy nam, kiedy przekraczamy bramy ogromnych katedr i kościołów. W dziejach kultury i sztuki katedra jest symbolem poszukiwania trwałych wartości, sensu ludzkiego życia. Czy w obecnych czasach zapominania o sacrum, w teatrze pełnym transmedialnych i niekonwencjonalnie zorganizowanych przestrzeni, w rozwiązaniu Dudy-Gracza można dostrzec próby rozważań nad aksjologicznym wymiarem człowieczej egzystencji?

Jednym z głównych zagrożeń, jakie postrzegano w teatrze, było to, że stwarza iluzję życia, stwarza iluzję rzeczywistości, w którą widz może się zaangażować, zwłaszcza jeśli traktuje ją bez dystansu. To może być groźne, ponieważ teatr kreuje pewne wzorce człowieka, postępowania, świata, Boga, które nie zawsze muszą być zgodne z prawdami wiary. Teatr jest jednak narzędziem, które umożliwia pokazanie rzeczywistości taką, jaka ona jest. Nie powinien zatem omijać spraw trudnych (...) ²⁸⁶.

Agata Duda-Gracz w spektaklu *Stary Testament – Reanimacja* podjęła kwestie bliskie współczesnemu człowiekowi, poszukującego orientacji w aksjologicznym chaosie obecnych czasów. Zaprasza do dialogu, do emocjonalnego i pełnego współodczuwania spotkania z aktorem i jego fascynującym, ale i brutalnym scenicznym doświadczeniem sacrum. Spektakl przybiera formę opowieści o stworzeniu świata i ludzkiej niedoli, o słabościach i grzechu uwięzionych w najgłębszych zakamarkach człowieczej duszy. Jest zarazem współczesnym komentarzem do rozumienia roli oraz społecznej pozycji kobiet na przestrzeni wieków. Zreinterpretowane w atrakcyjnej wizualnej formie historie z ksiąg Starego Testamentu stają się narzędziem do postawienia diagnozy, określenia kondycji współczesnego świata. Alegoryczny i symboliczny wymiar Biblii pozwala również na indywidualne przeżywanie

²⁸⁶ Ks. H. Paprocki, *Bóg i teatr na antypodach*, „Więź” 5, 2007, s. 50.

poszczególnych sekwencji spektaklu. Widz koncentruje się wokół sfery sacrum, która stopniowo przeistacza się w nieuniknione i boleśnie prawdziwe profanum.

Rozdział IV Mediatyzacja i medializacja spektakli w kolejnych dyrekcjach Narodowego Starego Teatru w Krakowie

Udział w procesie archiwizacji spektakli Narodowego Starego Teatru w Krakowie umożliwił autorce niniejszej pracy zgromadzenie materiału badawczego, na którego podstawie powstały poniższe analizy przedstawień z repertuaru Teatru w latach 2007-2019. O wyborze spektakli zadecydowała także obecność podczas ich filmowej rejestracji dla archiwum teatru. Moje zadanie w procesie archiwizacji polegało głównie na udzielaniu pomocy technicznej. Niejednokrotnie przyglądałam się ostatnim próbom aktorów tuż przed wejściem na scenę. Obserwowałam wszelkie działania pracowników technicznych, operatorów kamer oraz uczestników całego procesu.

Niniejszy rozdział obejmuje uwagę spektakle reprezentatywne dla procesu mediatyzacji, medializacji i technologizacji przestrzeni scenicznej w tym okresie działalności Starego Teatru. Obrazuje stopniowe wdrażanie narzędzi technologicznych służących do konstruowania poszczególnych warstw spektaklu: warstwy estetycznej, akustycznej, dźwiękowej, wizualnej, audiowizualnej, performatywnej. Analizy zostały dokonane na podstawie pamięci, a także w oparciu o cyfrowy zapis spektakli na nośnikach CD.

Niniejszy rekonesans jest formą poszukiwań i próbą odpowiedzi na pytania o sposób przekształceń teatru we współczesnym, wciąż silniej technologizującym się świecie. Scena narodowa jest miejscem społecznego dialogu, obszarem dyskusji i refleksji nad stale zmieniającymi się strukturami komunikacji międzyludzkiej. Wyraża i komentuje zmiany, zachowuje pamięć o kanonie kulturowym, ale także nadaża za współczesnym smakiem i oczekiwaniami widzów.

W dobie szybkiego postępu cywilizacyjno-kulturowego najnowszy teatr wymaga choćby bieżącego rozpoznania i porządkowania nowych rozwiązań lub pojęć dotyczących przekształceń, jakie zachodzą w jego funkcjonowaniu. W niniejszym rozdziale podział na trzy okresy został dokonany zgodnie z czasem odpowiadającym następującym po sobie kadencjom dyrektorskim. Jest to głęboko zakorzeniony w polskiej teatrologii sposób badania i porządkowania przemian w historii teatru. Najważniejsze podręczniki do historii teatru polskiego i krakowskiego, m.in. Jerzego Gota i Jana Michalika, realizują ten sposób rozpoznawania przemian w kolejnych dyrekcjach Starego Teatru w Krakowie, wskazując na

kluczową rolę dyrektora w formowaniu aktorskiego zespołu, metody gry, reżyserii i repertuaru teatru²⁸⁷.

Pierwsze omawiane tutaj spektakle były realizowane podczas kadencji Mikołaja Grabowskiego, który stanowisko dyrektora teatru objął w roku 2002. Jego awangardowe myślenie o teatrze stanowiło punkt odniesienia do wielu działań i produkcji teatralnych w tym okresie. W latach 2013-2017 dyrektorem Starego Teatru był Jan Klata, którego wizja artystyczna nosiła znamię cyfrowej transformacji. Lata 2017-2020 to czas obejmujący działalność dyrektora Marka Mikosa, który także wykazał otwartość na digitalny kształt teatru oraz realizację spektakli wpisujących się w koncepcję teatru postdramatycznego oraz performatywnego. Obecnie funkcję dyrektora narodowej sceny pełni powołany w 2020 roku Waldemar Raźniak.

Należy zaznaczyć, że wybuch pandemii w Polsce w marcu 2020 roku wirusa SARS-CoV-2, wywołującego zakaźną chorobę układu oddechowego Covid-19, znacząco ograniczył funkcjonowanie teatru w Polsce i na świecie. Zarchiwizowane wcześniej w formie multimedialnej spektakle stały się formą przetrwania dla wielu teatrów. Wówczas większość placówek oraz instytucji kulturalnych została zamknięta lub zobowiązana, by funkcjonować wedle narzuconych obostrzeń wynikających z zagrożenia epidemicznego. Część spektakli zarchiwizowanych była transmitowana za pomocą kanałów internetowych. Wszelkie wydarzenia teatralne, promocyjne, dyskusyjne zostały przeniesione na platformy sieciowe. Przez długi czas nie było możliwości czynnego uczestnictwa w życiu teatralnym. Restrykcje związane z postępowaniem epidemiologicznym w kraju uniemożliwiły pracę stacjonarną wielu aktorom, artystom, reżyserom i twórcom teatru. Rozwinęły się natomiast formy i narzędzia pracy zdalnej, które jednocześnie odsłoniły nowy wymiar teatralnej sztuki i jej medialnej obecności²⁸⁸. Media i nowe technologie były jedynym kanałem komunikacji

²⁸⁷ Zob. J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893-1915. Cz. 1, Teatr Miejski*, Kraków-Wrocław 1985; Zob. Tenże, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865-1893: instytucja artystyczna*, Kraków 2004, s. 8-87, online: <https://encyklopediateatru.pl/ksiazka/671/dzieje-teatru-w-krakowie-w-latach-1865-1893-instytucja-artystyczna>, dostęp: 04.06.2022.

²⁸⁸ W trakcie pandemii Covid-19, kiedy działalność teatrów w Polsce została ograniczona lub wstrzymana, powstały nowe platformy komunikacji zdalnej z odbiorcami. Narodowy Stary Teatr w Krakowie prowadził wówczas liczne transmisje live ze spektakli lub transmisje spektakli wcześniej archiwizowanych za pośrednictwem platformy internetowej VOD (vod.stary.pl), YouTube oraz w mediach społecznościowych. Krakowski Salon Poezji, który powstał z inicjatywy Anny Dymnej w roku 2002, również w tym czasie przeniósł swoją działalność na platformę YouTube. Należy podkreślić, że spektakle cyfrowo archiwizowane przez lata działalności teatru pozwoliły w pewnym stopniu przetrwać ten trudny czas. Odbiorcy mogli się zapoznać z bogatym repertuarem teatru również z lat dawniejszych.

między twórcami a odbiorcami. Ten trudny czas zaowocował jednak licznymi projektami, także o charakterze nowatorskim, które kontynuowane są do dziś, mimo normalnego już funkcjonowania teatrów.

Wpływ technologii na kształt sztuki scenicznej jest niewątpliwie ogromny. Poniższe analizy łączą ze sobą kilka perspektyw badawczych, mianowicie są to studia nad mediami, sztukami wizualnymi, performatyką, a także współczesną dramaturgią. Badania w wybranym obszarze mają charakter weryfikacyjny, porównawczy, a także wstępnie projektujący dalsze kierunki badań nad teatrem XXI wieku.

4.1 Awangardowe wizje (dyrekcja Mikołaja Grabowskiego)

Mikołaj Grabowski sprawował funkcję dyrektora artystycznego, a następnie naczelnego dyrektora Narodowego Starego Teatru w Krakowie w latach 2002 – 2012. W tym czasie reżyserowali: Andrzej Wajda, Kazimierz Kutz, Jerzy Jarocki, Stanisław Radwan, Krystian Lupa, Tadeusz Bradecki, Piotr Cieplak, Paweł Miśkiewicz, Petr Zelenka, Remigiusz Brzyk, Wojtek Klemm, Zbigniew Mich, Jan Klata, Maja Kleczewska, Michał Zadara, Maria Spiss, Michał Borczuch, Eva Rysova, Szymon Kaczmarek i inni. Byli to wybitni artyści z różnych pokoleń.

Wybrane przeze mnie spektakle wydają się najbardziej reprezentatywne dla teatralnych praktyk i estetyk o charakterze audiowizualnym i performatywnym, które w pierwszych latach XXI wieku otwierały nowe możliwości przed współczesnym widzem. Grabowski przez dziesięć lat sprawowania funkcji dyrektora teatru z pełnym zaangażowaniem tworzył jego program artystyczny. W tym okresie nawiązał liczne kontakty z reżyserami, których twórczość była skierowana ku aktywizowaniu teatralnej publiczności. Zespół artystyczny wraz z wybitnymi aktorami przygotowywał spektakle, które wpisały się w ten wielowymiarowy projekt teatru i pokazały, jak potężnym narzędziem w budowaniu relacji z odbiorcami jest otwarcie na dialog o problemach współczesności.

Teatr Stary za dyrekcji Grabowskiego był atrakcyjnym dla widza miejscem przemian i transformacji w użyciu nowych technologii na narodowej scenie. W rozmowie Jacka Cieślaka z Grabowskim czytamy, że jego wizja teatru tożsama była z nowoczesnością, awangardą, a także łączeniem różnorodnych stylów artystycznych. Było to szczególnie widoczne w realizacjach Krystiana Lupy, Mai Kleczewskiej, Marii Spiss, Wojtka Klemma, a także

Eweliny Marciniak i Pawła Świątka²⁸⁹. Grabowski prócz funkcji dyrektora realizował również swoje strategie reżyserskie. Łączył obie te funkcje z wielką pasją i zaangażowaniem. Współpracował z zespołem artystycznym nad przygotowaniem takich spektakli jak *Trans-Atlantyk* czy *Pan Tadeusz*²⁹⁰.

Jako młody wówczas widz miałam możliwość uczestniczenia w próbach i przygotowaniach technicznych do spektakli z tego okresu. Stary Teatr prowadzony przez Grabowskiego był moim pierwszym doświadczeniem sztuki scenicznej w pozycji obserwatora i badacza jednocześnie. Pamiętam także momenty, kiedy w trakcie cyfrowej archiwizacji spektakli mogłam być blisko aktorów, współdzielić z nimi odczucia i emocje tuż przed rozpoczęciem przedstawienia. Wiele spektakli z tego okresu widziałam kilkakrotnie. Za każdym razem przeżycie było inne i niemożliwe do ponownego odtworzenia. Cyfrowy zapis spektakli stanowił więc wsparcie dla pamięci tego teatru, dzięki któremu powstały poniższe analizy.

Analizy spektakli zaczynijmy od tych stworzonych przez naówczas najmłodszych artystów, którzy stopniowo wprowadzali w przestrzeń sceniczną różnorodne narzędzia medialne oraz nowe technologie.

Odprawa posłów greckich

reż. Michał Zadara, 2007 rok

W 2007 roku na deskach Narodowego Starego Teatru w Krakowie, Michał Zadara wystawił *Odprawę posłów greckich* według tragedii Jana Kochanowskiego.

W kontekście tej inscenizacji warto przypomnieć, że prapremiera *Odprawy posłów greckich*, zrealizowana w Ujazdowie w 1578 roku, była bardzo uroczysta i została uświetniona obecnością króla Stefana Batorego i królowej Anny Jagiellonki oraz wielu wybitnych osobistości²⁹¹. Nie ma historycznych źródeł naukowych, które traktowałyby o szczegółach samej realizacji teatralnej utworu²⁹². Treść tragedii dotyczy dramatycznych

²⁸⁹ J. Cieślak, *Niedojrzała dojrzałość. Rozmowa Jacka Cieślaka z Mikołajem Grabowskim*, „Teatr”, online: <https://teatr-pismo.pl/4525-niedojrzala-dojrzalosc/>, dostęp: 05.06.2022.

²⁹⁰ Tamże.

²⁹¹ Zamoyski chcąc uczynić tę uroczystość ceremonialną i wzniosłą doprowadził do wystawienia dzieła Kochanowskiego, łącząc je z nadchodzącymi obradami sejmu wojennego, który miał zdecydować o uderzeniu na Moskwę. Zob. J. Sokolski, *Wstęp* [w:] J. Kochanowski, *Odprawa posłów greckich*, Warszawa 1953.

²⁹² Tamże, s. 4.

wyborów związanych z porwaniem przez Parysa Heleny i wyprawą Greków przeciwko Troi. Według Romana Krzywego, istota *Odprawy posłów greckich* tkwi „w swego rodzaju odpersonalizowaniu świata bohaterów, gdyż indywidualny los żadnego z nich nie stanowi tematu utworu, lecz problem kluczowy odsyła do sfery etyczno-społecznej”²⁹³.

Zadara w swoim spektaklu uczynił aktorów bohaterem zbiorowym całego przedstawienia, w ich grze staropolski tekst został ciekawie zestawiony z bardzo nowoczesną technologią. Reżyser zrezygnował z tradycyjnego podziału na scenę i widownię. Miejsca dla widzów zostały wyznaczone na scenie zorganizowanej na kształt sali sejmowej. Pośrodku tej przestrzeni wydzielono główny plan gry aktorów. Zadara posłużył się tutaj białą powierzchnią podłogi, na której za pomocą rzutnika multimedialnego wyświetlano wielkimi literami napis: “ODPRAWA POSŁÓW GRECKICH”.



Fot. 18. Spektakl *Odprawa posłów greckich*, reż. Michał Zadara

Źródło: <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/562/odprawa-poslow-greckich/fotografie/3/1/9342>

(dostęp: 17.02.2019)

²⁹³ R. Krzywy, *Konstruowanie gatunku. Uwagi o miejscu „Odprawy posłów greckich” w twórczości Jana Kochanowskiego*, „Terminus” R. X: 2008, z. 2, s. 50.

Paweł Sztarbowski uważa, że scena, będąca jednocześnie ekranem, łączy ze sobą dwie strefy spektaklu - wirtualną i rzeczywistą²⁹⁴.

Na ekranie kinowym ten podział jest dość prosty - podmiot istnieje w fizycznej przestrzeni własnego ciała i wirtualnej przestrzeni obrazu widocznego na ekranie. W sytuacji "ekranu" wykreowanego na scenie sytuacja staje się bardziej skomplikowana. Przestrzeń realną stanowią oczywiście aktorzy i fizyczność ich ciał. Rzeczywistość wirtualną w spektaklu *Zadary* tworzy natomiast cała sfera dźwiękowa, czyli recytowane frazy Kochanowskiego i ich elektroniczne przetworzenie²⁹⁵.

Konstruowanie narracji audiowizualnej w tym przedstawieniu przebiegało dość łagodnie. *Zadara* zastosował medialne środki wyrazu w taki sposób, aby przełamać barierę między publicznością a językiem dzieła literackiego (zapewne dla wielu widzów archaicznego i stosunkowo trudnego w odbiorze). Inscenizacja została zrealizowana w estetyce minimalistycznej z użyciem narzędzi elektronicznych, takich jak okablowane mikrofony, których aktorzy z niemałym trudem używali na białej scenie. Wykorzystano także mikroporty, czyli niewielkich rozmiarów, bezprzewodowe mikrofony. Umożliwiły one wyraźne, donośne artykułowanie tekstu, będące istotnym elementem budowania napięcia dramaturgicznego.

W *Odprawie posłów greckich* zarówno warstwa wizualna, jak i gra aktorska generują szereg bodźców, dzięki którym widzowie odczuwają silną relację z bardzo blisko ustawionymi aktorami. Mowa tutaj o powadze, lęku bądź strachu, głębokim przeżywaniu tego, co (dzięki znakomitej interpretacji aktorskiej poetyckiego tekstu) odbierane jest sensorycznie za pośrednictwem zmysłów. Widz podczas spektaklu pozostaje w roli pozornie biernego obserwatora. Działania performatywne polegają tu na mentalnym współuczestniczeniu, partycypowaniu przez widzów w wydarzeniach na scenie, która została wykorzystana w funkcji widowni, ustawiając widzów w przestrzeni gry aktorów.

Warto skupić uwagę na warstwie dźwiękowej, ponieważ znaczna jej część została wygenerowana w czasie rzeczywistym trwania spektaklu. Zazwyczaj w teatrze, w kabinie reżyserskiej, czyli niewielkim, oszklonym pomieszczeniu, usytuowanym zwykle za kulisami lub w tyle sali teatralnej, wytwarza się muzyczną oprawę przedstawienia za pomocą wcześniej zarejestrowanych dźwięków na różnego rodzaju nośnikach (np. płycie CD). W spektaklu

²⁹⁴ P. Sztarbowski, *Performatyka staropolszczyzny*, „Dialog” 2008, nr 5.

²⁹⁵ Tamże.

Zadary linia dźwiękowa była konstruowana w czasie rzeczywistym, na żywo. Takim zabiegom towarzyszyły widoczne dla widza liczne urządzenia elektroniczne: jak konsola mikerska (wtedy analogowa, obecnie używana jako urządzenie cyfrowe), głośniki odsłuchowe, rekordery dźwiękowe, krosownice audio, interkom dźwiękowy i wiele innych²⁹⁶. Stół mikerski stanowił w tym spektaklu narzędzie centralne dla tzw. toru elektroakustycznego. Do niego podpięte były inne urządzenia elektroniczne, które umożliwiały manipulację dźwiękiem w konkretnej przestrzeni. Jak wskazują specjaliści z dziedziny technologii dźwiękowej: „główną rolą miksera jest przyjmowanie sygnałów z różnych źródeł, ustawianie ich poziomów i kierowanie do właściwego miejsca przeznaczenia”²⁹⁷. Za obsługę powyższych urządzeń w teatrze odpowiedzialny jest m.in. reżyser dźwięku. W spektaklu *Zadary* ta szczególna rola przypadła Dominikowi Strycharskiemu.

Jeden z recenzentów wskazał, że aktywność performerska Strycharskiego w pewnym stopniu zakłóca porządek inscenizacji. Strycharski wciąż widoczny przy swojej konsoli poprzez modulację głosu i użycie odpowiednich narzędzi elektronicznych wytwarza szepty, szelesty, pomruki, wycie, czyni to adekwatnie do treści równocześnie z aktorem wypowiadającym daną kwestię²⁹⁸. Jest to jedna z metod użycia mediów do budowania dramaturgii. Kiedy Barbara Wysocka w roli Kasandry wygłasza następującą kwestię z użyciem mikrofonu:

„Owóz i łani morzem głębokim płynie.
Nieszczęśliwa to łani, zlej wróżki łani.
Brońcie brzegów, pasterze, nie dopuszczajcie
Tej niezdarzonej goście nigdziej na ziemi!”²⁹⁹

natężenie dźwięku staje się drażniące dla odbiorcy, wzbudzające przykre uczucie nadmiaru, wywołuje napięcie emocjonalne, wprowadza stan lęku.

Zadara zrealizował spektakl z ogromną, niemal pełną wiernością wobec tekstu Kochanowskiego. Zachował staropolski język, podkreślając przy tym znaczenie monologów

²⁹⁶ Wynika z rozmowy z realizatorem dźwięku w Narodowym Teatrze Starym w Krakowie.

²⁹⁷ *Podstawy realizacji dźwięku. Poradnik dla użytkowników mikserów Spirit*, „Harman International Company”, online: <http://www.essaudio.pl/pdf/soundcraft/guide.pdf>, dostęp: 11.02.2020.

²⁹⁸ P. Sztarbowski, *Performatyka*, dz. cyt., Dialog nr 5/2008.

²⁹⁹ J. Kochanowski, *Odprawa*, dz. cyt., Warszawa 1953, s. 44.

zawartych w utworze³⁰⁰. Uczynił aktorów na scenie performerami postaci, którzy zamiast te postaci konstruować i eksponować ich historyczne wyposażenie, intensyfikowali swoją obecność, cielesność, fizyczność. Aktorzy, pięknie mówiąc staropolszczyzną, okazywali się przy tym dla widzów (i w wielu opiniach krytyków) zrozumiali i autentyczni, w bardzo nowoczesnej przestrzeni scenicznej udanie reaktywowali renesansową polszczyznę. W pewnym sensie było to przeniesienie mechanizmu estetyki performatywnej na aktora. Erika Fischer-Lichte uważa, że cielesność aktora tożsama jest z ulotnością, przemijalnością zdarzeń teatralnych. To, co powstaje w czasie rzeczywistym na scenie poprzez gesty, mimikę twarzy, ruch ciała, odbierane tu i teraz, jest niemożliwe do ponownego odtworzenia dla widza³⁰¹. Gra ciałem jest jak swoista mowa w cielesnym języku aktora, w jego nie dźwiękowym aspekcie, lecz materialnym, namacalnym, silnie fizycznym.

Tylko w ograniczonym zakresie da się traktować ludzkie ciało jak materiał. (...) Człowiek posiada ciało, którym posługuje się jak innymi przedmiotami, używa go w funkcji narzędzia i znaku, który odsyła do czegoś innego i to coś objaśnia. Zarazem jednak on sam jest ciałem, ciałem-podmiotem³⁰².

Marvin Carlson podkreśla, że to właśnie z cielesnością wiążą się pierwsze działania performatywne. Fizyczna obecność, ciało artysty, staje się podmiotem i przedmiotem jednocześnie, zostaje w performansie wystawione na czucie poprzez działanie, na doświadczanie zarówno fizyczne, jak i mentalnie³⁰³.

W końcowych sekwencjach spektaklu nagie ciało aktora zostaje pokryte sztuczną krwią. Krew jest rozmazywana na białej scenie poprzez ruch ciała aktora oraz innych postaci. Odpowiednia manipulacja światłem i ostrym kolorem krwi na nagim ciele mężczyzny intensyfikuje przeżycia odbiorcy, wzbudza gwałtowne reakcje. Całość nabiera symbolicznego znaczenia, dzięki czemu widz ma dowolność interpretacji przedstawienia, ale w kontekście biało-czerwonych, emblematycznych przeciw barw.

³⁰⁰ Tamże.

³⁰¹ E. Fischer-Lichte, *Performatywność*, Kraków 2018, s. 82.

³⁰² Tamże, s. 83.

³⁰³ M. Carlson, *Performans*, Warszawa 2007, s. 168.



Fot. 19. Spektakl *Odprawa posłów greckich*, reż. Michał Zadara

Źródło: <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/562/odprawa-poslow-greckich/fotografie/3/1/9351>

(dostęp: 17.02.2019)

Zadara wykreował świat przedstawiony w spektaklu w taki sposób, że jego odbiór, poprzez użycie odpowiednich efektów technologicznych, a także dobór środków wyrazu (nagie ciało aktora, wzmacniany głos, bezpośrednia relacja z aktorem) pozwala widzieć go w kategoriach performatywnych.

Performanse są działaniami. Polegają na wykonywaniu określonych czynności. Działanie się jest ich naturą. Stanowi źródło ich siły. Oznacza przemianę. Proces składający się z następujących po sobie sekwencji. Ruch polegający na przechodzeniu od jednej fazy do drugiej. Dzięki tej właściwości performanse pozostają w związku z najbardziej pierwotnymi sposobami poznawania świata³⁰⁴.

Według Fischer-Lichte proces ucieleśniania tożsamy jest z wytwarzaniem fizycznej obecności aktora, panowaniem aktora nad przestrzenią, ściąganiem uwagi odbiorców. Ucieleśnianie to również wywoływanie konkretnych stanów fizjologicznych oraz somatycznych, zarówno u artysty jak i widza³⁰⁵. Badaczka podkreśla tutaj wzajemne oddziaływanie afektywne, energetyczne oraz motoryczne, uwarunkowane poziomem percepcji uczestników³⁰⁶. W ten

³⁰⁴ J. Wachowski, *Performans*, Gdańsk 2011, s. 234.

³⁰⁵ E. Fischer-Lichte, *Performatywność*, dz. cyt., s. 84.

³⁰⁶ Tamże.

sposób dochodzi do wymiany aktów komunikacji, procesu upodmiotowienia, w konsekwencji czego powstaje żywa i pulsująca forma relacji między aktorem a odbiorcą.

Zadara uczynił przestrzeń gry aktorów miejscem aktów performatywnych. Wykorzystanie cielesności, dźwiękowości, rytmu gry, rozumianego tutaj jako rodzaj porządku czy projektowania poszczególnych sekwencji, nadaje przedstawieniu charakter wydarzeniowy. Spektakl nie jest skończonym produktem, zamkniętym dziełem a procesualnym wydarzeniem rozgrywającym się w czasie rzeczywistym na zasadzie ciągłych interakcji³⁰⁷. Interakcje te niekoniecznie muszą być fizycznie dostrzegalne. Mogą wydarzać się jednocześnie na poziomie mentalnym, afektywnym i somatycznym.

Klątwa

reż. Barbara Wysocka, rok 2007

W 2007 roku minęła setna rocznica śmierci Stanisława Wyspiańskiego. Na tę okazję w Polsce przygotowano wydarzenia kulturalne upamiętniające życie i twórczość artysty. 17 listopada 2007 roku w Teatrze Starym w ramach Festiwalu *Wyspiański 2007*, zostały wystawione dwie, połączone z sobą, inscenizacje jego dzieł. Na deskach scenicznych została wystawiona *Klątwa* w reż. Barbary Wysockiej (ówczesnej studentki Wydziału Reżyserii Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie) oraz *Sędziowie* w reż. Marii Spiss (także studentki PWST). Wydarzenie było odniesieniem do jednego z wieczorów teatralnych, kiedy to Konrad Swinarski w 1968 roku, również na deskach Narodowego Starego Teatru w Krakowie, przedstawił widzom *Klątwę* i *Sędziów*.

Wyspiański w *Klątwie* poruszył problematykę upadku ludzkiej moralności, wierzeń i przesądów chłopskich. Akcja dramatu została osadzona we wsi Gręboszów, której mieszkańcy zostali dotknięci katastrofalną w skutkach suszą. Miejscowy Ksiądz przyczyn klęski dopatrywał się w grzechach wiejskiej społeczności, tymczasem sam dopuścił się zdrady wobec Boga wdając się w romans z gospożą domową. Kiedy na świat przyszli ich synowie, mieszkańcy wsi, nie mogąc pogodzić się z postawą Księdza, prosili o ratunek Pustelnika. Ten nakazał im złożyć ofiarę, by wymazać winy.

Klątwa w inscenizacji Wysockiej opowiedziana jest z perspektywy bohaterki - Młodej (Katarzyna Krzanowska w tej roli), której życie zostaje naznaczone tragedią. Kobieta,

³⁰⁷ Tamże, s. 91.

dopuszczając się grzechu cudzołóstwa, staje się obiektem piętnowania przez mieszkańców wsi. Romans z Księdzem (Marcin Kalisz w tej roli) sprowadza na nią serię nieszczęść. Młoda prowadzi pewnego rodzaju formę narracji w spektaklu. Widz dostrzega jedynie zarys wydarzeń z Gręboszowa, reszta zaś pozostaje kwestią indywidualnej interpretacji odbiorcy.

Wysocka zaktywizowała performatywny język gry aktorskiej nie ingerując przy tym znacząco w tekst dzieła dramatu. Zrezygnowała z tradycyjnego podziału na scenę i widownię. Miejsca dla widzów zorganizowano wokół sceny, niektórzy wybierali te pod ścianą. Nierzadko odbiorcy gromadzili się na podłodze. Część krzeseł ustawiono po bokach sali. Na środku usytuowano dwa słupy, do których przyklejono ulotki, zdjęcia, plakaty. Dwie ściany sali służyły jako ekrany, na których za pomocą rzutnika multimedialnego wyświetlano materiały wideo oraz napisy. W tle usytuowano głośnik stereo oraz drewnianą drabinę. Przy jednym ze słupów postawiono przewrócone krzesło. W trakcie spektaklu aktorzy rysowali i pisali białą kredą na szarej podłodze. Jednym z rekwizytów był spacerowy wózek dziecięcy oraz materac z pościelą imitujący łóżko. W rogach sceny widoczne było okablowanie urządzeń lub niewielkich rozmiarów sprzęt elektroniczny.



Fot. 20. Spektakl *Klątwa*, reż. Barbara Wysocka

Źródło: <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/28/klatwa/fotografie/3/1/9568>

(dostęp: 11.04.2019)



Fot. 21. Spektakl *Kłątwa*, reż. Barbara Wysocka

Źródło: <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/28/klatwa/fotografie/3/1/9564>

(dostęp: 11.04.2019)

Wysocka poprzez wybór narzędzi artystycznego wyrazu sprawia, że opowiadana historia jest dopowiadana językiem medialnych znaków teatralnych, odpowiednio wyposażona przestrzeń sceniczna tworzy równoległą ścieżkę narracji. Wyświetlane materiały wideo stanowią pewnego rodzaju formę relacji, niekiedy są jedynie tłem akcji scenicznej. Rzutowanie tekstu na boczną ścianę sceny sprawia, że odbiór dzieła przebiega na dodatkowym poziomie. Odbiorca zostaje postawiony w pozycji obserwatora - badacza³⁰⁸. Zmuszony jest odbierać spektakl wielowymiarowo. Jego uwaga została podzielona pomiędzy poszczególne elementy audiowizualne przedstawienia, co znacząco wpływa wrażeniowość zmysłową w odbiorze całości. Czytanie tekstu z jednoczesnym zaangażowaniem się w akcję sceniczną poszerza

³⁰⁸ Por. H.-T. Lehmann, *Teatr...*, dz. cyt.

pole interpretacji, wzmacnia lub rozsuwa percepcję, chwilowo rozprasza widza wywołując poczucie nadmiaru znaków i znaczeń.

Kiedy widzowie wchodzą do sali teatralnej, aktorzy są już na scenie. Jeden z nich przygrywa na akordeonie. Panuje nieporządek, sala jest jasno oświetlona. Aktorzy kierują niektórych widzów na odpowiednie miejsca, podejmują z nimi krótkie rozmowy. W pewnym momencie Sołtys (Juliusz Chrzastowski) siada na krześle tuż obok Młodej i Księdza. Przygląda się kochankom śpiącym na podłodze w pościeli imitującej łóżko. Nagle zaczyna ich oskarżać. Młoda budzi się jako pierwsza i głośno krzyczy. Kochankowie rozchodzą się w przeciwnych kierunkach zakładając w pośpiechu części garderoby. Wtedy na jednym z ekranów wyświetlany jest tekst, na drugim zdjęcie drogi prowadzącej do wsi Gręboszów. Młoda nerwowo chowa pościel, Ksiądz wynosi materac z sali. Kobieta pojawia się po chwili na scenie z wózkiem dziecięcym. W kolejnych sekwencjach widzowie obserwują narastający konflikt między Księdzem a mieszkańcami wsi. Duchowny, by zapobiec klęsce i suszy, nakazuje społeczności, by udali się do Pustelnika w celu odkupienia win i grzechów. Ksiądz wspólnie z młodą relacjonuje zachowanie jego Matki, która dowiadując się o zaistniałej sytuacji popada w rozpacz. Aktorzy zwrócenii do publiczności ofiarowują im swoją opowieść, widz staje się powiernikiem, obserwatorem życia mieszkańców wsi. Ksiądz, mówiąc o dręczących go wyrzutach sumienia, ma łamiący się głos i drży z rozpacz.

Kłątwa została zrealizowana w niewielkiej sali teatralnej. Widz z bliska przygląda się akcji scenicznej. Wysocka kreuje świat bohaterów w taki sposób, by odbiorcy mogli wczuć się w historię mieszkańców Gręboszowa. Dialogi między aktorami są naznaczone silnymi emocjami. Gra ciałem, ruch sceniczny, dynamicznie przebiegająca akcja, wywołują poczucie dramatycznie niepewnej sytuacji egzystencjalnej bohaterów.

Narzędzia technologiczne, takie jak ekrany multimedialne, sprzęt elektroniczny odpowiadający za odpowiedni poziom nagłośnienia, silnie wpływają na nastroje i atmosferę spektaklu. Sala teatralna jest jasno oświetlona, nie ma podziału na dzień i noc. Warstwa światła nie odgrywa w przedstawieniu znaczącej roli. Organizacja przestrzeni scenicznej jest istotą wydarzenia. Możliwość skracania dystansu pomiędzy twórcą a odbiorcą wpływa na budowanie wzajemnej relacji między aktorem a odbiorcą. Umacnia poczucie wspólnotowości. To rodzaj teatru angażującego emocjonalnie, choć reżyserka pozostawia miejsce na indywidualną interpretację zdarzeń. Pewne kwestie zostają celowo niedopowiedziane, a pole interpretacji poszerza się wraz z uruchamianymi na scenie środkami wizualnymi,

aktywizującymi uwagę i kognitywną aktywność widza na zasadzie współuczestnictwa w postmedialnych kreacjach rzeczywistości. Jagoda Tendera o spektaklu pisze następująco:

Trudno powiedzieć, czy nasze uczestnictwo w spektaklu to był tylko zamysł reżyserki, ale pewne staje się jedno – daliśmy się prowadzić. Wpędzeni w ślepy zaułek teatru i oczarowani jego mocą, trochę bezwiednie zaczęliśmy wkraczać na „ich” stronę. Niewielu rzeczy możemy być pewni: po której stronie w tym sporze byliśmy, czy on rzeczywiście miał miejsce, czy ofiara przyniosła zniesienie klątwy, co było fikcją, a co magią. Kamienie zniknęły z naszych rąk i być może dlatego czujemy się tak lekko, wychodząc z teatru. A może tylko pozornie lekko³⁰⁹.

Factory 2

reż. Krystian Lupa, rok 2008

Spektakl *Factory 2* dla polskiego teatru początku XXI wieku był niewątpliwie wydarzeniem przełomowym, wywołał także głosy krytyczne wśród badaczy współczesnej sceny. Lupa, zainspirowany życiem i twórczością Andrew Warhola, w 2008 roku scenie narodowej w Krakowie stworzył teatralny projekt pracowni Factory, słynnego nowojorskiego miejsca, gdzie Warhol wraz z grupą artystów prowadził działalność artystyczną, malarską i filmową. Uznany za jednego z głównych przedstawicieli pop-artu, Warhol wpłynął rozwój sztuki kolejnych pokoleń. Kontrowersyjny, charyzmatyczny i zagadkowy twórca słynnego portretu Marylin Monroe stał się inspiracją dla wielu twórców, także dla Krystiana Lupy³¹⁰.

Lupa w *Factory 2* wraz z zespołem aktorskim zaprojektował pracownię Warhola na nowo. Spektakl ten nie jest próbą odtworzenia fragmentów z życia amerykańskiego artysty, lecz wyrazem zbiorowej fascynacji jego osobowością, sztuką oraz tym, w jaki sposób tworzył. Należy zaznaczyć, że charakterystyczne dla współczesnego teatru poszukiwanie wspólnotowości, budowanie relacji między twórcami a odbiorcami było w praktyce twórczej Warhola codziennością. Tworzył projekty filmowe wymagające silnego zaangażowania zespołu i podzielanej wrażliwości artystycznej. Za pomocą kamery rejestrował wielogodzinne

³⁰⁹ J. Tendera, *Widownia z kamieniami w dłoniach "Klątwa"*, *Narodowy Teatr Stary w Krakowie*, „Dziennik Teatralny”, 2009, online: <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/widownia-z-kamieniami-w-dloniach.html>, dostęp: 12.04.2020.

³¹⁰ K. Lupa i jego teatralnym dialogom z innymi twórcami poświęcono wiele publikacji, monografii. To artysta od początku drogi twórczej wchodzący w dialog z innymi wybitnymi osobowościami, m.in. Witkacym, R. M. Rilke, H. Brochem, T. Bernhardem.

materiały wideo, w których przedstawiał ludzi przez pryzmat naturalnych czynności z życia codziennego. Czasami były to momenty intymne. Niemy film zatytułowany *Blow Job* ukazuje twarz mężczyzny doznającego przyjemności podczas oralnego aktu seksualnego. Warhol potrafił w sposób prowokujący, a zarazem enigmatyczny przedstawiać swoje artystyczne wizje.

W spektaklu Lupa film *Blow Job* został wyświetlony na ekranie ponad sceną. Sens użycia tego filmu łatwiej odsłonić, gdy przywołamy uwagi Douglasa Crimpa, amerykańskiego historyka i krytyka sztuki postmodernistycznej³¹¹. Crimp wskazuje, że *Blow Job* powstał w czasach, kiedy tzw. kino undergroundowe było kontrolowane i cenzurowane przez organy policji. Badacz uważa, że działalność artystyczna Warhola i jego asystentów jest w pewnym stopniu odpowiedzią na ograniczanie wolności wypowiedzi artystycznej, w tym konfiskowanie kontrowersyjnych dzieł sztuki³¹². Crimp przywołuje również stanowisko Callie Angell - kuratorki projektu na temat twórczości Warhola, autorki książek poświęconym jego życiu. Angell uważa, że wymiar wczesnej sztuki filmowej Andy'ego ma charakter konceptualny, a prostota i forma, na której bazował niewątpliwie związana jest z myśleniem twórców pop-artu.

Estetyka *Blow Job* daleka jest od filmu pornograficznego mimo tematyki, do jakiej się odnosi. To pewien rodzaj drwiny z odbiorców pornografii oraz cenzorów³¹³. Lupa odwzorowuje film Warhola i wyświetla go na początku spektaklu za pomocą ekranu multimedialnego. Widz jednocześnie ogląda materiały wideo i grę aktorów na scenie.

³¹¹ Zob. D. Crimp, *ZA-WARTOŚĆ TWARZY: BLOW JOB ANDY'EGO WARHOLA**, online: https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/11078/1/09_Dougla_Crimp_339-351.pdf, dostęp: 12.03.2019.

³¹² Tamże, s. 341.

³¹³ Tamże.



Fot. 22. Spektakl *Factory 2*, reż. Krystian Lupa. Autor zdjęcia: Krzysztof Bieliński
Źródło: <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/30/factory-2/fotografie/3/1/9685>
(dostęp: 13.04.2020)



Fot. 23. Spektakl *Factory 2*, reż. Krystian Lupa. Autor zdjęcia: Krzysztof Bieliński
Źródło: <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/30/factory-2/fotografie/3/1/9683>
(dostęp: 13.04.2020)



Fot. 24. Spektakl *Factory 2*, reż. Krystian Lupa. Autor zdjęcia: Krzysztof Bieliński

Źródło: <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/30/factory-2/fotografie/3/1/9676>

(dostęp: 13.04.2020)



Fot. 25. Spektakl *Factory 2*, reż. Krystian Lupa. Autor zdjęcia: Krzysztof Bieliński

Źródło: <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/30/factory-2/fotografie/3/1/9679>

(dostęp: 13.04.2020)

Przestrzeń sceniczna spektaklu została zaprojektowana na wzór srebrnej fabryki Warhola usytuowanej na 47. ulicy w Nowym Jorku. Czerwony fotel i kanapa w centrum sceny, metalowe krzesła, w prawym rogu półkula emitująca dyskotekowe światła i błyski sprawiają, że widz może poczuć rzeczywistą atmosferę pracowni. Po lewej stronie sceny umieszczono sprzęt elektroniczny, widoczne jest jego okablowanie. Kamery, statywy, niewielkie ekrany oraz ruchomy wyświetlacz multimedialny, na którym prezentowane są materiały wideo świadczą o braku potrzeby ukrywania sprzętu, wnoszą w estetykę spektaklu klimat epoki symulakrycznej produkcji obrazów. Ściany i podłogę pokryto srebrną farbą, wzorzyste, połyskujące kostiumy aktorów oddają klimat tamtego okresu, a sam Piotr Skiba

został ucharakteryzowany według wizerunków Andy Warhola. Podobieństwo niewątpliwie jest ogromne. W jednej z recenzji spektaklu autorka wypowiada się następująco:

Po ośmiu godzinach *Factory 2* Krystiana Lupy w głowie kotłują się sceny przedziwnej siły i piękności, utopione w morzu niby-improwizacji, gadania o głupstwach. W srebrnym wnętrzu z trzaskającymi w głębi drzwiami windy, z toaletą i majaczącymi za czerwoną kanapą ramami obrazów poruszają się z emfatyczną przesadą niepokojące indywidua. Fantazyjno-hipisowskie stroje (doskonale pomyślane plastycznie) wspomagają ich teatralne gesty i zachowania, a jednocześnie odsłaniają prawdziwe emocje. Czas rozciągnięty do granic wytrzymałości sprawia wrażenie, jakby wszystko działo się w skali jeden do jednego. Rano, gdy mija zmęczenie, zbiorowa fantazja twórcza inspirowana twórczością Andy'ego Warhola nie daje spokoju³¹⁴.

Aktorstwo z użyciem techniki improwizacyjnej umożliwiło przekroczenie granicy między faktycznym powtarzaniem/doświadczeniem życiorysu postaci, a tym, co zespół artystyczny przetransformował lub dodał od siebie. Warto podkreślić, że przygotowania do *Factory 2* były intensywne i długotrwałe. Pozwalały artystom na stopniowe poznawanie Warholowskich narzędzi pracy. Lupa utorował drogę wyobraźni aktorom, by ci mogli w pewien sposób utożsamić się z bohaterami przy jednoczesnym pozostawaniu sobą.

Procesy twórcze inicjowane podczas prób miały charakter nie tylko wprowadzenia w życiorys postaci, ale też łączenia tych życiorysów z osobistymi przeżyciami i emocjami aktora. Model pracy nad spektaklem pozwalał na budowanie wspólnoty, dawał aktorom możliwość relacyjnego współodczuwania doznań, a także odbudowania atmosfery, jaka panowała wokół samej twórczości i osoby Warhola. Lupa ten warsztat poprowadził, ale też samodzielnie w nim uczestniczył. Monika Kwaśniewska celnie charakteryzuje strategię gry aktorskiej oraz współpracę reżysera z zespołem artystycznym³¹⁵. Aktorzy zostali odsunięci od prób i pracy nad innymi spektaklami. Z pełnym zaangażowaniem mogli poświęcić się *Factory 2*. Pierwsze miesiące przygotowań poświęcono oglądaniu i analizie filmów zrealizowanych przez Warhola, a także pogłębianiu wiedzy na temat życiorysów współpracujących z nim artystów i asystentów. Jedną z podstawowych metod kreowania postaci scenicznej były improwizacje aktorów rejestrowane kamerą. Zgromadzony materiał wideo był następnie analizowany i komentowany przez zespół. Punkt kulminacyjny procesu twórczego nastąpił w

³¹⁴ E. Baniewicz, *Factory 2 - fantazja czy wyznanie?*, „Culture.pl” 22.01.2009, online: <https://culture.pl/pl/artykul/factory-2-fantazja-czy-wyznanie>, dostęp: 14.05.2019.

³¹⁵ Zob. M. Kwaśniewska, *Między wolnością a manipulacją. Sytuacja aktorek i aktorów w „Factory 2”*, „Didaskalia” nr 150/2019, online: <https://didaskalia.pl/sites/default/files/content/attachments/didaskalia-150.pdf>, dostęp: 17.05.2019.

chwili, gdy aktorzy dostali zadania pod hasłem „My fucking me” i „Moje ciało”, a następnie sugerowali, jaką postać chcieliby odegrać, w rolę której nie chcieliby się wcielić oraz jaką ostatecznie przypisze im sam reżyser³¹⁶.

Bohaterowie pracowni Warhola byli dla aktorów archetypicznym uosobieniem ekstrawagancji, kreatywności, artyzmu. Artystom Starego Teatru postawiono wyzwanie, by wytworzyć wokół spektaklu atmosferę poruszenia, wywołać w odbiorcach potrzebę wspólnego doświadczenia świata kreacji, a także wpłynąć na ich wrażliwość estetyczną. Grzegorz Niziołek uważa, że w przeciwieństwie do Warhola, który utrzymywał dystans wobec swoich twórczych dokonań, był obserwatorem zdarzeń aniżeli zaangażowanym artystą, a granicę między sztuką a życiem wręcz zacierał, Lupa w *Factory 2* ustawił się w pozycji poznawczej, wnikliwie analizując etapy pracy aktorów, naprowadzając ich na mentalne, świadome doznawanie scenicznego świata³¹⁷.

Niziołek podkreśla, że estetyka spektaklu ma charakter transmedialny. Sama obecność kamery, która pełni funkcję budowania narracji i napięcia dramaturgicznego ukazuje spektakl w świetle medialnej transformacji, która znacząco przybiera na sile już w pierwszych latach XXI wieku i widoczna jest w wielu realizacjach reżysera.

Trudno podczas przedstawienia oderwać wzrok od ekranu, pojawiających się tam widm aktorów, ich wizerunków, twarzy, grymasów, makijażu. Lupa nie ukrywa, że jest wybitnym internautą, świetnie oswojonym z językiem multimedialnej rzeczywistości, znającym hipnotyczną pustkę symulaków i ich mroczne zakamarki. Nie odcina kondycji artysty od codziennych strategii wirtualnego operowania obrazami świata (symulakry, jak się zdaje, wykluczają Utopię). Unieruchamia odbiór spektaklu w granicznej sferze między realnym a odbitym, jednorazowym i powtórzonym - tym samym paraliżuje możliwość tropienia ukrytych sensów³¹⁸.

Grzegorz Niziołek przeprowadził analizę warsztatu teatralnego Lupy odnosząc się również do jego zainteresowań filozofią Junga, światopoglądu, przekonań społeczno-politycznych. Badacz podkreśla, że teatr Lupy, mimo iż politycznym teatrem nie jest, wytwarzał zawsze platformę otwartą na społeczny dialog³¹⁹. Jej wspólnotowy charakter odczuwalny jest nie tylko w spektaklach, lecz w procesie twórczym reżysera. *Factory 2* stało się ponadczasową

³¹⁶ Tamże, s. 3-4.

³¹⁷ G. Niziołek, *Anty-Jung*, „e-teatr.pl” 01.04.2008, online: <https://e-teatr.pl/anty-jung-a104436>, dostęp: 23.05.2019.

³¹⁸ Tamże.

³¹⁹ Tamże.

opowieścią o fenomenie artystycznej działalności Warhola, w pewien sposób objaśniającą tę postać.

Warhol stworzył dzieła dla sztuki awangardowej przełomowe, naruszył gusta i przyzwyczajenia odbiorcze, reagował na umasowienie sztuki funkcjonalizując i przejmując rynkowe strategie działań. Krystian Lupa w spektaklu stworzył wehikuł znaczeń kulturowych, odnoszony do niezwykle atrakcyjnego w społecznym odbiorze artysty. Piętnaście lat po premierze, w Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie wciąż można oglądać ekspozycję ze scenografią z tego spektaklu, posłuchać nagrań, zobaczyć jego fragmenty. Spektakl nadal żyje w medium zelektronizowanej wystawy.

Ifigenia. Nowa tragedia (wg wersji Racine'a)

reż. Michał Zadara, Paweł Demirski, rok 2008

Michał Zadara we współpracy z Pawłem Demirskim w 2008 roku przełożyli *Ifigenię* Jeana Racine'a na język polski i jednocześnie na współczesny język teatru. Spektakl był zwieńczeniem sezonu 2007/2008, w którym twórcy coraz intensywniej wykorzystywali w swoich spektaklach media oraz innowacyjne rozwiązania techniki. Zadara i Demirski dokonali reinterpretacji dzieła Racine'a. Przekształcili tekst w taki sposób, by wytworzyć wokół niego nowy obszar eksplikacji, dzięki czemu tragedia stała się czytelna i bliższa współczesnemu odbiorcy³²⁰. Czytelna dosłownie, ponieważ tekst, jako „nowa tragedia”, w trakcie spektaklu wyświetlany był na elementach scenografii za pomocą rzutnika.

³²⁰ P. Demirski, M. Zadara, *Ifigenia. Nowa tragedia*, online: https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/60698_ifigenia_nowa_tragedia_teatr_stary_krakow_2008.pdf, dostęp: 22.05.2022.



Fot. 26 Spektakl *Ifigenia. Nowa tragedia* (wg wersji Racine'a) w reż. Michała Zadary

Źródło: <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/34/ifigenia.-nowa-tragedia--wg-wersji-racine%27a-/fotografie/3/1/9546> (dostęp: 02.06.2020)

Ifigenia Jeana Racine'a na polskim rynku wydawniczym ukazała się niedawno w nowym przekładzie Antoniego Libery - pisarza, tłumacza, reżysera teatralnego, znawcy twórczości Samuela Becketta. We wstępie do wydania tragedii Racine'a Państwowego Instytutu Wydawniczego z 2019 roku, Libera przedstawia życiorys francuskiego klasyka, który dla kultury europejskiej jest odnowicielem gatunku tragedii oraz relacji z mitologią grecką.

Dramaty Racine'a służą kolejnym pokoleniom jako materiał do kształcenia mowy wysokiej (są najczęściej przytaczane i cytowane we wszelkiego rodzaju słownikach i kompendiach jako przykłady wzorcowego użycia wyrazów i składni), a także do pogłębiania wiedzy o świecie antycznym i do ćwiczeń w dziedzinie etyki i historiozofii. Jednocześnie nie przestają intrygować twórców teatru, głównie aktorów, pobudzając ich do coraz to nowych realizacji i prób zmierzenia się z tytanicznymi rolami³²¹.

Ifigenia powstała w 1674 roku. Racine zainspirowany mitologiczną postacią Ifigeni, córki Agamemnona i Klitajmestry, która miała zostać złożona przez ojca w ofierze bogini łowów,

³²¹ J. Racine, *Tragedie*, tłum. i oprac. A. Libera, Państwowy Instytut Wydawniczy 2019.

lasów i gór - Artemidzie, stworzył historię o tragicznym konflikcie wewnętrznym Agamemnona sprzeciwiającego się wyroczni.

Przestrzeń sceniczna spektaklu została zrealizowana w estetyce minimalistycznej. Miejscem gry aktorów jest ogromny, biały podest, na którego ścianie za pomocą rzutnika wyświetlane są napisy. W tle zamontowano spoty świetlne oraz niewielki ekran telewizora LCD. Na tylnej ścianie widać żelazne konstrukcje i rusztowania, na których najczęściej mocowane jest okablowanie oraz sprzęt elektroniczny, nagłośnienie, oświetlenie itp. Dominuje czerń i szarość. Aktorzy mają tradycyjne kostiumy nawiązujące do współczesnej adaptacji dzieła dramatu. Postać Ifigeni została wyróżniona czerwoną sukienką, kontrastującą z pozostałymi elementami scenografii. Na warstwę dźwiękową składają się przede wszystkim drażniące zmysły wysokie tony; szумы, szmery oraz dźwięk naśladowujący wiatr/wichurę. Głos aktora, mimo, że jego natężenie zostało wzmocnione bezprzewodowym mikrofonem (mikroport) przypiętym dyskretnie do twarzy, niekiedy zostaje zagłuszony przez manipulację poziomem głośności.

Wydaje się, że wyświetlany na ścianie białego podestu tekst, pełni funkcję pomocniczą, jest dopełnieniem narracji i kwestii wypowiedzianej przez aktora. Reinterpretacja dzieła Racine'a dokonana przez Zadarę i Demirskiego sprawia jednak, że jego rozumienie jest znacznie szersze. Połączenie języka mediów i technologii z językiem klasycznego dzieła ma charakter eksperymentu. Jest propozycją jednej z dróg interpretacji dla widza, ale i dla aktora. Szczególnie ciekawe są w spektaklu momenty sterowania aktorem/postacią przez tekst napływający z rzutnika, co aktywuje konteksty współczesnej zależności człowieka od przekazów medialnych. Aniela Pilarska pisze o spektaklu następująco:

Sposób wysławiania się wszystkich bohaterów przypomina język mediów: dynamiczny, rytmiczny, naszpikowany elipsami, o specyficznym szyku zdań prostych. Tekst w spektaklu gra główną rolę – wyświetlany na ekranach rozmieszczonych z każdej strony sceny otacza aktorów i widzów, rozprasza ich uwagę, przez co spektakl staje się trudny w odbiorze, ale i trudny do zagrania. Napisy ograniczają aktorów, którzy muszą się dostosować do tempa ich wyświetlania, obnażają ich błędy i słabości, narzucają im rytm i prędkość mówienia. Aktorzy stają się względem tekstu drugoplanowi, a duże litery jeszcze bardziej pomniejszają ich rolę³²².

³²² A. Pilarska, *Ifigenia. Nowa recenzja*, „Dziennik Teatralny”, 2009, online: <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/ifigenia-nowa-recenzja.html>, dostęp: 08.06.2021.

Choć dominującą cechą przedstawienia zdaje się być chłodna estetyka uboga w detale, to w warstwie językowej każdy szczegół jest odpowiednio eksponowany, słowa wyświeclane na elementach scenicznych stają się ścieżką podprowadzającą widza i aktora w to samo miejsce współczesnej tragedii. Tekst nie jest emitowany przypadkowo. Poszczególne jego sekwencje są świadomym wyborem reżysera. To rodzaj konfrontacji klasycznej tragedii z możliwymi tragicznymi uwikłaniami ludzi XXI wieku. Działanie na słowach i działania na ciałach aktorów aktywizują płynące wzdłuż sceny obrazy słów.

Brand. Miasto. Wybrani

reż. Michał Borczuch, rok 2011

24 września 2011 roku w Starym Teatrze miała miejsce premiera spektaklu *Brand. Miasto. Wybrani* wg Henryka Ibsena w reżyserii Michała Borczucha. Ibsenowski dramat stał się w ręku reżysera narzędziem do wykreowania świata scenicznego, w taki sposób, by widz wspólnie z twórcami podjął próbę refleksji nad problemami współczesnego świata. W spektaklu Borczucha można znaleźć wskazania na większość kryzysów XXI wieku: kryzys gospodarczy, ekonomiczny, problem bezdomności, ubóstwa, mamy pytania o kondycję człowieka w dobie zaniku duchowości, poczucia wspólnoty. Reżyser nie stawia diagnozy o stanie społeczeństwa, lecz aktywizuje refleksję o rzeczywistości, w której ludzie funkcjonują jako jednostki, a zarazem budują wspólną, życiową przestrzeń. Opis spektaklu umieszczony na oficjalnej stronie internetowej reżysera brzmi następująco:

Spektakl na podstawie dramatów Henryka Ibsena „Brand” i „Mały Eyolf”, które zostały potraktowane jako materiał wyjściowy do opowieści o pogrążonej w chaosie społeczności – miasta. Miasta pełnego bezdomnych, którzy wcale nie chcą się osiedlić. Tych najbardziej zdeterminowanych, by za wszelką cenę bronić własnych śmieci, skrzętnie gromadzonych przez całe życie: niepotrzebnych uczuć, przyjemności ciała oraz innych ludzi, z którymi muszą dzielić paradoksalnie ciasną, miejską przestrzeń. Pośród nich jest Brand. Przychodzi z odległego świata i próbuje przekonać wybranych ludzi, że najgorszy kryzys ekonomiczny i religijny jest najlepszą drogą do wolności. Że tylko walka prowadzi do obiecanego dwa tysiące lat temu zmartwychwstania. Że koszmar ciała to tak naprawdę powód do nieustającej radości³²³.

³²³ M. Borczuch, opis spektaklu *Brand. Miasto. Wybrani* w reż. Michała Borczucha, Narodowy Stary Teatr w Krakowie, rok 2011, online: <http://michalborczuch.pl/pl/spektakle/>, dostęp: 16.03.2020.

Spektakl został zrealizowany z zachowaniem tradycyjnego podziału na scenę i widownię. Przestrzeń gry jest nieuporządkowana. Na podłodze wyłożonej starymi kafelkami rozrzucono sterty ubrań. Bohaterowie poruszają się nerwowo, przymierzają i rozrzucają ubrania. Inni snują się ospale, powoli, sprawiając wrażenie bezsilnych i obojętnych. Częstoują się pajdą chleba wyjętą z szeleszczącej, papierowej torebki. Panuje ciemność. Użycie spotów³²⁴ świetlnych kreuje atmosferę nocy. W sali rozprzestrzenia się granatowa smuga światła. W tle widać urządzenia elektroniczne, ogromną ilość splątanych kabli, zaplamione materace, głośnik stereo. W lewym rogu sceny Agnes (Marta Ojrzyńska) wykonuje taniec przy metalowej rurze w połyskującym, srebrnym kostiumie. Panuje undergroundowy klimat. U sufitu oraz na bocznych ścianach sali przymocowano dużą ilość reflektorów świetlnych. Widoczne są żelazne rusztowania, a także sprzęt elektroniczny odpowiadający za poziom nagłośnienia.

³²⁴ Rodzaj oświetlenia scenicznego; reżyseria światła w teatrze XXI wieku wymaga nie tylko użycia odpowiednich narzędzi elektronicznych, takich jak konsole do manipulacji zestawem barw i cieni, ale ogromnej ilości samych spotów świetlnych. Najczęściej używanymi są tzw. reflektory prowadzące, profilowe, spoty naświetlające, lampy typu LED. Spoty świetlne różnią się poziomem zaawansowania technologicznego, przeznaczeniem, funkcją temperatur barwowych oraz modułami przewodowymi bądź bezprzewodowymi. Zob. W. Żagan, *Oprawy oświetleniowe. Kształtowanie rozsyłu strumienia świetlnego i luminancji*, Warszawa 2012.



Fot. 27. Spektakl *Brand. Miasto. Wybrani* w reż. Michała Borczucha

Źródło: <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/621/brand.-miasto.-wybrani/fotografie/3/1/9760>

(dostęp: 02.06.2020)



Fot. 28. Spektakl *Brand. Miasto. Wybrani* w reż. Michała Borczucha

Źródło: <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/621/brand.-miasto.-wybrani/fotografie/3/1/9768>

(dostęp: 02.06.2020)

W prawym rogu sceny w fotelu siedzi Brand (Roman Gancarczyk), główny bohater. Na jego głowie widnieją czarne słuchawki nauszne. W pewnym momencie słychać dźwięk wybuchu, następnie drażniący zmysły szum. Na scenę dynamicznie wchodzi pracownicy techniczni i starają się uprzątnąć stery ubrań zrzucając je z podestu. Aktorzy wyrwywają tkaniny, nie chcą zejść ze sceny, usilnie trzymając się podłogi lub ciała innych postaci. Panuje atmosfera niepokoju. Brand niewzruszony wciąż przyjmuje tę samą pozycję. Po chwili postaci zajmują swoje miejsca. W ciszy, wpatrzeni w przestrzeń beznamiętnym, chłodnym wzrokiem demonstrują bezsensownie i bez treści upływający czas. Niema, przedłużająca się gra aktorów wywołuje w odbiorcy poczucie niepewności i współczucia. Dramatyzm budowany jest poprzez mimikę twarzy, gesty i cielesność aktorów. Nagle postaci kierują wzrok na Branda, zmuszając go do interakcji. Bohater zaczyna mówić:

Zaskakujące, z jaką bez troską oni dbają o ten chaos. Ile czasu poświęcają, żeby go utrzymać. Jak się nawzajem atakują, żeby być w ciągłym ruchu. Są przywiązani do tych ochłapów, które im zalegają po kątach. A to przecież, pozwolę sobie użyć tego słowa, Bóg przyniósł ten kryzys. To Bóg zapakował im w serca strach i wychłostał ich przy murze. Czy utrzymywanie tego stanu w nieskończoność jest jedynym rozwiązaniem?

Brand, inicjując akcję spektaklu, zarazem skłania widzów do refleksji nad kondycją współczesnego człowieka. Po chwili widzowie obserwują dialog pomiędzy Brandem a jego matką. Kobieta kieruje do Branda wiele rad. Moment, w którym Brand żegna się z matką został silnie wyeksponowany grą świateł. Matka Branda w niebieskiej sukience, z połyskującą od brokatu twarzą, rozmazaną na ustach szminką w kolorze krwistej czerwieni może wzbudzać lęk dramatycznym obrazem kresu swego życia.

Warstwa dźwiękowa jest istotnym elementem gry scenicznej. Odpowiedni poziom oraz intensywność dźwięków oraz utworów muzycznych wpływa na emocje odbiorcy oraz kreuje atmosferę spektaklu. Reżyseria światła w spektaklu skupiona jest wokół eksponowania cielesności aktorów oraz samej przestrzeni. Kiedy jedna z postaci staje przed publicznością naga, jej ciało przypomina rzeźbę. Projekcyjność światła scenicznego wpływa na intensywność wrażeń zmysłowych. Kontrastowe eksponowanie cielesności aktora w kontekście uprzedniego odsłonięcia całej przestrzeni scenicznej (czyli łączenie cech przestrzeni scenicznej jako realnego miejsca gry, sceny, jej wyposażenia, technologii,

urządzeń z miejscem scenicznym, jako fikcyjnym miejscem akcji, w sensie nadanym przez Anne Ubersfeld³²⁵) jest formą dopełnienia narracji o stechnologizowanym i zekonomizowanym świecie, współdziała z innymi warstwami i z aksjologią przedstawienia. Kiedy aktorzy występują na tle czerni, barwa światła naprzemiennie ociepla się i ochładza. Podkreśla np. bladość twarzy, sprawiając, że aktor widziany jest z perspektywy „portretowej”. Reszta ciała zanika w ciemności. Światło padające punktowo wymaga odpowiedniego użycia zaawansowanej konsoli elektronicznej przeznaczonej do manipulacji zestawem barw oraz cieni. Pozwala ona na uzyskiwanie ujednostkowionego obrazu bohatera lub eksponowania samej twarzy postaci, dramatycznego wydobywania jej z tła świata przedstawionego.

Teatralna wizja Borczucha konstruuje niepokojący obraz funkcjonowania człowieka we współczesności. Za pomocą technologicznych narzędzi reżyser wielokrotnie wywołuje silne napięcie dramaturgiczne. Istotną funkcję dla dramaturgii spektaklu pełni warstwa dźwiękowa. W tle gry aktorskiej wybrzmiewają rozmaite efekty i dźwięki naśladowcze. Słychać szum, zgrzyty naprzemiennie z odgłosami przyrody. Kilku sekwencjom towarzyszą także brzmienia elektroniczne. Warstwa dźwiękowa drażni zmysły. Może wywołać u odbiorcy rozdrażnienie, zmęczenie, jakby przebywał w nasyconym hałasem codziennym otoczeniu industrialnym. Podkreśla również atmosferę spektaklu, której towarzyszy poczucie rozpadu, zniszczenia, marności ludzkiej egzystencji. Dźwięk traktowany jest tutaj jako złożona, ale mająca otwarty wymiar forma³²⁶. Wydobywa wybrane motywy kulturowe w kontekście scenicznych wydarzeń, łączy różne elementy kultury, cytuje znaną widzowi z doświadczenia rzeczywistość.

Napięcie dramaturgiczne u Borczucha ma charakter fali sinusoidalnej. W jednym momencie wycisza emocje, prowokuje do refleksji, by zaraz potem rozproszyć uwagę widza, wprowadzić chaos i wzbudzić poczucie niemocy poznawczej i egzystencjalnej bezsilności. Na tak skonstruowaną dramaturgię przedstawienia składa się wachlarz różnorodnych narzędzi scenicznych. Joanna Targoń o spektaklu mówi następująco:

³²⁵ A. Ubersfeld, *Czytanie teatru I*, dz. cyt.

³²⁶ Relacje oraz zależności między warstwą muzyczną a elementami wizualnymi w sztuce współczesnej zostały szeroko omówione w publikacji *Inwazja dźwięku. Muzyka i sztuki wizualne*. Zob. F. Quintin, *Powietrze z Paryża. Pomiędzy muzyką a widzialnością*, [w:] *Inwazja dźwięku. Muzyka i sztuki wizualne*, red. A. Morawińska, Warszawa 2009, s. 14.

(...) Im dalej w spektakl, tym mocniej – paradoksalnie – odczuwało się rozpad świata, nieprzystawalność człowieka do rzeczywistości, samotność bohaterów, choć reżyser tak umiejętnie mylił tropy. To napięcie między oczekiwaniami widowni a konwencjami teatru, które Borczuch wykorzystywał, rozmontowywał, obserwował i porzucał, tworzyło rzeczywistość dynamiczną, nieoczekiwaną, zagadkową. Tworzoną jakby od niechcenia, niewymuszenie³²⁷.

W wielości znaczeń, w której reżyser zakotwiczył dzieło Ibsena, jednocześnie pozostawiając spektakl wolny od ograniczeń jakie narzuca sam tekst, udostępnia się teatralny obraz współczesności. Ewa Partyga w publikacji *Ibsenowskie konstelacje. Ćwiczenia w patrzeniu i czytaniu* stwierdza, że początek XXI wieku wśród badaczy literatury przyniósł nowe spojrzenie na twórczość Ibsena. Jeszcze do niedawna jego utwory były odbierane jako anachroniczne, przestarzałe. Obecnie „coraz częściej uznawany jest za jednego z fundatorów europejskiego modernizmu w jego wczesnej fazie”³²⁸. Według Partygi Ibsen od początku związany był ze sztukami wizualnymi. Fotografia, dramat, teatr formowały jego nieoczywiste myślenie o widzeniu obrazów. To, co odbiorca otrzymywał od Ibsena było celowo zatarte, niejednoznaczne. Ibsen wskazywał, że interpretacja dzieła w znacznym stopniu uwarunkowana jest kulturowo i zależna od imaginariów społecznych³²⁹. Wywalczenie niezależności dla indywidualnego sposobu widzenia można zatem przypisać także wczesnonowoczesnemu Ibsenowi, którego głos podejmuje ponowoczesna inscenizacja Borczucha.

Spektakl stanowił formę artystycznych poszukiwań, niezamkniętych oczywistymi odpowiedziami. Borczuch ponowił pytania z wielkich Ibsenowskich dramatów o hierarchię wyznawanych wartości, o szansę na przemianę niesprawiedliwego świata obecnie. Stworzył historię o jego rozpadzie, w którym nawet rewolucjoniści nie są w stanie zrozumieć otaczającej ich rzeczywistości. Za sprawą użytych środków technicznych widz miał szansę znaleźć się bliżej tych pytań i wątpliwości i poczuć się ich adresatem.

³²⁷ J. Targoń, „Brand. Miasto. Wybrani” Michała Borczucha, „Dwutygodnik.com”, recenzja spektaklu, online: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/2822-brand-miasto-wybrani-michala-borczucha.html>, dostp: 20.02.2020.

³²⁸ E. Partyga, *Ibsenowskie konstelacje. Ćwiczenia w patrzeniu i czytaniu*, Warszawa 2016, s. 13.

³²⁹ Tamże, s. 15-17.

4.2 Cyfrowe transformacje (dyrekcja Jana Klaty)

Jan Kłata objął stanowisko naczelnego dyrektora Narodowego Starego Teatru w Krakowie w roku 2013 i pełnił tę funkcję do roku 2017. Wcześniej wyreżyserował wiele spektakli współpracując zarówno ze Starym Teatrem, jak i innymi teatrami w Polsce. Jego realizacje nierzadko wzbudzały podziw wśród krytyków teatralnych, ale też liczne kontrowersje. Reżyser z ogromną śmiałością stosował innowacyjne praktyki i koncepcje artystyczne. Jego twórczość charakteryzowała się przede wszystkim różnorodnością estetyk i metod teatralnych. Przy wyborze spektakli w niniejszym podrozdziale kierowałam się przede wszystkim szczególnym zastosowaniem mediów i nowych technologii w przestrzeni scenicznej oraz kontekstem społecznym ich wykorzystania. Sposób, w jaki Kłata współpracował z zespołem Starego Teatru jako dyrektor instytucji, ale też jako reżyser, pokazuje jego nowoczesne, ale i dialogujące z tradycją, spojrzenie na misję współczesnego teatru. Tuż po objęciu stanowiska dyrektora teatru Kłata w rozmowie z Tomaszem Cyzem wyraźnie podkreślał, że 6-letnia współpraca z Mikołajem Grabowskim na stanowisku reżysera wpłynęła na jego myślenie o przyszłości teatru³³⁰. Zafascynowany legendą i wielopokoleniowością Starego Teatru, wówczas pragnął, by kierowany przez niego zespół aktorski miał szansę rozwijać się i doskonalić swój warsztat. Za najważniejsze cele i oczekiwania wskazał:

Powrót do wielkich zadań tego teatru. Powrót do sposobu, w jaki wielcy twórcy – a więc Swinarski, Jarocki, Wajda, Lupa, wreszcie niepracujący w Starym, ale niezwykle ważny dla Krakowa twórca, czyli Kantor – definiowali historię, zbiorowość, rolę jednostki w swoich najbardziej niepokornych i szokujących inscenizacjach. To nie ma nic wspólnego z kultem reżyserów, to jest hołd dla zbiorowego ducha Starego Teatru. I nie chodzi tu o prosty powrót do tych samych tytułów, recykling inscenizacji. Chodzi przede wszystkim o to, by przy pomocy tych samych tekstów wykonać współczesny ekwiwalent pracy myślowej, jaką oni, wówczas, musieli wykonać, żeby ogarnąć tamtą rzeczywistość. Jedną z zasad teatru jest, by przy pomocy podobnych tekstów lub zadań na nowo odkrywać rzeczywistość wokół siebie³³¹.

Joanna Targoń w artykule *Kłata i po Klacie* stwierdza, że Kłata przede wszystkim umożliwił rozwój aktorom poprzez kontakt z różnymi osobowościami i estetykami. Kłata jako dyrektor

³³⁰ T. Cyz, *Jest z czym powalczyć. Rozmowa z Janem Klatą*, „Dwutygodnik.com”, online: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/3797-jest-z-czym-powalczyc.html>, dostęp: 04.06.2022.

³³¹ Tamże.

ceniał współpracę z reżyserami, którzy ukształtowali i wypracowali własne metody pracy twórczej³³². W jego teatrze wówczas reżyserowali: Anna Augustynowicz, Paweł Miśkiewicz, Mariusz Grzegorzek, Marcin Liber, Paweł Passini, Wiktor Rubin, Anna Karasińska, Weronika Szczawińska, Łukasz Twarkowski, Wojciech Faruga, Paweł Świątek, Krzysztof Garbaczewski, Konstantin Bogomołow, Michał Buszewicz, Aneta Groszyńska, Tian Gebing i inni.

Targoń zaznacza, że w przeciwieństwie do Mikołaja Grabowskiego, *Klata* zamknął drogę dla debiutanckich spektakli studentów Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie. Według badaczki zaproponowany przez niego program artystyczny, w jakimś stopniu był już utrwalony w pamięci odbiorców. Eksperymenty oraz laboratoryjny charakter jego pracy wybrzmiewał przede wszystkim w proponowanych estetykach teatralnych oraz w nowatorskim myśleniu o teatrze jako instytucji społecznej³³³.

Wanda

reż. Paweł Passini, rok 2013

Spektakl *Wanda* powstał we współpracy reżysera Pawła Passiniego z zespołem artystycznym Starego Teatru. Stanowi współczesną formę rekreacji mitu o Wandzie. Całość ma charakter performansu, w którym media i nowe technologie, towarzysząc działaniom aktorskim wytwarzają różnorodną sieć znaczeń.

W postać legendarnej Wandy, córki Kraka, która, jak mówi legenda, sprzeciwiła się zawarciu małżeństwa z księciem niemieckim, wcieli się pięciu aktorów. Scenariusz zrealizowano w oparciu o sztukę teatralną autorstwa Sylwii Chutnik, współczesnej pisarki, kulturoznawczyni, działaczki społecznej oraz Patrycji Dołowy, fotografki, autorki licznych projektów artystycznych i multimedialnych.

Postać Wandy w kulturze polskiej zajmuje szczególne miejsce³³⁴. Dla wielu filologów, lingwistów, badaczy literatury staropolskiej Wanda jako postać stała się źródłem dociekań i poszukiwań historycznych. Była inspiracją dla wielu twórców i artystów, w tym

³³² J. Targoń, *Klata i po Klacie*, „Dialog” 2017, nr 9, online: <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/klata-i-po-klacie>, dostęp: 04.06.2022.

³³³ Tamże.

³³⁴ Zob. P. Śniadała, *Kim jest Wanda, co Niemca nie chciała? Próba reinterpretacji mitu o Wandzie zawartego w „Kronice Polskiej” Mistrza Wincentego zwanego Kadlubkiem*, „Napis” 2011, nr XVII, s. 227-235, online: https://rcin.org.pl/ibl/Content/53905/PDF/WA248_65632_P-I-2795_sniadala-kim.pdf, dostęp: 21.08.2020.

polskiego poety i dramatopisarza Cypriana Kamila Norwida³³⁵. Jej historia po raz pierwszy została spisana w *Kronice Polskiej*, choć nie jest to faktem ostatecznie potwierdzonym. W badaniach naukowych podjęto próby analiz porównawczych tekstów o Wandzie z różnych epok. Tym samym powstało wiele interpretacji, dzięki którym mit jest nadal chętnie przypominany i aktualizowany we współczesnej kulturze polskiej.

Wanda według legendy popełniła samobójstwo rzucając się w głębiny Wisły. Rzeka, według badaczy jej symboliki, może w takim ujęciu oznaczać formę oczyszczenia, zbawienia, może być jednocześnie symbolem zejścia do piekła³³⁶.

Teatralna wizja Passiniego jest mocno uwspółcześioną próbą odczytania legendy o Wandzie. Przestrzeń sceniczną zaprojektowano z silnym udziałem technologii medialnej. Scenografia została utworzona w układzie przewróconego o 90 stopni wnętrza pomieszczenia/pokoju, którego biały sufit z listwami stanowi tylną ścianę sceny. Na jego środku zamontowano lampę. Ściana służy jako ekran, na którym w trakcie spektaklu wyświetlane są materiały wideo. Na lewej, bocznej ścianie sceny widoczna jest zawieszona paproć i zegar. Na prawej zamontowano okno z karniszem i zasłoną. Podłoga została podzielona na dwa podesty: podwyższony jest ścianą pomieszczenia, obniżony imituje rzekę za pomocą elastycznego materiału, krzeseł oraz odpowiedniej manipulacji światłem. Całość ma wymiar plastycznej instalacji. Aktorzy poruszają się po scenie jak po wnętrzu przewróconego pomieszczenia, uważając na poszczególne elementy scenografii oraz rekwizyty.

Motyw pokoju, wykorzystywany jako konstrukt scenograficzny, jest odsyłaczem do konkretnych wyobrażeń widza³³⁷. Pokój kojarzy się z domem, z zamkniętą przestrzenią. Nawiązuje do miejsca prywatnego, intymnego. Jest granicą między bezpieczeństwem a zewnętrznym poczuciem zagrożenia. Człowiek poza murami domu, pokoju zostaje wystawiony na wiele czynników zewnętrznych, rozmaitych społeczno-kulturowych oddziaływań. Z jednej strony pokój jako konstrukt sceniczny, używany od wieków w scenografii teatralnej, nie wywołuje potrzeby głębszej i szczegółowej analizy. Jednak

³³⁵ M. Sokalska, *Wanda - między misterium a librettem*, [w:] „Studia Norwidiana” 2018, nr 36, s. 95-116.

³³⁶ Zob. P. Śniadała, *Kim jest Wanda, co Niemca nie chciała?*..., dz. cyt.

³³⁷ D. Buchwald, D. Kosiński, *Co kto w swoich widzi snach. Obrazy i fantazmaty polskiej scenografii teatralnej drugiej połowy XX i początków XXI wieku*, w: *Zmiana ustawienia. Historia polskiej scenografii teatralnej...*, dz. cyt., s. 153.

odpowiednia interpretacja znaczeń, które skrywa sceniczne pomieszczenie, wydaje się kluczowa do zrozumienia inscenizacji jako całości³³⁸.

Dorota Buchwald i Dariusz Kosiński powołują się na Heideggerowskie, filozoficzne ujęcie motywu pokoju w sztuce teatru, narzucające skonkretyzowany kierunek myślenia w procesie interpretacji. Niewątpliwie pokój w kompozycji artystycznej silnie oddziałuje na emocje odbiorcy. Autorzy filozofię Heideggera nazwali koncepcją „zamieszkiwania”, według której pokój już w teatrze powojennym symbolizował pamięć, tęsknotę, był transferem wspomnień³³⁹. W spektaklu Passiniego pokój jest jakby pęknięty, a jego ściany wraz z sufitem zostały przekręcone o 90 stopni. Warto zwrócić uwagę na rekwizyty zamontowane na ścianach, a także formę, w jakiej wyświetlany jest obraz wideo. Ekran staje się integralną częścią pomieszczenia, w którym Wanda w silnej ekspresywnej grze sięga w głąb własnej pamięci i odczuć. Pomieszczenie zaczyna pełnić funkcję gabinetu terapeutycznego, w którym przepływ słów, myśli i emocji odbywa się poza wolą silnie ucieleśnionego tutaj podmiotu.

Pokój sceniczny, z konieczności wystawiony na spojrzenia spoza jego wewnętrznej przestrzeni, zawsze był pokojem pod natarciem, mieszkaniem najeżdżanym i atakowanym. Tyle, że w klasycznym teatrze iluzji to otwarcie konwencjonalnie brano w nawias, zgodnie z regułą czwartej ściany, albo zabezpieczano takimi chwytami, jak apart czy solilokwium. We współczesnym teatrze postiluzyjnym jest ono tematyzowane, odslaniane, rozgrywane, a także obrazowane, stając się szczególnym tematem i źródłem scenicznego napięcia. To właśnie dlatego tak często przestrzenie domowe - zamknięte, oswojone wręcz intymne - są nacinane elementami pochodzącymi z innego, zewnętrznego porządku³⁴⁰.

Pokój sceniczny w spektaklu Passiniego, dzięki specjalnym zabiegom, jest miejscem szczególnie nasyconym znaczeniowo. Na początku spektaklu Wanda (Marta Nieradkiewicz) stoi nad brzegiem rzeki. Ubrana w białą sukienkę, z rozwichrzonymi włosami, chwieje się w taki sposób, jakby zamierzała rzucić się do wody. Chodzi po linii podestu niczym napiętej linie nad urwiskiem. Jej ciało jest rozedrgane. Aktorka przemieszcza się po scenie chaotycznie, nerwowo, wywołując w widzach silne napięcie. Warstwa muzyczna wywołuje niepokój. Linia melodyczna wzmacnia atmosferę mroku i ciemności. Po chwili na scenie pojawia się Szymon Czacki (odgrywa także rolę tytułowej Wandy oraz Chłopca, Ofelii, jaki i

³³⁸ Tamże, s. 155.

³³⁹ Tamże.

³⁴⁰ Tamże, s. 165.

Laertes). Jego ruchy współgrają z gwałtownymi poruszeniami Wandy granej przez Martę Nieradkiewicz. Ta wielopostaciowa forma gry aktorskiej jest wyrazem rozwarstwionej interpretacji historii. Liczne odniesienia do tekstów kultury współczesnej czynią z legendy hiperboliczną wykładnię jej znaczeń.

Dramaturgia budowana jest wielowarstwowo, za pomocą warstwy dźwiękowej, reżyserii światła, a spajana poprzez użycie narzędzi medialnych. Odbiorca jakby przenikał do wnętrza postaci, wszystko co rozgrywa się na scenie staje się także transferem do medialnie rozbudowywanego świata kreacji.



Fot. 29. Spektakl *Wanda* w reż. Pawła Passiniego

Źródło: <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/634/wanda/fotografie/3/1/10005>
(dostęp: 12.02.2019)

Istotne jakości wnosi specyficzna gra aktorów w relacji z ekranowymi obrazami. Cieleśność wystawiona na konfrontację z transmedialną strukturą znaczeń wydaje się chwilami nad nią dominować, a niekiedy w niej zatracać. Kiedy odbiorca widzi na scenie Wandę aktorsko „rozdwojoną”, medialne wizerunki powodują, że ciało jednego z grających ją aktorów/ek wydaje się metafizycznym wyrazem jej cierpienia. W wizji reżysera mit o Wandzie staje się intertekstualny, odsyła także do Szekspirowskiego *Hamleta*. Proces

dekodowania symboliki mitologicznej odbywa się zatem na poziomie wielu kulturowych warstw i wizualnych elementów spektaklu.

Kolejne sekwencje przedstawienia nasycone są ruchomym obrazem oraz efektami świetlnymi. Kiedy Wanda (Marta Nieradkiewicz) wygłasza swój wewnętrzny monolog, w tle zostaje wyświetlony film przedstawiający biegające i bawiące się na dziedzińcu dzieci. Większość ubrana jest na biało. W pewnym momencie na ekranie pojawia się dziewczynka w białej sukience, wpatrująca się w obiektyw kamery, która rejestruje obraz. Jej sylwetka i twarz zostały wyeksponowane za pomocą efektu zbliżenia oraz powiększenia. Oczy są ciemne, twarz pobladła. Dziewczynka po chwili dołącza do dziecięcej zabawy. Wanda zbliża się do krawędzi sceny. Tym razem w popielatej sukience, schludnie upiętymi włosami, trzymając siatkę z zakupami wygłasza monolog. Jest zwrócona do widowni, chwilami zasłania twarz białą chustką. Na głos aktorki za pomocą miksera dźwięku nałożono efekt pogłosu, echa. Nieradkiewicz zbliża się do ekranu, w tle mała dziewczyna na obrazie wideo leży w kałuży otoczona płatkami kwiatów. Podchodzi chłopiec i próbuje uderzyć ją patykiem. Dziewczynka nie reaguje. Nieradkiewicz na tle obrazu wideo wije się, jej ciało przyjmuje postać kołyszącego się ptaka. Po chwili na ekranie zostaje wyświetlony przesuwany się w lewą stronę napis: „Za mną, chłopcy, w dół, za okoły, za okopy. Obiegniemy po dworach z wiciną, żeby brali topory i szli. Zwyciężę! Zwyciężę!”. Jest to fragment tekstu „*Legendy*” autorstwa Stanisława Wyspiańskiego³⁴¹. Kiedy Wanda chwieje się na krawędzi podestu, gotowa rzucić się w otchłań Czacki wyciąga ku niej dłoń i staje się alter ego postaci.

³⁴¹ Zob. S. Wyspiański, *Legenda*, Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1897, online: https://pl.wikisource.org/wiki/Legenda_I/ca%C5%82o%C5%9B%C4%87, dostęp: 12.03.2019.



Fot. 30. Spektakl *Wanda* w reż. Pawła Passiniego

Źródło: <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/634/wanda/fotografie/3/1/10007>
(dostęp: 12.02.2019)

W sali teatralnej dominuje wówczas mrok. Gdy na scenie pojawia się Paulina Puślednik, obserwujemy, jak reżyseria światła buduje dodatkowe napięcie dramaturgiczne. Postać, którą odgrywa (Stara Łendi) ubrana w brązowy płaszcz, w kapeluszu i ciemnych okularach bierze na ręce Wandę i usadawia na krześle znajdującym się w lewym rogu sceny. Odpowiednie użycie miksera światła sprawia, że materiał imitujący rzekę połyskuje i mieni się niczym tafla wody. Stara Łendi dłonią zatyka usta Wandzie, ta gwałtownie szarpie się i z trudem próbuje zaczerpnąć powietrza. Po chwili przez otwory podestu na scenę wchodzi Laboranci (Krzysztof Stawowy i Ryszard Łukowski). Ruch sceniczny staje się bardziej dynamiczny. Laboranci znajdują ciało, wywlekają je na podest. Rozprawiają nad ciałem kobiety, która nagle porusza się i wstaje. Alter ego postaci (Sz. Czacki) stojąc na krawędzi podestu próbuje skoczyć w głąb rzeki. W tle zostaje wyświetlony obraz wideo ukazujący aktora w przestrzeni miasta, który w białej sukni stoi na skałach nad przepaścią. Widz obserwuje proces multiplikowania scenicznych światów. Obraz wideo nie tyle dopełnia akcję sceniczną, co przenosi ją w nowe wymiary, stając się integralną częścią wydarzeń.

Wanda Czackiego nagle zastyga w bezruchu, stając na wprost postaci klauna. Buty na koturnie i peruka z uniesionych do góry białych włosów czynią z tej cyrkowej postaci twór przerażający, rodem z filmowego horroru. Klaun wypowiada swoją kwestię w języku niemieckim. Wanda/Czacki w tym czasie czołga się po scenie. W tle słychać monotonną

melodię, jakby kołysankę. Całość przybiera formę snu, iluzji. Aktor ubiera białą sukienkę. Odwrócony do bocznej ściany scenicznego pokoju wygłasza monolog. Aktoży ukryci pod podłogą sceny zaczynają wykladać stopy butów³⁴². Następnie rozmawiają o samobójstwie młodej kobiety. Na ekranie ponownie zostaje wyświetlony materiał wideo obrazujący młodą kobietę w długiej białej sukni, która bosy tańczy w otoczeniu zieleni. Scena zostaje podzielona na trzy, wzajemnie przenikające się plany. Wideo w funkcji narracji staje się nie tylko tłem akcji, ale formą multiplikacji równorzędnych planów scenicznych.

Budowanie dramaturgii w teatrze Pawła Passiniego polega przede wszystkim na łączeniu różnorodnych form i estetyk. Jego aktor, integrowany ze sceniczną technologią staje się narzędziem kreowania poszerzonego świata scenicznego³⁴³. Wideo pozwala na szybką zmianę estetyki także w trakcie spektaklu. Reżyser prowokuje widza, oferuje mu – jak wskazywała Katarzyna Fazan - spotkanie z bliższym mu niż tradycyjne rozwiązania scenograficzne światem mediów³⁴⁴. Mikroświat zaprojektowany przez reżysera otwiera przed widzami transmedialne ścieżki do czytania i aktualizacji mitu o Wandzie, a tym samym uwrażliwia na uczestnictwo w postmedialnym świecie konstruowanym nie tylko w obszarach teraźniejszości, ale i historycznej pamięci.

Być jak Steve Jobs. Bohaterowie polskiej transformacji.

Ballada o lekkim zabarwieniu heroicznym

reż. Marcin Liber, rok 2013

Spektakl *Być jak Steve Jobs. Bohaterowie polskiej transformacji. Ballada o lekkim zabarwieniu heroicznym* zrealizował na deskach Narodowego Starego Teatru w Krakowie w 2013 roku Marcin Liber. Scenariusz do spektaklu został napisany przez Michała Kmiecika, młodego reżysera, dramaturga i dramatopisarza. Kmiecik naszkicował w nim obraz transformacji polskiego ustroju politycznego po roku 1989. Ówczesna sytuacja polityczno-gospodarcza Polski, kondycja kultury i sztuki, warunki funkcjonowania polskich teatrów

³⁴² Sekwencja ta jest nawiązaniem do Holocaustu. W najnowszych narracjach scenicznych tematyka z zakresu II wojny światowej często jest podejmowana. Dla przykładu warto podać choćby spektakl *Nic* w reż. Krzysztofa Garbaczewskiego wystawiany w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie.

³⁴³ Zob. D. Kosiński, *Nad rzeką, której nie ma: "Wanda" Pawła Passiniego*, „Teatr” 2013, nr 10, online: <https://teatr-pismo.pl/4609-nad-rzeka-ktorej-nie-ma/>, dostęp: 20.04.2021.

³⁴⁴ Zob. K. Fazan, *Tandeta w złym czy dobrym gatunku? Antyestetyka w polskim teatrze dwudziestolecia (1989-2009)* [w:] *20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. D. Jarzabek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Kraków 2010.

publicznych (wspominane w drugim rozdziale pracy) stały się tutaj punktem wyjścia do refleksji o najistotniejszych problemach i paradoksach, z jakimi wówczas zmagало się polskie społeczeństwo.

Postać Stevena Jobsa, założyciela marki Apple³⁴⁵, została wykorzystana w przedstawieniu jako symbol postępu technologicznego, przebiegającego obok licznych transformacji politycznych, gospodarczych, ekonomicznych oraz przekształceń społeczno-kulturowych w Polsce. Jobs jest światową ikoną innowacyjnych rozwiązań komputerowych, a jego droga do osiągnięcia sukcesu stanowi inspirację dla wielu twórców i artystów XXI wieku. Spektakl *Libera* nie jest bezpośrednim odniesieniem do biografii Jobsa. Postać Mieczysława Karola Wilczka, byłego ministra przemysłu w rządzie Mieczysława Rakowskiego, również stanowi pewnego rodzaju figurę retoryczną³⁴⁶. Zmiany, jakie zapoczątkował w systemie gospodarczym oraz prawnym Polski spowodowały zamknięcie wielu zakładów pracy. Wywołały chaos polityczny, który jednych bogacił, a innych pozbawiał podstawowych środków do życia. W spektaklu *Libera* Wilczek jest postacią pierwszoplanową, wokół której rozgrywa się dynamiczna akcja. Scenografia została zrealizowana z użyciem tradycyjnych i najnowszych rozwiązań technologicznych, takich jak scena obrotowa, ruchomy ekran multimedialny, zaawansowane konsole do manipulacji światłem, miksery dźwiękowe, mikroporty. Aktorzy wśród licznych rekwizytów na scenie, w barwnych strojach i kostiumach wprowadzają widza w stan pobudzenia i dezorientacji.

Na początku spektaklu w sali panuje ciemność, słychać dziwne dźwięki, muzykę, a następnie aktorka wykonuje piosenkę *Enter The Ninja* z repertuaru zespołu muzycznego *Die Antwoord*. Ta grupa artystów wykonujących utwory z gatunku muzyki elektronicznej, łączące ze sobą różne formy kulturowe i style, kojarzona jest przede wszystkim z wyrazistą, a zarazem dla wielu odbiorców kontrowersyjną, estetyką wideoklipów. Piosenka *Enter The Ninja* nawiązuje do praktyk we współczesnej pop-kulturze, do filmu o tym samym tytule, gier wideo, zagrożeń, jakie stwarza świat Internetu, a także do futurystycznych i katastroficznych wizji. Głos wokalistki w większości nagrań tego zespołu jest technicznie zmieniony, przez co bardzo często ma wydźwięk infantylny, dziecięcy. W spektaklu również zastosowano

³⁴⁵ Marka Apple, której twórcą był Steve Jobs, zapoczątkowała nową epokę komputerową, a produkty i komputery takie jak Apple Lisa, Imac, Macbook, Iphone zrewolucjonizowały rynek elektroniczny wzbogacając gospodarkę rynkową innowacyjnymi, cyfrowymi rozwiązaniami na niemalże całym świecie.

³⁴⁶ M. Matura, *Być jak Steve Jobs. Bohaterowie polskiej transformacji. Ballada o lekkim zabarwieniu heroicznym*, recenzja spektaklu, <https://www.kulturatka.pl/2015/11/15/byc-jak-steve-jobs-bohaterowie-polskiej-transformacji-ballada-o-lekkim-zabarwieniu-heroicznym/>, dostęp: 10.02.2020.

technikę modulacji tonów głosowych aktorki. Nałożono odpowiednie efekty dźwiękowe, które pozwoliły zbudować założony wizerunek i odbiór postaci. Fragment tekstu piosenki brzmi w wersji oryginalnej następująco:

I, I, I
I am your butterfly
I need your protection
Be my samurai
I, I, I
I am your butterfly
I need your protection
Need your protection.³⁴⁷

Zarówno słowa, które wybrzmiewają z ust aktorki, jak i forma przekazu, ruch ciałem, gesty, mimika jej twarzy prowokują widza do odbioru mniej kojarzonego z teatrem, a koncertem rockowym. Utwór muzyczny *Enter The Ninja* jest także odniesieniem do fabuły sensacyjnego filmu o tym samym tytule, zrealizowanego w roku 1981, w której bohater heroicznie podejmuje walkę o sprawiedliwość.

Przez ciemność panującą w sali przebijają się delikatne smugi światła, aktorzy naprzemiennie mówią; „Jesteśmy ostatnimi ludźmi, strażnikami skończonej historii. Przeżyliśmy apokalipsę. Wiek XX i XXI”. Następnie światło stopniowo odsłania przed odbiorcą przestrzeń sceniczną. Aktorzy opuszczają scenę, pojawia się postać Stevena Jobs’a, który siedząc na metalowej konstrukcji w otoczeniu blend fotograficznych opowiada widzom historię. Jednak często kwestionuje wagę swojej opowieści, patrząc ku publiczności Jobs np. informuje: „jak ktoś potrzebuje teraz do toalety, to może wyjść”.

³⁴⁷ W tłumaczeniu na język polski: *Ja, ja, ja/Jestem twoim motylem/Potrzebuję twojej ochrony/ Bądź moim samurajem/ja, ja, ja/ Jestem twoim motylem/Potrzebuję twojej ochrony/Potrzebuję twojej ochrony.*



Fot. 31. Spektakl *Być jak Steve Jobs. Bohaterowie polskiej transformacji.*

Ballada o lekkim zabarwieniu heroicznym, w reż. Marcina Libera

Źródło: <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/635/byc-jak-steve-jobs.-bohaterowie-polskiej-transformacji.-ballada-o-lekkim-zabarwieniu-heroicznym./fotografie/3/1/10014>

(dostęp: 12.04.2020)



Fot. 32. Spektakl *Być jak Steve Jobs. Bohaterowie polskiej transformacji.*

Ballada o lekkim zabarwieniu heroicznym, w reż. Marcina Libera

Źródło: <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/635/byc-jak-steve-jobs.-bohaterowie-polskiej-transformacji.-ballada-o-lekkim-zabarwieniu-heroicznym./fotografie/3/1/10020>

(dostęp: 12.04.2020)

Liczne bezpośrednie zwroty ku widowni otwierają pole budowania relacji między twórcą a odbiorcą, między aktorem a widzem. W tle znajduje się biały ekran multimedialny, na którym rzutowane są migające światła. Widać również cienie przemieszczających się za kulisami aktorów. *Matka Courage*³⁴⁸ (Anna Dymna), wydobyta przez scenarzystę ze znanego dramatu Brechta, mówi: „dowódco ucisz bębnow bicie i swą piechotę wstrzymać chciej, u Matki Courage dziś kupicie, te buty, w których w marszu lżej”. Ekran zostaje zwinięty, a na scenie pojawiają się postaci w długich sukniach wieczorowych. Za nimi postawiono samochód militarny, obok stoi pianino. Scena obrotowa zaczyna się poruszać. Rozgrywają się kolejne sceny. Spoty świetlne naprzemiennie zaciemniają i rozjaśniają scenę. Między poszczególnymi sekwencjami rozbrzmiewają drażniące, elektroniczne dźwięki. W jednej ze scen Anna Dymna zaczyna recytować tekst piosenki *Sto milionów*, autorstwa polskiego muzyka i wokalisty Kazika Staszewskiego, współzałożyciela zespołu muzycznego Kult. Jednocześnie na ekranie multimedialnym wyświetlana jest migocząca projekcja wideo, która przedstawia ruszające łbami świnię, motyw z Orwellovskiego *Folwarku zwierzęcego*. Ekran został wykorzystany także podczas sceny, kiedy aktorzy prowadzą rozmowy na temat przemian polityczno-gospodarczych w kraju. W tle wówczas wyświetlana jest animacja wczytywania/ladowania danych komputerowych.

Obrazy multimedialne pozwalają na przeniknięcie w warstwę spektaklu infosfery z codzienności widza. Co prawda ekran jest również ścianą oddzielającą poszczególne rekwizyty i plany sceniczne, ale przede wszystkim służy jako przekaznik treści. Użycie projekcji nie tylko czyni spektakl atrakcyjnym wizualnie, ale przede wszystkim buduje napięcia dramaturgiczne. Blikujące, drgające refleksy świetlne oraz kolorowe animacje są nie tyle dopełnieniem scenografii, co jej nowomediálną formułą, technologie informacyjne wraz z projekcjami aktywują w teatrze elementy otaczającej widza społecznej scenografii.

W kolejnej części widzimy na scenie rozrzucone drewniane deski i atrapy odciętych, zakrwawionych nóg. Scena obrotowa porusza się powoli zgodnie z ruchem wskazówek zegara. Po prawej stronie sceny Katarzyna Krzanowska w roli Profesora gra na pianinie. Scenę obrotową otaczają blendy fotograficzne w kolorze złota, połyskujące w ciemnej przestrzeni. Nad sceną nadal zawieszony jest ruchomy ekran. Aktorka w pewnym momencie

³⁴⁸ Anna Fierling, zwana też Matką Courage, markietanka z czasów II wojny światowej, to postać z dramatu „Matka Courage i jej dzieci” autorstwa Bertolta Brechta z 1939 roku. Zob. B. Brecht, *Matka Courage i jej dzieci. Kronika wojny trzydziestoletniej*, przeł. I. Kamińska, Warszawa 1967.

sięga po siekierę. Sukienka, którą ma na sobie mieni się w odcieniach czerwieni, co wskazuje na wcześniej dokonane zbrodnie. Stojąc na środku sceny pośród drewnianych desek i atrap w kształcie odciętych nóg mówi: „trzeba wyciąć las i wykarczować w nim dla siebie miejsce”. Następują sceny pokazujące konflikty współczesnych pracowników, dialogi zwalnianych robotników i związkowców, kwestie są kierowane wprost do widowni. W celowo technicznie zniekształconym głosie Matki Courage słyszymy bunt i agresję. Nakładane są różnego rodzaju efekty dźwiękowe, takie jak echo, pogłos, zgrzyty, szумы. Dźwiękowiec intensywnie manipuluje poziomem i natężeniem dźwięku. Nad aktorką zostaje wyświetlona figura japońskiego złotego kota z czerwoną obrozą o nazwie Maneki-neko. Kot charakterystycznie unosi lewą łapę w górę, co według kultury japońskiej symbolizuje przywoływanie, wabienie ludzi/klientów. Pop-kulturowy cytat staje się gorzką puentą spektaklu.

Reżyser poprzez różnorodność elementów teatralnych próbował we współczesnym języku teatralnym odtworzyć historię polskiej transformacji politycznej, gospodarczej, społecznej. Wrażliwość widza, inspirowana postacią Jobsa i wplątana w mnogość użytych środków otwierała się na transmedialność współcześnie tworzonych narracji tożsamościowych.

Akropolis

reż. Łukasz Twarkowski, rok 2013

Premiera spektaklu *Akropolis* w reżyserii Łukasza Twarkowskiego miała miejsce w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie w listopadzie 2013 roku. W oparciu o dzieło Stanisława Wyspiańskiego powstał w przestrzeni scenicznej hybrydyczny świat, łączący najnowsze technologie z mitologią i historią Wawelu.

Na samym początku *Księgi uposażeń* Długosz zamieścił pochwałę najszlachetniejszego zamku krakowskiego, stolicy i szczytu całego Królestwa Polskiego, miejsca przechowywania skarbów, cennych inkunabułów, stolca królewskiego tronu, diademów, insygniów i klejnotów monarszych, gdzie urządzają turnieje, różne uroczystości, widowiska teatralne i sprawują sądy³⁴⁹.

³⁴⁹ M. Fabiański, *Złoty Kraków*, Kraków 2010, s. 137.

Akcja dramatu dzieje się na Wawelu, w miejscu symbolicznym i szczególnie ważnym dla kultury polskiej, wobec którego Wyspiański żywił podziw i fascynację. Czas akcji obejmuje noc zmartwychwstania w Wielkanoc. Wyspiański w dziele dramatu przeplata z sobą wątki i motywy biblijne z antyczną mitologią, przedstawia symbolikę wydarzeń historycznych zachowaną w dziełach architektury, rzeźbach, trumnach, gobelinach, a także ożywia katedralne dzieła sztuki i posągi, by mogły odtworzyć historię trojańską oraz dzieje zapisane na kartach Starego Testamentu. Anioły, niewiasta z pomnika Stanisława Ankwicza, Amor, rzeźby z monumentu Kajetana Sołtyka, posąg Dawida Harfiarza i inne postaci stanowią symbole kultury polskiej i europejskiej. Miejsca wskazane w dramacie są odniesieniem do rzeczywistych miejsc w zamkowej katedrze³⁵⁰, jednak zachowują także pewnego rodzaju uniwersalność³⁵¹. Etymologia greckiego słowa „akropolis” odnosi się do miejsca usytuowanego na wzniesieniu, pełniącego funkcję mieszkalną, obronną, przeznaczoną również do życia publicznego, w tym obrzędów i rytuałów sakralnych. Funkcje te były charakterystyczne dla średniowiecznego Wawelu, a sam Wyspiański widział w Wawelu ateński Akropol, świątynię kultury ojczystej, miejsce święte narodu³⁵². Grochowska w publikacji *Przestrzeń wawelskiego wzgórza w „Akropolis” Stanisława Wyspiańskiego* analizuje role postaci występujących w dramacie w przestrzeni sakralnej:

Pisząc o przestrzeni, przypominam postaci, gdyż w przypadku owego dramatu zachodzi rzecz niezwykła: mamy tu do czynienia z utożsamieniem miejsca z osobami. Ten trop kieruje w stronę myślenia o Wawelu nie tylko jako o przestrzeni, lecz także jako o bohaterze. To miejsce-podmiot. Wawelskie wzgórze jest również przedmiotem eksponowanym w tym dziele. Nie można zapomnieć, że w sferze ideowej dramatu funkcjonuje ono jako szczególne miejsce w narodowej świadomości, nie zaś jedynie jako realny punkt na planie Krakowa. Wybierając właśnie te, nieciekawe artystycznie według ówczesnych historyków sztuki dzieła, dramaturg daje do zrozumienia, iż przestrzeń wawelska stanowi dla niego integralną całość, której nie należy pod żadnym pozorem zaburzać. To swoisty sprzeciw wobec niewłaściwego - zdaniem Wyspiańskiego - myślenia o owym narodowym sacrum³⁵³.

³⁵⁰ Zob. E. Miodońska-Brookes, Wstęp do opracowania *Akropolis*, [w:] Stanisław Wyspiański, *Akropolis*, Wydanie Biblioteki Narodowej, Seria 1, nr 250, Wrocław - Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1985.

³⁵¹ A. Grochowska, *Przestrzeń wawelskiego wzgórza w „Akropolis” Stanisława Wyspiańskiego*, w: Kraków zmitologizowany, red. A. Grochowska, P. Żołędź, Ścieżkami Pisarzy; T.3. Kraków 2017, s. 107.

³⁵² Tamże, s. 108.

³⁵³ Tamże, s. 110-111.

Twarkowski zrealizował „Akropolis” starając się odsłonić nie tylko wawelską przestrzeń tego szczególnego dramatu, ale samą jego istotę zawartą w kulturze i dziedzictwie europejskim. Teatralną interpretację wspomagały innowacyjne rozwiązania technologiczne wykorzystane w warstwie audiowizualnej przedstawienia. Twarkowski nakierowuje spektakl na budowanie relacji między twórcą a odbiorcą poprzez szukanie wspólnego języka do dialogu. Sam tekst dramatyczny nie jest tutaj w centrum wydarzenia, słowo i obraz zostały postawione na równym poziomie, odwołując się do współczesnej wrażliwości widza.

Przestrzeń sceniczna *Akropolis* została poszerzona o filmowany obraz z wnętrza teatru. Na scenie wykorzystano ogromny ekran multimedialny, na którym rzutowany był obraz zza kulis, gdzie aktorzy odgrywali swe kwestie w białym pomieszczeniu przy specjalnie zakupionym, innowacyjnym stole o nazwie Raptor. Mebel przez producentów opisywany jest następująco:

Raptor to stół, który daje nam pełną niezależność. To my decydujemy, czy jego korpus będzie połyskujący czy matowy, biały, szary a może czarny. Mamy także możliwość zdecydowania o wyglądzie blatu. Raptor może stać się wyrazem naszej osobowości. Szeroki wybór naturalnych materiałów, jakie proponuje producent, daje nam przestrzeń dla własnej twórczości. Stół ten jest oferowany w różnych konfiguracjach kolorystycznych³⁵⁴.

W spektaklu stół Raptor pełnił funkcję rzeźby wykonanej w najnowszej estetyce XXI wieku. Był cytatem ze współczesnej rzeczywistości, przywołaniem skomplikowanych mechanizmów wizualizacyjnych w sztuce współczesnej i wskazaniem na wykorzystywanie kompetencji medialnych w domowej przestrzeni człowieka w epoce cyfrowej³⁵⁵. Reżyser zdecydował się także na zapośredniczone technologicznie ożywienie posągów z wawelskiej Katedry. Postaci, które w dramacie Wyspiańskiego zstępowały z pomników i arrasów, są wyświetlane w technice pikselowej, poruszają się w sposób robotyczny, są zatem

³⁵⁴ Opis reklamowy stołu Raptor RT01 dostępny na stronie internetowej Designalive.pl, <https://www.designalive.pl/raptor-wiecej-niz-stol/>, dostęp: 12.06.2021.

³⁵⁵ Piotr Celiński wskazuje: „Cyfrowość daje się obsługiwać i sterować jedynie z poziomu inter- i transdyscyplinarności. Potrzebne są tu kompetencje dotyczące software i hardware, materii i refleksji, namysłu i działania. Zwrot cyfrowy inspirowany (można by powiedzieć, że remasteruje) modelowe w quattro i cinquecento integralne pojmowanie wiedzy i nauki, ich naturalną wymiennność/łączność z technologią i sztuką, rzemiosłem i artyzmem.” Zob. P. Celiński, *Renesansowe korzenie cyfrowego zwrotu*, [w:] *Zwrot cyfrowy w humanistyce. Internet / Nowe media / Kultura 2.0*, red. A. Radomski, R. Bomba, Lublin 2013, s. 20.

współczesnym uosobieniem i zarazem komentarzem do aktualnych form medialnego upodmiotowienia.

Istotną funkcję pełni także rozbudowana gra światłem, barwy niczym z witraży katedralnych podkreślają wizualność, ale i związek z królewską symboliką polskiego Akropolis. Mieniające się zielenie, błękity, żółć i czerwień w ciemnej przestrzeni podkreślają cielesność aktorów, niekiedy również bardzo posągową. Łukasz Maciejewski w recenzji spektaklu pisze następująco:

O „Akropolis” Stanisława Wyspiańskiego pisano z reguły z przekąsem, że tekst jest trudny, zagmatwany, niemożliwy do zrobienia. I dlatego po sztukę sięgano rzadko, z reguły bez sukcesów. Reżyser Łukasz Twarkowski z dramaturżką Anką Herbut nie starał się w żaden sposób normalizować tekstu Wyspiańskiego, wzmacnił natomiast zawartą w nim sensualność, poetycki ton. Pokazał sceniczny świat, który jest jednym wielkim przecuciem³⁵⁶.



Fot. 33. Spektakl *Akropolis* w reż. Łukasza Twarkowskiego
Źródło: <https://stary.pl/pl/repertuar/akropolis/> (dostęp: 02.06.2020)

³⁵⁶ Ł. Maciejewski, *Akropolis, czyli cisza przed burzą po wyspiańsku*, „Dziennik Teatralny” 2015, online: <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/akropolis-czyli-cisza-przed-burza-po-wyspiańsku.html>, dostęp: 04.08.2021.



Fot. 34. Spektakl *Akropolis* w reż. Łukasza Twarkowskiego
Źródło: <https://stary.pl/pl/repertuar/akropolis/> (dostęp: 02.06.2020)

Reżyserowi udało się zrealizować spektakl pełen mitycznych wątków w estetyce zdecydowanie wychylonej w przyszłość, w swoistych audiowizualnych katedrach konstruowanych technologicznie. Medialna, pełna ekranowych odbić i refleksów estetyka sceny stała się generatorem silnych, empatycznych odczuć odbiorcy, wkraczającego w obszar narodowych mitów za sprawą nowoczesnych estetycznych wizualizacji.

Twarkowski pokazał, że twórczość Wyspiańskiego jest wciąż żywa i w odważnej lekturze zachęca do uruchomienia wyobraźni oraz gry współczesnymi kontekstami obrazowymi. Struktura dzieła Wyspiańskiego została w spektaklu *Akropolis* rozsypana, a następnie spajana w całość, tak by możliwe było jej późniejsze odtworzenie jako nośnika pamięci narodowej. Myślenie o spektaklu jako o formie zapisu na „teatralnym dysku twardym” i jako generatorze znaczeń interesująco odsłoniło nową potencjalność wybitnego, choć uznawanego na trudny do realizacji, dramatu Wyspiańskiego³⁵⁷.

³⁵⁷ Zob. M. Carlson, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, University of Michigan Press, 2003.

Warto podkreślić, że Twarkowski posłużył się także metodami performansu na żywo, przenosząc akcję spektaklu poza przestrzeń budynku. Spacer kamery ulicami miasta, rejestrujący obraz z tzw. żabiej perspektywy wywołuje wrażenie przytłoczenia i niepewności. Obraz jest rozedrgany, chaotyczny i nasila napięcie poszukiwania w tej medialnej wyprawie. Widz w teatrze obserwuje nie tylko akcję ze sceny, ale kieruje swoją uwagę na wyświetlane podczas spektaklu materiały wideo. Aktor ekranowy i aktor sceniczny poprzez jednoczesne odgrywanie ról walczą o uwagę widza. Rodzaj rozproszenia uwagi u odbiorcy lub wymaganie od niego podzielności skupienia jest zabiegiem celowym. Hybrydyczna strategia Twarkowskiego, polegająca na łączeniu różnorodnych form oraz narzędzi multimedialnych sprawia, że spektakl w odbiorze staje się nie tylko wizualnie atrakcyjny, ale w ciekawy sposób podejmuje dialog z plastyczną i dramatyczną wyobraźnią naszego czwartego wieszca.

Reżyser przekształca misterium Wyspiańskiego w ekstatyczne doznania na pograniczu jawy i transu. Cieleśność aktorów staje się elementem naocznej układanki, medialnego kolażu, w którym narzędzia technologiczne dopełniają całości. Linią narracyjną są wszystkie elementy przedstawienia jednocześnie. Niewątpliwie jednak odczuwalny jest silny nacisk na warstwę mediatyzowaną. Twarkowski ożywia dawne dzieła sztuki z dramatu Wyspiańskiego w technologicznym anturażu, formując przy tym kompozycję otwartą na wrażliwość ekranowego widza.

Innowacyjna wizja teatralna *Akropolis* stała się próbą nawiązania społecznego dialogu z widzem, podjęcia klasycznej tematyki wyzwoleniczej w języku odpowiednim do wrażliwości ludzi XXI wieku. Spektakl zapraszał do wejścia w obszary wzajemnych relacji, gdzie teatr współczesny przemawia do odbiorcy z głębi tradycji językiem techniki i postępu, czyniąc z dawnej poezji doświadczenie żywe i namacalne.

Do Damaszku

reż. Jan Klata, rok 2013

Premiera spektaklu *Do Damaszku* w reżyserii Jana Klata odbyła się w październiku 2013 roku. Zespół Narodowego Starego Teatru rozpoczynając pracę nad spektaklem inaugurował sezon repertuarowy skoncentrowany wokół twórczości Konrada Swinarskiego,

który zginął śmiercią tragiczną w katastrofie lotniczej pod Damaszkiem. *Do Damaszku* Klaty jest współczesną realizacją Strindbergowskiego dramatu subiektywnego i stacyjnego, mówi o poszukiwaniu tożsamości, zaprasza do podróży w głąb siebie. Kłata nie stroni od pytań o kondycję współczesnego człowieka i stan jego duszy, daje wyraz sprzeciwu wobec norm arbitralnie narzucanych przez społeczeństwo i kulturę.

Symbolika miasta Damaszek stanowi źródło wielu znaczeń w kulturze i sztuce. Według Biblii nawrócenie św. Pawła nastąpiło w drodze do Damaszku. Historia św. Pawła stała się inspiracją dla włoskiego malarza barokowego Caravaggia. Słynny obraz nawrócenia został wykonany w estetyce mroku. Charakterystyczne dla dzieła są głęboka czerń, ze szczególnym efektem światła padającego na konia i apostoła. Historycy sztuki wykazali, że reprezentatywna dla malarstwa Caravaggia jest teatralizacja, w jego obrazach postaci wyłaniane są z ciemności przy użyciu sztucznego światła³⁵⁸:

Zarysowana luministycznie teatralna przestrzeń obrazów Caravaggia zdaje się albo tak płytka jak scena, albo nieskończenie głęboka. Istotą jego malarstwa jest zatem wyrafinowana dialektyka naturalizmu i teatralizacji³⁵⁹.

Kłata w spektaklu także posłużył się technikami luministycznymi. Czerń i punktowo padające światło w scenografii Maćka Kaczmarka budowały dramaturgię przedstawienia, łącząc nowoczesny anturaż³⁶⁰ z utrwaloną w tradycji estetyką metafizycznych obrazów.

Spektakl rozpoczyna się od dialogu czterdziestoletniego Idola (w tej roli Michał Czarnik) z Jaśminą Polak w roli Żony. Idol wjeżdża na scenę na rowerze imitującym motocykl. Otaczają go wysokie ściany zbudowane z białych czaszek. W tle słychać muzyczne dźwięki i dziecięce głosy. Bohater w otwierającej kwestii wskazuje na swoje egzystencjalne niespełnienie: „od czterdziestu lat na coś czekam. Myślę, że na szczęście, albo koniec nieszczęścia”. Żona, kierując wzrok ku widowni, pociesza go i upewnia w przekonaniu, że nie jest sam. Wyraźny zwrot aktorki ku odbiorcy wywołuje w bohaterze poczucie, że jest dostrzegalny, obecny, że staje się współuczestnikiem aktualnego wydarzenia. Postaci kontynuują rozmowę o wyzwaniach artystycznego życia: „Igram ze śmiercią, igras z życiem.

³⁵⁸ A. Widacka-Bisaga, Wstęp do wydania I albumu *Malarstwo Światowe. Caravaggio*, red. M. Grabski, Bosz art, Olszanica 2021, s. 5.

³⁵⁹ Tamże.

³⁶⁰ Zob. M. Lubaszewska, *Rzecz w teatrze Jana Klaty. Kolekcja, zabawa, efekt teatralności*, Kraków 2020.

Jestem artystą totalnym. Jestem muzykiem. Performerem (...) Ja nie boję się śmierci tylko samotności”, skarży się Idol (tekst został zaadaptowany i „przepisany” przez dramaturga Sebastiana Majewskiego). Po chwili gaśnie światło, oboje zaczynają tańczyć w rytm muzyki. Rozpoczyna się widowisko o poszukiwaniu sensu istnienia, możliwej wiary w to, co pozaziemskie.

Popkulturowa estetyka spektaklu, nazywana przez badaczy teatru Klaty intermedialnym tygłem estetyk³⁶¹, skłania do rozważań nad stanem współczesnej duszy i wewnętrznego piękna, w którym może się także kryć zło. Czarnik gra geniusza, którego strach przed samotnością obezwładnia i odbiera możliwość odczuwania szczęścia i spełnienia. Zgodnie z zasadą dramatu stacyjnego Strindberga porzuca dotychczasowe życie, by oddać się nieznanym dotąd doświadczeniom. Na scenie widzimy pełnego wigoru mężczyznę, który jest zagubionym człowiekiem, którego cel życia i działań zaciera się. Swoją nową towarzyszkę, Ewę, postrzega jako osobę inspirującą i atrakcyjną. Ewa ma na sobie czarną bieliznę, która widoczna jest spod koronkowej, prześwitującej sukienki. Rozwichrzone włosy, wyrazisty makijaż, dynamiczna gra ciała nadaje jej cech szaleństwa. Na tle ścian z białych czaszek dramatyzm sytuacji scenicznej przybiera na sile. Warstwa muzyczna składająca się głównie z rockowych i elektronicznych brzmień³⁶² rytmicznie pobudza percepcję odbiorcy łącząc go z rytmem przeżyć bohaterów. Dobór utworów muzycznych nie jest przypadkowy. Są to znane piosenki artystów takich jak David Bowie czy zespołu Nirvana. Przypomnijmy, że spektakl rozpoczyna *Space Oddity* Bowiego. Utwór ten stanowi pewnego rodzaju popkulturowy traktat o samotności³⁶³. Fizgał w artykule *Współczesna polska muzyka teatralna* stwierdza, że spektakle Klaty realizują jedno z głównych założeń lehmannowskiej koncepcji teatru postdramatycznego – umuzyczenie spektaklu³⁶⁴. Badaczka podkreśla, że reżyser łączy różnorodność stylów i gatunków muzycznych. Niejednokrotnie modyfikuje i przekształca wybrane przez siebie utwory używając przy tym szerokiego spektrum możliwości konsol elektronicznych i tzw. mikserów dźwięku.

³⁶¹ Tamże, s. 51.

³⁶² Zob. M. Fizgał, *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym*, Katowice 2017, s. 187-203.

³⁶³ O. Śmiechowicz, *Lupa, Warlikowski, Kłata...*, dz. cyt., s. 221.

³⁶⁴ Zob. H.-T. Lehmann, *Teatr...* dz. cyt., s. 141-144.

Jednym z najważniejszych skutków tak szeroko rozumianego umuzyycznienia, z jakim do czynienia mamy w teatrze Jana Klaty, jest wypracowanie nowej linii porozumienia pomiędzy sceną a widzem – nowego sposobu komunikacji, opierającego się na niewerbalnym, uniwersalnym języku, jakim jest muzyka³⁶⁵.

Dla teatru Klaty wszystkie warstwy spektaklu stanowią integralną całość, skonkretyzowaną przestrzeń, w której zachodzi żywe, aktorskie, podzielane z publicznością, doświadczanie wykreowanego świata. Kłata jest uznawany za artystę o bardzo ciekawej osobowości teatralnej, ceniona jest jego ponadprzeciętna zdolność obserwacji świata, odwaga i umiejętność stawiania diagnoz społecznych, podejmowanie tematyki patriotycznej, religijnej czy kwestii politycznych. Wszystko to sprawia, że stanowi on postać „artysty bezkonkurencyjnego”³⁶⁶. Inspirowany tekstami popkultury, zaangażowany w konstruktywną krytykę aktualnych problemów społecznych, otwierał w polskim teatrze nowatorskie obszary na pograniczu sztuki wysokiej i popularnej. Jako uczeń Krystiana Lupy w trakcie odbywania studiów na Wydziale Reżyserii Dramatu Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie zdobywał doświadczenie reżyserskie asystując przy licznych spektaklach i produkcjach teatralnych. Na drodze twórczych poszukiwań wypracował własny język artystyczny, dzięki czemu jest ceniony w środowisku teatralnym w kraju oraz za granicą³⁶⁷.

W spektaklu *Do Damaszku* dramaturgia ujęta w Strinbergowskim układzie ma swój bardzo współczesny wyraz. Przestrzeń sceniczna utworzona ze ściany czaszek, wspinaczka aktorów po wysokiej konstrukcji odgrywających role w oknach/otworach ścian, podniosły śpiew przerażających postaci oplecionych sztucznymi głowami o długich, ciemnych włosach i wiele innych efektownych rozwiązań składają się na rodzaj apokaliptycznego misterium, w którym świat realny przenika się z iluzorycznością subiektywnych wizji bohatera:

Wizualno-dźwiękowa strona spektaklu nie tylko uwodzi, ale też utrzymuje widza w stanie pewnego napięcia, niezbędnego, by towarzyszyć Idolowi w jego pielgrzymce. Pytanie „dokąd?” jest tutaj kluczowe. W świecie, w którym śmierć nie ma już wymiaru doświadczenia egzystencjalnego (w jednej ze scen bohaterowie tańczą nad przeszkloną trumną, gdzie leży kościotrup), w którym zdrada czy moralność

³⁶⁵ M. Fizgał, *Współczesna polska muzyka teatralna*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, T. 2, nr 8, s. 108.

³⁶⁶ Tamże, s. 216-220.

³⁶⁷ Tamże.

są tematem tabloidów, cel wędrówki nie jest już oczywisty. Nie można nawet stwierdzić, że Idol szuka siebie, bo w końcu – kim on jest?³⁶⁸.



Fot. 35. Spektakl *Do Damaszku* w reż. Jana Klaty

Źródło: <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/641/do-damaszku/fotografie/3/1/10079>
(dostęp: 14.04.2021)

Przestrzeń w teatrze Klaty przyjmuje postać siatki utkanej z wielości znaczeń i bodźców technologicznych. W spektaklu *Do Damaszku* jest ona nie tylko tłem wydarzeń, odniesieniem do licznych zjawisk popkulturowych czy nawiązaniem do motywów biblijnych, lecz pełni funkcję uwierzytelnienia historii dziejącej się na scenie. To forma urzeczywistnienia akcji scenicznej w taki sposób, by odbiorca przekroczył granice doświadczenia sztuki jako zamkniętego dzieła i aktywnie uczestniczył w nim na poziomie afektywnym.

Przestrzeń współgrająca z aktorami, w której nagromadzenie znaczeń generuje szerokie pole interpretacji, jest przestrzenią charakterystyczną dla teatru XXI wieku. Anna Krajewska w publikacji *Narracyjne i dramatyczne ujęcia przestrzeni w dramacie XX wieku* obrazuje sposoby przekształcania przestrzeni, przechodzenia od kategorii mimetycznych do

³⁶⁸ O. Katafiasz, *Bunt w czasach zarazy*, „Teatralny.pl” 14.10.2013, online: <https://teatralny.pl/recenzje/bunt-w-czasach-zarazy,61.html>, dostęp: 11.02.2020.

performatywnych³⁶⁹. Badaczka stwierdza, że różnorodność ujęć, ram i wariantów przestrzeni teatralnej jest sposobem kadrowania rzeczywistości. Świat sceniczny jest wówczas obszarem silnych emocji i przeżyć³⁷⁰. W spektaklu *Klaty* warstwa realizowana przez nośniki nowych technologii jest integralną częścią świata kreacji. Mroczna, rockowa estetyka sceny wzbudza lęk. Na wysokich ścianach zbudowanych z białych czaszek w pewnym momencie zostaje wyświetlona animacja z ogromną trupią, szczekającą czaszką. Różnorodność barw, migotanie światła, dynamizm animacji wywołuje w odbiorcy poczucie grozy, nadaje historii apokaliptycznego wymiaru. Taniec Cezara (w tej roli Adam Nawojczyk) jest szczególnym przykładem intensywnie eksponowanej poprzez cielesność żywej emocji. Przy pomocy zaawansowanej technologicznie manipulacji światłem skóra, twarze i kostiumy aktorów w ciemnej przestrzeni są silnie eksponowane, aby ruch i uzewnętrzniane emocje postaci intensywnie realizowały się na poziomie widoczności i empatycznego odbioru.

W centrum sceny postawiono stół, pod którym leży manekin imitujący ludzki szkielet. To rodzaj szczególnego, centralnego dla spektaklu ołtarza, scalającego scenicznie eksponowane wątki wanitatywne i eschatologiczne³⁷¹.

³⁶⁹ A. Krajewska, *Narracyjne i dramatyczne ujęcia przestrzeni w dramacie XX wieku*, w: *Przestrzenie we współczesnych teatrach i dramacie*, Katowice 2009, s. 15, https://www.sbc.org.pl/Content/20629/przestrzenie_we_wspolczesnym_teatrze.pdf, dostęp: 14.04.2021.

³⁷⁰ Tamże, s. 19.

³⁷¹ Por. M. Lubaszewska, *Rzecz w teatrze Jana Klaty...*dz. cyt., s. 110.



Fot. 36. Spektakl *Do Damaszku* w reż. Jana Klaty

Źródło: <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/641/do-damaszku/fotografie/3/1/10077>
(dostęp: 14.04.2021)



Fot. 37. Spektakl *Do Damaszku* w reż. Jana Klaty

Źródło: <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/641/do-damaszku/fotografie/3/1/10078>
(dostęp: 14.04.2021)

W stacyjnym dramacie Strindberga akcja toczy się w wielu miejscach, takich jak: ulice, pokój hotelowy, plaża nad morzem, wąwóz, gościniec. W spektaklu widzimy jedno pomieszczenie utworzone ze ściany z białych i przerażających czaszek, w centrum sceny umieszczono stół imitujący trumnę, na całej scenie połyskuje niczym tafla jeziora lśniąca podłoga. Nowe technologie wykorzystane w przestrzeni scenicznej nie są wprost eksponowane, nie dominują w warstwie wizualnej. Stanowią natomiast narzędzie koordynujące poszczególne sekwencje spektaklu oraz nadające mu jednolity multisensoryczny smak. Aktorzy są wyposażeni w mikrofonowe mikroporty. Ich głos płynący ze sceny jest donośny, bywa też momentami celowo zniekształcony za pomocą techniki nakładania efektu echa bądź szumów i zgrzytów dźwiękowych. W efekcie ich użycia warstwa dźwiękowa oraz muzyczna została zrealizowana na zaawansowanym poziomie i stopiona poprzez użycie odpowiednich spotów świetlnych, konsoli oraz mikserów dźwiękowych z rytmem i ostatecznie emocjami postaci.

Postać Idola mierzy się z rolą i miejscem artysty we współczesnym świecie. Klata z jego pomocą bada, jaki jest sens sztuki obecnie, w jaki sposób jest pojmowana i za pomocą jakich kanałów kulturowych najlepiej może być odbierana jest przez społeczeństwo. W atmosferze wspólnotowego teatralnego przeżycia reżyser łączy elementy ze świata rozrywki, komercji z dyskursem sztuki wysokiej, odwołując się także do kanonu estetycznych doznań, w efekcie widz staje się zaangażowanym uczestnikiem, gotowym na liczne kulturowe odkrycia i konfrontacje.

Teatr Klaty jest teatrem świadomości społecznej, budulcem pewnych zachowań i generatorem określonych reakcji, pobudza afektywnie i poznawczo, a niekiedy poraża bolesnym doświadczeniem. Narzędzia technologiczne są rodzajem pulsacyjnych przekazników, dzięki którym pole znaczeniowe spektaklu sięgając w głąb wrażliwości widza poszerza się. Klata prowokuje widza, stawia go jednocześnie w pozycji obserwatora i badacza swojego kulturowego otoczenia. Ponieważ nowe technologie i mediatyzowany świat pełnią funkcję kanału komunikacji młodego pokolenia, teatr Klaty właśnie z nim silnie nawiązuje kontakt.

Konstrukcja z trupich czaszek w spektaklu *Do Damaszku* stała się ceremonialnym gestem połączenia przeszłości z przyszłością, wpisała się w ujęcie „realności cmentarza jako miejsca poznania”, który – jak piszą D. Buchwald i D. Kosiński – „jest stałym toposem

polskiego teatru (...)³⁷². Apokaliptyczne obrazowanie w kontekście współczesnych paradygmatów sztuki, włączenie popkulturowych cytatów i nowych technologii w Strindbergowską opowieść, stanowi udane narzędzie spajające tradycję i mediatyzowaną współczesność. Dowodzi, że zaawansowany technologicznie teatr znakomicie radzi sobie z wytwarzaniem szeroko dostępnego pola dla żywego doświadczania wątpliwości i tożsamościowych paradoksów XXI wieku.

Król Edyp

reż. Jan Klata, rok 2013

W październiku 2013 roku, tuż po premierze spektaklu *Do Damaszku*, Klata zrealizował *Króla Edypa*. W sali im. H. Modrzejewskiej w budynku Starego Teatru przy ulicy Jagiellońskiej powstało teatralne wydarzenie muzyczne. *Król Edyp* Sofoklesa został przeniesiony na deski teatru w formie współczesnego libretta. Tragizm Króla Edypa, który uciekając przed wyrocznią, wypełnił ją zabijając ojca i poślubiając własną matkę, w ujęciu Klaty jawi się jako diagnoza współczesnego społeczeństwa. Inspiracją do takiego opracowania scenicznego tragedii Sofoklesa było libretto Jeana Cocteau, na którego podstawie powstała Opera-oratorium w 2 częściach Igora Strawieńskiego o tytule oryginalnym *Oedipus Rex*³⁷³.

W kontekście rozważań nad muzyką w teatrze³⁷⁴ warto wskazać na cztery kategorie wyróżnione przez Leszka Polonego, teoretyka i krytyka muzyki. Według badacza przestrzeń dźwiękowa w teatrze dzieli się na wariant akustyczny, słuchowy, muzyczny oraz

³⁷² D. Buchwald, D. Kosiński, *Co kto w swoich widzi snach. Obrazy i fantazmaty polskiej scenografii...*, dz. cyt., s. 252.

³⁷³ Spektaklowi Klaty towarzyszyła także zapowiedź w postaci materiału wideo opublikowanego w serwisie Youtube pod adresem: <https://www.youtube.com/watch?v=sEjRqYtukXI>, dostęp: 12.04.2020. Reżyser przedstawił w zapowiedzi koncepcję spektaklu, sylwetki twórców muzycznych, realizatorów technicznych, jak również choreografa. Podkreślił najistotniejsze aspekty wydarzenia, wyjaśnił sens użycia podstawowych rekwizytów. W materiale wideo zostały ukazane fragmenty prób do spektaklu. Tworzenie zwiastunów czy zapowiedzi wideo dla danego spektaklu jest charakterystyczne dla działalności artystycznej Klaty.

³⁷⁴ Magdalena Figzał w publikacji *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym* szeroko omawia tło historyczne związków muzyki ze sztuką teatru. Przedstawia procesy twórcze związane z warstwą odnoszącą się do wrażeń słuchowych, przeprowadza analizy spektakli w kontekście wykorzystywania muzyki jako narzędzia kreacji. Badaczka omawia także kategorie performatywnego wymiaru warstwy muzycznej w spektaklach, jak również podejmuje tematykę cielesności aktora w muzycznej przestrzeni teatru. Zob. M. Figzał, *Przestrzenie muzyczne...*, dz. cyt., Katowice 2017.

symboliczny. Kategoria akustyczna dotyczy fizycznych parametrów dźwięku, warstwa słuchowa oznacza doświadczanie zmysłowe i generuje silne doznania na poziomie odczuć i emocji. Przestrzenią muzyczną nazywa Polony wszystko, co składa się na zorganizowany system generowania dźwięku, wytwarzania kompozycji. Warstwa symboliczna natomiast będzie polem interpretacji, obszarem wyobrażeń, mitycznych motywów, odniesień do kultury i sztuki³⁷⁵:

Jak każde tworzywo sceniczne muzyka traci w teatrze swą autonomię, wchodząc w ścisłą interakcję z nacechowaną semantycznie przestrzenią sceny oraz jej komponentami. Wpływ na jej recepcję ma zatem nie tylko zewnętrzny wobec niej kontekst dramatyczny, ale również sposób, w jaki koresponduje ona z innymi elementami przedstawienia, takimi jak gra aktorska, choreografia, scenografia, oświetlenie itd. W związku z uwikłaniem muzyki scenicznej w powyższe korelacje zarówno percepcja przestrzeni słuchowej, jak i symbolicznej (zbiór przestrzennych asocjacji, wyobrażeń i przedstawień ewokowanych przez utwór muzyczny) wymusza na odbiorcy uwzględnienie szeroko zakreślonego kontekstu pozamuzycznego³⁷⁶.

Magdalena Fizgał zauważa, że muzyczność teatralna, pośród wielu twórców teatru współczesnego, najbardziej charakterystyczna jest dla spektakli Klaty. Proces projektowania warstwy muzycznej jest ważną strategią inscenizacyjną jego dzieł. Już w trakcie prób muzyka staje się źródłem inspiracji dla całego zespołu artystycznego. Wybór treści muzycznych nigdy nie jest przypadkowy, ponieważ teksty piosenek stanowią rodzaj odniesienia do pozostałych elementów spektaklu. Reżyser nierzadko wchodzi we współpracę z zawodowymi muzykami, kompozytorami oraz osobami, które badają i opisują doznania muzyczne także w ujęciu naukowym. Poglądy badaczy i artystów muzycznych często są objaśnieniem jego misji, struktury i formy spektakli.

Poddawana zaawansowanej refleksji muzyczność przedstawień ma w sztukach Klaty charakter spajający. Nie jest samodzielnym, autonomicznym środkiem czy cytatem, lecz korespondującym z innymi elementami otwartym stymulatorem znaczeń. Muzyka nie tylko wyznacza rytmikę ruchu scenicznego, nadaje dynamizmu akcji bądź spowalnia ją. Charakterystyczne dla spektakli Klaty są wszelkie próby modyfikacji dzieła muzycznego w

³⁷⁵ Tamże, s. 57.

³⁷⁶ Tamże, s. 58.

postaci remiksów, przekształceń brzmieniowych, a nawet ingerencji w kompozycję utworu³⁷⁷. Wybrane utwory muzyczne, w klasycznym ujęciu służąc podkreśleniu atmosfery spektaklu, czynią w spektaklach Klaty coś więcej, cytują wykonania z popularnych teledysków, wnoszą emocje i upodobania medialnych odbiorców ze świata zewnętrznego na scenę, tworząc z niej współczesny transmedialny kolaż estetyk i treści.

W *Królu Edypie* warstwa muzyczna została zrealizowana we współpracy z raperem, kompozytorem i producentem muzycznym Robertem Piernikowskim. Był to debiut artysty jako kompozytora teatralnego. Awangardowe brzmienia, estetyka mroku, ciemności i grozy dominują w spektaklu. Na ich performatywny wymiar składa się sprawcza moc muzyki, uruchamiająca działania w kameralnej przestrzeni, łączące elementy kultury wysokiej ze smakiem i oczekiwaniami odbiorcami młodego pokolenia³⁷⁸. Twórcy zaznaczają, że czterdziestominutowe przedstawienie zostało skierowane do widowni zaznajomionej i oswojonej z modelami sztuki postdramatycznej. Całość stanowi formę opery, w której dominującym językiem jest francuski i łacina. Tak opracowana warstwa językowa spektaklu, jak zauważa recenzent, ma na celu zaakcentować uniwersalność tragedii Sofoklesa³⁷⁹.

W kontekście przekazu dźwiękowego warto zaznaczyć, że *Król Edyp* ma w tym zakresie szeroko rozbudowaną warstwę komunikacyjną.³⁸⁰ Warstwa werbalnych kodów dźwiękowych ma tutaj ogromne znaczenie z uwagi na funkcję, jaką pełni w odczytywaniu sensu dzieła. I jakkolwiek we współczesnym teatrze podstawowym kodem nie zawsze jest słowo, to w spektaklach Klaty, w tym w *Królu Edypie*, kody werbalne i intonacyjne pełnią funkcję wyrażania stanów mentalnych i emocji. Słowo przestaje funkcjonować tylko w ujęciu lingwistycznym czy literackim, linia dźwiękowa, muzyczna, akustyczna, mówiona staje się zintegrowaną formą działania postaci³⁸¹.

Warstwę wizualną zaprojektowano za pomocą zaawansowanej technologii, dzięki której efekty luministyczne³⁸² pozwalały na budowanie napięć dramaturgicznych oraz

³⁷⁷ Tamże, s.187-191.

³⁷⁸ M. Węgrzyn, *Oddają i zapominają*, „Dwutygodnik.com”, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5250-oddaja-i-nie-zapominaja.html>, dostęp: 14.05.2020.

³⁷⁹ Tamże.

³⁸⁰ W publikacji *Sytuacje komunikacyjne we współczesnym teatrze dramatycznym w perspektywie gramatyki komunikacyjnej* Macieja Sergiusza Piotrkowskiego zostały szeroko omówione komponenty komunikacyjnych procesów w teatrze współczesnym przy użyciu różnorodnych środków wyrazu. Zob. M. S. Piotrkowski, *Sytuacje komunikacyjne we współczesnym teatrze dramatycznym w perspektywie gramatyki komunikacyjnej*, Łódź 2019.

³⁸¹ Tamże, s. 12.

³⁸² Efekty luministyczne w spektaklu *Król Edyp* zostały zrealizowane przy pomocy wysoce zaawansowanej konsoli elektronicznej do manipulacji światłem. Dynamicznie zmieniające się światło punktowe, efekt

wykreowanie atmosfery podniosłości wydarzenia. W centrum sali zamontowano konstrukcję w formie wybiegu mody, oświetloną żarówkami jarzeniowymi. Aktorzy występują w czarnych, widowiskowych kostiumach. Pośrodku sceny umocowano gruby sznur, na którym jeden z aktorów kołysze się nad głowami widzów. Wybieg został wyłożony ciemną, pomarszczoną folią. Spoty świetlne w kolorach żółci i zieleni zdobią malownicze wnętrze sali im. Heleny Modrzejewskiej.



Fot. 38. Spektakl *Król Edyp* w reż. Jana Klaty

Źródło: <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/636/krol-edyp/fotografie/3/1/10027>

(dostęp: 14.04.2021)

rozjaśniania i przyciemniania, nakładanie barw o różnym natężeniu i mocy na konkretne rekwizyty czy obiekty w przestrzeni scenicznej sprawia, że napięcie dramaturgiczne zostaje wzmocnione. Zastosowano także efekt rozproszenia światła, oświetlenia statycznego oraz punktowego oświetlenia naściennego. Całość została zachowana w estetyce mroku i czerni podkreślając przy tym widowiskowy charakter przedstawienia.



Fot. 39. Spektakl *Król Edyp* w reż. Jana Klaty

Źródło: <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/636/krol-edyp/fotografie/3/1/10026>
(dostęp: 14.04.2021)

W rogu pomieszczenia, tuż przy wybiegu przeznaczonym dla gry aktorów, umieszczono stół mikerski. Operator techniczny odpowiedzialny za projektowanie światłem oraz aranżację muzyczną w trakcie spektaklu wykonuje odpowiednie czynności.

Stanowisko operatorskie najczęściej jest schowane przed wzrokiem widza. Znajduje się na końcu widowni, często jako osobne, niewielkie pomieszczenie zwane reżyserką, bądź za kulisami. Ukrywając operatorów dźwięku i światła nie pozwala się widzowi na wgląd w aktualnie dokonujący w teatrze proces związany z wytwarzaniem przedstawienia.

W teatrze Klaty narzędzia technologiczne, pracownicy techniczni, operatorzy kamer oraz sprzętu elektronicznego nierzadko znajdują się w zasięgu wzroku widza. W *Królu Edypie* odbiorcy zajmują miejsca tuż przy podwyższeniu. Znajdując się blisko aktorów mają możliwość intensywnego doświadczania ich obecności i przeżyć. Obserwacja świata kreacji z perspektywy podłogi (widzowie siedzą nisko, poniżej sceny) potęguje wrażenie podniosłości, wielkości i wzniosłości tego, co rozgrywa się w przestrzeni scenicznej. Technika luminiścyczna pozwala także na grę cieni, w której cielesność aktora, także przelatującego tuż nad głowami widowni na grubych linach, zostaje podkreślona poblaskami światła i ciemności. Atmosfera mroku i ciemności, pełnej gwałtownych poruszeń postaci wywołuje niepokój, wymusza wyężanie wzroku, skupienie uwagi.

Wzniosły tragizm spektaklu objawia się w warstwie muzycznej. Donośny głos aktorów, także ich operowy śpiew sprawia, że scena staje się wydarzeniem współczesnego misterium, przybiera katartyczną formę. Mimo podniosłych nastrojów i klasycznych kontekstów nie znika ze sceny techniczna nowoczesność, na twarzach aktorów widoczne są niewielkie, bezprzewodowe mikrofony. Na ich plecach można dostrzec kompaktowe obudowy niewielkich urządzeń, dzięki którym głos postaci staje się tak patetyczny i doniosły. Widoczne jest również okablowanie łączące mikrofon z pozostałymi elementami urządzenia. Wokół sali umocowane zostały rusztowania i konstrukcje nagłośnieniowe oraz świetlne. Na twarzach aktorów, mimo krótkiego trwania spektaklu, łatwo dostrzec zmęczenie i pot. Gra sceniczna w tak zorganizowanej przestrzeni jest wysiłkiem zarówno psychicznym, jak i fizycznym dla aktora. Odsłania także somatyczny wymiar odgrywania/ucieleśniania wzniosłej tragedii.

Reżyser za pomocą wielu rozwiązań wytworzył wokół spektaklu atmosferę wspólnotowości, widzowie siedząc w niewielkich odstępach od siebie w przestrzeni wytyczonej przez specjalną konstrukcję sceniczną, w emocjonalnym kontakcie mogli obserwować i odczuwać swoje wzajemne reakcje. Skrócenie natomiast dystansu między aktorem a odbiorcą przez silne kostiumowe, głosowe, somatyczne i technologiczno-choreograficzne wyeksponowanie postaci umożliwiło zbudowanie pogłębionej relacji z antycznymi bohaterami, wielowymiarowo, jak w *Edyp w wykonaniu Krzysztofa Zawadzkiego*, „atakującymi” wrażliwość widza.

W środku słońca gromadzi się popiół

reż. Wojciech Faruga, rok 2014

W 2014 roku w Narodowym Starym Teatrze miała miejsce premiera spektaklu *W środku słońca gromadzi się popiół* w reżyserii Wojciecha Farugi. Spektakl powstał w oparciu o tekst dramatyczny o tym samym tytule autorstwa Artura Pałygi. Podejmujący tematykę śmierci, cierpienia i bólu, zarówno fizycznego, jak i psychicznego, dramat wybiega poza ramy klasycznego gatunku. U Pałygi nie ma tradycyjnego podziału na akty, sceny i odsłony, na tekst główny i poboczny. Początek jest pytaniem o miejsce akcji, co sprawia, że pole jego interpretacji znacznie się poszerza. Typografia tekstu niewątpliwie także ma na celu

zakomunikować odbiorcy brak formy i idei spajającej referowaną wizję świata „zagrożonego brakiem jakiegokolwiek zasady, która stanowiłaby o jego realności”³⁸³.

W scenografii reżyser wykorzystał niedookreśloną, a zarazem zamkniętą przestrzeń, w której aktorzy odsłaniają przed widzem doznania bólu i wewnętrznych cierpień. Niewielkie pomieszczenie, w którym się znajdują, przypomina metalową, geometryczną klatkę odgraniczoną sznurem od widowni. Rozwiązanie nawiązuje do modelu sceny pudełkowej, choć to raczej gest eksponujący prywatność tego świata.

Na początku panuje ciemność. Słychać szумы i trzaski, odgłosy wichury, a także dźwięki uderzenia metalowych konstrukcji. Światło momentami pada na uderzającą o metalowe ściany postać Lucy (Dorota Segda). Kobieta próbuje wydostać się na zewnątrz, popada w skrajne emocje, kręcąc się wokół głośno krzyczy. Słychać grzmoty. Nagle zadaje pytanie: „Gdzie jestem?”. Płomyk (Błażej Peszek) odpowiada: „Osiedle, blok, piętro, burza”. Lucy uspokaja się. Widz słyszy jedynie jej oddech. Ponownie zapada ciemność. Aktorka zmienia położenie. Staje naprzeciw Iskierki, która rozpoczyna swój monolog od słów: „Zapiszcie: lekcja, temat lekcji - zostawcie miejsce, łączymy się z kamerami internetowymi”. Płomyk i Ojciec pozostają w niezmienniej pozycji. Ojciec jest odwrócony twarzą do metalowej ściany. Światło momentami rozjaśnia scenę, następnie zapada mrok. Każda następna sekwencja zostaje oddzielona poprzez wygaszanie światła.

W kolejnych scenach dominuje estetyka nocy. W tle ponownie słychać grzmoty. Na metalowych ścianach widoczne są błyski światła imitujące burzę. Widzowie poznają historię kobiety, która zginęła w pożarze. Spektakl przyjmuje coraz bardziej dramatyczną formę. Śmierć, strach, cierpienie stają się tłem scenicznej gry.

Narracja w spektaklu przebiega na dwóch płaszczyznach. Zwyczajne losy bohaterów, ich osobiste tzw. małe tragedie, problemy codzienności przeplatane są apokaliptyczną wizją końca świata, której być może nikt nie dostrzega lub nie chce dostrzec. Reżyser pokazuje jak realna jest to wizja, kiedy ludzkość zawieszona jest pomiędzy życiem a unicestwieniem. Przedstawienie, choć zrealizowane zostało w minimalistycznej formie, jest skomplikowaną strukturą znaczeń i symboli.

³⁸³ J. Kopciński, *Wybudzanie. Dramat polski / Interpretacje*, Warszawa 2018, s. 96.

Sztarbowski i Faruga, rozpisując kwestie „dyspozytora utworu” na poszczególne sytuacje i głosy, zagubili gdzieś owo „rozlewisko słów”, niebezpieczne i jednocześnie intrygujące, prowokujące do poszukiwania własnych ścieżek w labiryncie sensów i skojarzeń. To co w dramacie Pałygi jest tyleż rozlewiskiem, co trzęsawiskiem, bagnem, które wciąga, tutaj zostało uporządkowane, przycięte do prostych relacji albo spotkań postaci, jakie w dość jasny sposób konstytuują się, wyłaniają ze słów³⁸⁴.

O autonomii teatru względem dzieła dramatu pisano już w początkach XX wieku, refleksję tę teatrologia rozwijała przez całe stulecie³⁸⁵. Faruga pokazał na scenie swoją wizję końca świata bohaterki, obficie przy tym korzystając z dramaturgicznej konstrukcji Pałygi. Teatr twórczo wchłonął poetycką wizję demiurga, stając się zarazem jej medialnym ucieleśnieniem. Słowa, nie zawsze przypisane w tym dramacie do konkretnych osób, „obrosły ciałem”³⁸⁶ w toku ich peformatywnego uobecniania.

³⁸⁴ O. Katafiasz, *Po co się bać na zapas*, recenzja spektaklu, <https://teatralny.pl/recenzje/po-co-sie-bac-na-zapas,394.html>, dostęp: 10.02.2020.

³⁸⁵ Zob. Stefania Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru, wybór i oprac.* Janusz Degler, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego 2003, t. 1, s. 229.

³⁸⁶ Zob. J. Kopciński, *Wybudzanie...*, dz. cyt., s. 89.

O
O
H
ooo
oooooooooooooooooooo
oooooooooooooooooooo
oddychasz

Fot. 40. Zrzut ekranu wykonany na tekście dramatu udostępnionym w sieci internetowej pod adresie:
http://www.gnd.art.pl/wp-content/uploads/2014/05/w_srodku_slonca_gromadzi_sie_popiol_artur_palyga.pdf
(dostęp: 15.02.2021)

W spektaklu Farugi dramat Pałygi nie znajduje bezpośredniego odbicia (w sensie wiernej literaturze inscenizacji) ponieważ jako „tekstowe kłaczę”³⁸⁷ dramat po prostu takiej możliwości nie stwarza. Spektakl i tekst korespondują ze sobą, jednocześnie się dopełniając. Spektakl został zrealizowany estetyce minimalistycznej. Narzędzia elektroniczne zostały wykorzystane przede wszystkim w procesie reżyserii światła i dźwięku. Reżyseria światła była jednym z podstawowych środków budowania napięcia dramaturgicznego. Spoty świetlne, nakierowane na ciała aktorów w odpowiednim momencie, pozwalały na wyeksponowanie i podkreślenie ich uwikłanej w emocje i lęki podmiotowości. Intymność przeżyć bohaterów była subtelnie wydobywana z poziomu afektu i doświadczana w tym wyeksponowaniu przez widza. Percepcja intensyfikowana poprzez technikę dźwiękową, odpowiednie manewrowanie ustawieniami konsoli i miksera dźwięku sprawiło, że w minimalistycznej przestrzeni scenicznej poetyki dramat został zajmująco ucieleśniony i, jak wskazywały recenzenckie świadectwa, wywoływał silne odczucia odbiorcze.

Książka telefoniczna

reż. Michał Buszewicz, rok 2016

W 2016 roku zespół artystyczny Starego Teatru pod opieką reżyzerską Michała Buszewicza zrealizował spektakl *Książka telefoniczna*. Buszewicz wraz ze scenografką Martą Kuligą stworzył przestrzeń sceniczną pełną projekcji, kamer, kabli i eksponowanej technologii medialnej. Oficjalny opis spektaklu brzmi następująco:

Sięgając do legendarnego wyzwania aktorskiego („ten aktor zagra nawet książkę telefoniczną”) realizatorzy przedstawienia nie stawiają sobie za zadanie wiernej adaptacji tej „literatury o wielu bohaterach i zerowej akcji”. Znana jest z anegdoty historia o Helenie Modrzejewskiej, która zapytana na francuskim przyjęciu, jaką to piękną poezję recytuje, odpowiedziała: „spis abonentów telefonu”. Tym razem jednak ów spis abonentów (z różnych lat, od roku 1938 do dziś) staje się pretekstem do poszukiwania tych wszystkich obszarów kontaktu między ludźmi, gdzie urządzenie umożliwia nawiązanie relacji, która bez niego nie mogłaby mieć miejsca. Książka telefoniczna jako „analogowy

³⁸⁷ Zob. Tamże, s. 75.

facebook” pozwalający na zachowanie dużo większej anonimowości stwarza dużo szersze możliwości do zrealizowania swoich skrywanych potrzeb, przed którymi powstrzymują lęk czy nieśmiałość³⁸⁸.

Spektakl jest formą wydarzenia o charakterze performatywnym, interakcyjnym, w którym widz ma szansę aktywnie uczestniczyć. Możliwość współtworzenia dzieła wspólnie z twórcami jest działaniem przekraczającym tradycyjne ramy teatru. Interakcyjność oznacza zatarcie granic między twórcą a odbiorcą. W tak zaprojektowanej koncepcji twórczej tkwi performatywny wymiar spektaklu jako tzw. nażywego doświadczania. Odbiorca nie jest biernym obserwatorem, ale badaczem i współkreatorem tego, co dzieje się w przestrzeni scenicznej.

Przedstawienie rozpoczyna się od monologu Zbigniewa Kosowskiego, który wygłasza przed publicznością instrukcję korzystania z telefonu analogowego oraz książkowego spisu abonentów:

Chcesz być dobrze obsłużony przez telefon automatyczny? Stosuj się do następujących przepisów. Sprawdź w spisie abonentów numer żadanego telefonu. Nie polegaj na pamięci, gdyż ta cię często zawodzi. Czekaj na sygnał zgłoszenia się centrali. Nie pukaj widelkami. Dopiero po usłyszeniu sygnału zgłoszenia się centrali nakręcaj żądany numer. Nakręcaj numer nie spiesząc się, cyfra po cyfrze. W tym porządku, w jakim są wydrukowane w spisie abonentów. Nakręcaj palcem wskazującym prawej ręki (...).

Dla odbiorców młodego pokolenia większość tych uwag będzie niezrozumiała bądź będzie wspomnieniem z dzieciństwa. Telefon stacjonarny typu analogowego jest urządzeniem zainstalowanym w konkretnym miejscu. Buszewicz wykorzystał w spektaklu telefony z tarczą numeryczną, które stały się już przeżytkiem kulturowym. W przestrzeni scenicznej zostały one zainstalowane tak, by po wykręceniu numeru łączyły się w czasie rzeczywistym. Część z nich została ukryta na widowni. W trakcie spektaklu telefony zaczynają dzwonić, a widz ma możliwość podniesienia słuchawki i rozpoczęcia performatywnej gry teatralnej.

Kiedy Kosowski podaje więcej wskazówek dotyczących obsługi telefonu, aktorzy na środku sceny, niezbyt pewnie, wykonują polecenia podczas korzystania z aparatu. W tle słychać spokojną melodię. Przestrzeń sceniczna została zaprojektowana w tonach szarości. Tylną ścianę pokryto połyskującą, pomarszczoną folią efektownie odbijającą światło. Po

³⁸⁸ Opis spektaklu umieszczony na oficjalnej stronie internetowej Narodowego Starego Teatru w Krakowie, <https://stary.pl/pl/repertuar/ksiazka-telefoniczna/>, dostęp: 14.03.2019.

bokach sceny usytuowano białe konstrukcje w kształcie igloo, przypominające boki słuchawki telefonu, przetwarzające sygnały elektroniczne na dźwięk. Aktorzy sprawiają wrażenie, jakby znajdowali się wewnątrz słuchawek. Konstrukcje zostały pokryte białym, zwisającym okablowaniem oraz kablami telefonicznymi. Podłoga w kolorze ciemnej zieleni współgra z kostiumami aktorów. Jedna z postaci ma na sobie dres w kolorze oliwkowym, tuż obok niej leżą szare klapki marki adidas, przed nią znajduje się otwarta książka telefoniczna. Po lewej stronie widać telefon analogowy.

Ubrana w szaro-beżowy dres inna postać (Monika Frajczyk) odgrywa swoją kwestię przy pomocy rekwizytu skonstruowanego z dwóch przezroczystych hełmów wzajemnie połączonych plastikową, elastyczną rurą. Jeden z hełmów zakłada na głowę. Drugi podaje widzowi siedzącemu w pierwszym rzędzie. Pokazuje widzom, że jako uczestnicy również mogą brać czynny udział w spektaklu. Aktorka co jakiś czas puszcza bańki mydlane. W pewnym momencie podaje pojemnik widzowi i gestem prosi, by ten kontynuował zabawę.

Buszewicz prowadzi z odbiorcami grę teatralną o charakterze ironicznym, komediowym, a jednocześnie wskazuje na problematykę współczesnych rozwiązań komunikacyjnych w dobie postępu technologicznego. Na przykładzie analogowych telefonów, które były kłopotliwe w obsłudze, reżyser studiuje formy współczesnej komunikacji międzyludzkiej. Telefon stacjonarny, który obecnie jest przeżytkiem kulturowym, często wskutek technicznych usterek przerywał nawiązane połączenie. Centrala telefoniczna nierzadko opóźniała lub uniemożliwiała wykonywanie połączeń. Rozmowy telefoniczne w czasach PRL-u były kontrolowane i rejestrowane. Dostępny był powszechny spis abonentów usług telekomunikacyjnych w postaci drukowanych i aktualizowanych co kilka lat książek telefonicznych.

Obecnie, wraz z postępem techniki, procesy komunikacyjne jeszcze mocniej zdeterminowały życie ludzi. Choć w XXI wieku analogowy telefon zastąpiły dostępne dla każdego od najmłodszych lat smartfony, multimedialne urządzenia działające bezprzewodowo pełniące funkcje mikrokomputerów, to obraz relacji międzyludzkich i sposobów komunikowania, budowania języka dialogu społecznego nie poprawił się znacząco a nawet stał się funkcją najnowszych technologii³⁸⁹.

³⁸⁹ Zob. A. Ogonowska, G. Ptaszek, *Współczesna psychologia mediów. Nowe problemy i perspektywy badawcze*, Kraków 2013.

Bohater spektaklu, który usilnie próbuje połączyć się z tzw. linią dla osób, które nie chcą być sobą, ma problem z poczuciem własnej tożsamości. Nie lubi swojej osobowości, dlatego też jednego dnia jest Zenonem Kowalskim, innego wciela się w postać Napoleona Bonaparte, a w pewnym momencie pragnie przeistoczyć się w zwierzę. Konsultant linii dla osób, które nie chcą być sobą (Maciej Charyton) proponuje Kowalskiemu, by przeistoczył się w żyrafę. Następnie widzowie obserwują rozmowę telefoniczną między Matką (Zbigniew Kosowski) a Córką (Paulina Puślednik). W rozmowie mamy przykłady typowych telefonicznych oszustw, gdy Matka nie chcąc udzielić odpowiedzi na pytanie córki, mówi, że zakłócenia na linii uniemożliwiają rozmowę. Córka opowiada, że jest aktorką w Starym Teatrze, jest nieszczęśliwa i zagubiona. Matka udziela Córce mało przekonujących rad. Rozmowa ma charakter diagnostyczny, jest przykładem braku umiejętności nawiązywania bezpośrednich i szczyrych relacji:

Córka - Powiedz mi coś milego

Matka - Miło, że dzwonisz

Córka - Ale o mnie coś milego!

W kolejnej scenie aktorka stoi pośród widowni. Na sali panuje ciemność. Postać, oświetlona punktowym reflektorem, przekazuje treści za pomocą języka migowego. Na tylnej ścianie za pomocą rzutnika multimedialnego wyświetlane są napisy, to tłumaczenie przekazu migowego. Na scenie pojawia się operator techniczny. Umieszcza kamerę na statywie i z tzw. perspektywy żabiej rejestruje grę aktorską Frajczyk. Na tylnej ścianie emitowana jest animacja wideo, będąca reprodukcją poruszeń aktorów, zwielokrotnieniem ich ciał. Kamera od tego momentu stale towarzyszy grającym. W kolejnym etapie przedstawienia na tylnej ścianie zostaje wyświetlany obraz telefonu przypominającego aparat z budki telefonicznej. Obraz jest powiększony. Jedna z aktorek siedzi na podłodze przodem do instalacji wideo. Jest wpatrzona w ruchomy obraz, gdy nagle zostaje wyświetlona jej ogromna twarz, mówi:

tak, słucham? Halo? Kto mówi? To ja mówię, a z kim rozmawiam? Ze mną. Nie poznałam Cię po głosie.

Buszewicz upublicznia i medialnie uzewnętrznia wewnętrzny monolog postaci. Bohaterka spektaklu w obecności całej sali, demonstrując swoją twarz, prowadzi rozmowę sama ze sobą.

Tak wykorzystane narzędzia medialne pełnią funkcję narzędzia, pozwalającego studiować współczesną tożsamość i formy obecności wśród powszechnie generowanych przekazów.



Fot. 42. Spektakl *Książka telefoniczna* w reż. Michała Buszewicza

Źródło: <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/657/ksiazka-telefoniczna/fotografie/3/1/10274>
(dostęp: 14.05.2019)



Fot. 43. Spektakl *Książka telefoniczna* w reż. Michała Buszewicza

Źródło: <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/657/ksiazka-telefoniczna/fotografie/3/1/10276>
(dostęp: 14.05.2019)



Fot. 44. Spektakl *Książka telefoniczna* w reż. Michała Buszewicza

Źródło: <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/657/ksiazka-telefoniczna/fotografie/3/1/10275>
(dostęp: 14.05.2019)

Malarskość medialnej scenografii czyni spektakl Buszewicza, jak pokazują powyższe zdjęcia, także spektaklem atrakcyjnym wizualnie i pięknym. Łączy technologię z tradycyjnymi elementami przestrzeni scenicznej. W pewnym momencie aktorki używają kamery jako rekwizytu. Posługują się nią w celu uwydatnienia i zaakcentowania wybranych działań. Paulina Puślednik np. filmuje w trakcie rozmowy telefonicznej przestrzeń sceniczną kamerą umieszczoną na statywie. Obraz rejestrowany jest jednocześnie emitowany na połyskującej, tylnej ścianie sceny, aktorka sama także staje w obiektywie kamery. Podczas nagrania widoczny jest zegar (w postaci animacji wideo) odliczający sekundy.

Zastosowane tutaj performatywne strategie budowania poczucia wspólnotowości wzmacniają przeżycia odbiorcy, ale i pogłębiają odbiór spektaklu. W trakcie połączenia telefonicznego z widownią aktorki dają uczestnikowi wskazówki, następnie zawiązują mu oczy czarną opaską i wprowadzają na scenę. Zdezorientowany widz podnosi słuchawkę telefonu i kontynuuje rozmowę. W tym samym czasie oko kamery rejestruje akcję rozgrywającą się w centrum przestrzeni scenicznej. Pozostali widzowie obserwują mimikę twarzy uczestnika gry widząc ją w powiększonym kadrze na tylnej ścianie sceny, pełniącej funkcję

ekranu. To szczególna forma badania spotkania z twarzą/obecnością drugiego człowieka. *Książka telefoniczna* kończy się spacerem widza/uczestnika po korytarzach budynku teatru.

Interakcyjność w spektaklu Buszewicza jest cechą jego dramaturgii. Widz staje się współtwórcą wydarzenia. Można przypuszczać, że dla wielu odbiorców teatru takie rozwiązania wywołują uczucie dyskomfortu. Generują potrzebę wycofania się. Dla wielu jednak jest to proces fascynujący. Możliwość ingerencji w scenariusz przedstawienia, bezpośredni kontakt z aktorem, nawiązanie wzajemnej relacji z twórcami, a także perspektywa bezpośredniego wpływu na przebieg poszczególnych sekwencji sprawia, że udział w spektaklu staje się przeżyciem wymagającym fizycznego i mentalnego zaangażowania. Jest formą aktywnego uczestnictwa w procesie twórczym i poznawczym. Nowe technologie potęgują wrażenia zmysłowe widza, wzmacniają percepcję wzrokową, są impulsem do wejścia w proces współtworzenia spektaklu jako żywego spotkania.

Wskazane procesy Buszewicz realizuje dzięki funkcjonalizacji warstwy wizualnej. Reżyser zaciera tradycyjne konwencje i granice sztuk, świadomie wkraczając wraz z widzem w obszary postmedialnego już świata³⁹⁰.

4.3 Transmedialne przestrzenie teatru (dyrekcja Marka Mikosa)

Marek Mikos piastował stanowisko naczelnego dyrektora Narodowego Starego Teatru w Krakowie w latach 2017 – 2020. Współpracował z takimi reżyserami jak: Tadeusz Bradecki, Stanisław Mojsiejew, Paweł Miśkiewicz, Adam Walny, Tomáš Svoboda, Alejandro Radawski, Marcin Wierzchowski, Radosław B. Maciąg, Mateusz Pakuła, Małgorzata Wdowik, Karol Klugowski, Mira Mańka. Mikos otworzył również możliwość współpracy z narodową sceną młodym, początkującym reżyserom. Wielu z nich było wówczas w trakcie studiów na Wydziale Reżyserii Dramatu PWST. W tym czasie widownia zyskała odbiorców młodego pokolenia, a liczne spektakle o charakterze postmedialnym i performatywnym, w których twórcy odważnie wykorzystywali narzędzia technologiczne, sprawiły, że Stary Teatr na bieżąco uczestniczył w transformacjach estetycznych współczesnej sceny.

Początek dyrektury Mikosa przypada na burzliwy okres protestów ze strony zespołu artystycznego i publiczności teatru tuż po odwołaniu z funkcji dyrektora Jana Klaty. W rozmowie dla stacji RMF FM Mikos wówczas podkreślał, że planuje zachować strukturę oraz

³⁹⁰ Zob. P. Celiński, *Postmedia...*, dz. cyt.

repertuar po swoim poprzedniku, ale też pragnie, by teatr otworzył się na nowych reżyserów. Przedstawił również wstępny program artystyczny, w którym wyraźnie podkreślił chęć tworzenia spektakli z użyciem multimediiów³⁹¹.

Wybrane przeze mnie w niniejszym podrozdziale trzy spektakle uważam za reprezentatywne dla tego okresu z uwagi na silne nasycenie przestrzeni scenicznej mediami i nową technologią, a także wysoki poziom performatywności tych realizacji. Istotny jest również kontekst społeczny, a także sposób, w jaki zostały w nich zaadaptowane teksty niesceniczne. Są to również spektakle, które silnie zapadają w pamięci odbiorcy i oddziałują na jego emocje. Tutaj należy wyróżnić adaptację sceniczną w reż. Marcina Wierchowskiego *Nadchodzi chłopiec*, a także spektakl Remigiusza Brzyka *Królestwo*, nad którym pracował zespół odpowiednio wykwalifikowanych realizatorów technicznych: operatorzy kamer, a także osoby odpowiedzialne za realizację materiałów wideo. Reżyseria światła w adaptacji Brzyka została połączona z reżyserią sztuki wideo w spektaklu.

Należy podkreślić, że przy wielu realizowanych w tym okresie produkcjach asystowali studenci Wydziału Reżyserii Dramatu PWST (dzisiejszej AST – Akademii Sztuk Teatralnych).

Nadchodzi chłopiec

reż. Marcin Wierchowski, rok 2019

W październiku 2019 roku zespół artystyczny pod kierownictwem reżysera Marcina Wierchowskiego zrealizował spektakl, którego forma wykroczyła poza kategorie tradycyjnej inscenizacji. *Nadchodzi chłopiec* był wydarzeniem o charakterze teatralnej wędrówki³⁹², odsłaniającej przed widzom krwawą historię koreańskiego miasta Gwangju. Był także opowieścią o narodowych ranach Polaków oraz mistyczną podróżą po najbardziej skrytych pomieszczeniach budynku Narodowego Starego Teatru.

³⁹¹ K. Sobiechowska-Szuchta, *Marek Mikos dla RMF FM: Stypa po Starym? Nie ma żadnej stypy!*, rozmowa z Markiem Mikosem przeprowadzona dla stacji RMF FM, online: https://www.rmfm24.pl/kultura/news-marek-mikos-dla-rmf-fm-stypa-po-starym-nie-ma-zadnej-stypy,nId,2467878#crp_state=1, dostęp: 04.06.2022.

³⁹² Warto przypomnieć, że już w latach 70. XX wieku w przestrzeni Starego Teatru Konrad Swinarski zrealizował w spektaklu „Dziady” rodzaj teatralnej wędrówki za aktorami. Wybrane sekwencje przedstawienia odgrywano w różnych pomieszczeniach budynku teatralnego, w tym we foyer teatru. Zob. J. Walaszek, *Konrad Swinarski i jego krakowskie inscenizacje*, Warszawa 1991; J. Targoń, *Głosy przeszłości*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 166, online: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/glosy-przeszlosci>, dostęp: 02.06.2022.

Wierzchowski poddał adaptacji teatralnej tekst powieści autorstwa Han Kang³⁹³. Akcja toczy się w roku 1980. Wówczas w Korei Południowej, w miejscowości Gwangju doszło do krwawego stłumienia przez wojsko protestów ulicznych zainicjowanych przez ludność cywilną. Demonstracje prowadziła społeczność akademicka Chonnam National University buntująca się przeciwko władzy generała Chun Doo-hwana. Jego reformy doprowadziły do krwawych walk. Miasto zostało zamknięte. Zablokowano drogi, wstrzymano działalność mediów, odłączono linie telefoniczne. Wojsko zostało uzbrojone w karabiny maszynowe, bagnety i noże. Siły militarne brutalnie mordowały ludzi na ulicach. Życie tracili młodzi buntownicy. Śmierć niewinnych osób podsyciła wówczas ruchy antyrządowe i rozprzestrzeniła ideologię walki o wolność, skazując tym samym rządzących na moralne potępienie³⁹⁴.

Historia zawarta w powieści Kang odkrywa przed czytelnikiem mroczne strony człowieczeństwa. Żołnierze niczym bestie pozbawiają życia młodych demonstrantów. W masakrze ginie nastoletni chłopiec o imieniu Tong-ho. Jego postać spleta z sobą losy innych bohaterów. W spektaklu Wierzchowski rozpoczyna akcję od dźwięku karabinowych strzałów, dymu, widoku kartonowych trumien i ubrań poukładanych na środku sali w sposób imitujący ludzkie zwłoki.

Spektakl został zrealizowany w kilku salach i pomieszczeniach Starego Teatru, a także na niewielkim dziedzińcu będącym miejscem przechowywania różnego rodzaju elementów scenograficznych, w tym sprzętu elektronicznego oraz rekwizytów. Zaczyna się podziałem uczestników na grupy. W foyer teatru widzowie poznają historie osób widocznych na fotografiach szkolnych. Zdjęcia wyświetlane są za pomocą rzutnika. Narrację prowadzi Beata Paluch ubrana w długi, czarny peniuar. Po chwili grupy widzów udają się do pierwszej sali, na środku której zorganizowano przestrzeń gry. Widzowie zajmują miejsca na ławkach rozstawionych wokół sali lub podłodze. Na ścianach zostały umocowane drabinki gimnastyczne. W rogu sali, wysoko u sufitu przymocowano ekran multimedialny, na którym wyświetlano materiały wideo. Pierwsza część przedstawienia w podniosły i patetyczny sposób ukazuje tragizm bohaterów poległych w masakrze. Reżyser poprzez odpowiednie działania sceniczne nawiązuje również do bólu i cierpienia rodzin zamordowanych osób.

³⁹³ H. Kang, *Nadchodzi chłopiec*, tłum. J. Najbar-Miller, Warszawa 2020.

³⁹⁴ S. Y. Jun, *Remembering Gwangju Pro-Democratization Student Movements in the 1980s and Their Aims, Ideals, and Sacrifices*, Columbia University 2017, s. 74-78.

Sala pierwsza jest zarówno polem bitwy, jak i symbolicznym cmentarzem. Pomiędzy ubraniami rozłożonymi, w taki sposób, by imitowały ludzkie zwłoki, chodzą wolontariusze usiłujący przeprowadzić identyfikację ciał. To miejsce rozpacz i niemocy. Reżyser potęguje wrażenia operując światłem i dźwiękiem, a także poprzez rozprzestrzeniające się po sali zapachy, np. octu. Widzom udziela się uczucie dezorientacji, co także staje się formą angażowania w przebieg zdarzeń. Twórcy kierują widzów podzielonych na grupy do kolejnych pomieszczeń. W jednej z sal Juliusz Chrzastowski czeka na widzów siedząc przy stoliku. Uczestnicy siadają bardzo blisko aktora. Dystans między aktorem a widzem wydaje się być skrócony do minimum. Chrzastowski zaczyna brutalną opowieść o więziennych torturach. Ma na sobie niebieski skafander. Otaczają go rekwizyty charakterystyczne dla zakładu mechaniki samochodowej. Na ścianach wiszą plakaty, kalendarz. W tle widać butelki oleju samochodowego. Stłumione światło wprowadza klimaty celi więziennej, nadaje relacji autentyczności. Następnie uczestnicy kierowani są do kolejnych sal, wędrówka przez wąskie korytarze Starego Teatru wprowadza chłód i niepokój.

Kolejne sekwencje sceniczne zostały odegrane w pomieszczeniu zorganizowanym na wzór biura korporacji z lat 90. Widzowie zajmują miejsce przy ścianie. Na środku sali zostały umieszczone biurka z komputerami. Odbiorca zostaje postawiony w pozycji świadka poszczególnych wydarzeń, staje się czynnym uczestnikiem spektaklu, zaczyna odczuwać etyczną odpowiedzialność tzw. bystandera.³⁹⁵

Forma jaką zaproponował Wierzchowski wpisuje się w kategorię performatywności teatralnej. By uczestniczyć w spektaklu, widz musi poruszać się w różnych miejscach budynku teatru, jako świadek angażuje się na poziomie afektywnym i mentalnym w dramaty postaci. Nie chodzi tylko o żywą, fizyczną obecność, lecz doświadczanie aranżowanych wydarzeń wspólnie z twórcami. Performatywny wymiar w teatralnej koncepcji Wierzchowskiego tkwi w procesie budowania relacji aktor-widz i polega przede wszystkim na doświadczaniu cielesnej współobecności z bohaterami spektaklu.

W pewnym momencie, kiedy odbiorca mógł już oswoić się z nietradycyjną formą spektaklu, akcja zostaje przeniesiona poza budynek teatru, gdzie panuje chłód i ciemność. Uczestnicy zostają ustawieni w rzędzie, naprzeciwko znajdują się schody i metalowa antresola. Napięcie dramaturgiczne wzmagają ostre światła reflektorów skierowane na aktora

³⁹⁵ Zob. R. Sendyka, *Od obserwatorów do gapiów. Kategoria bystanders i analiza wizualna*, „Teksty Drugie” 2018, nr 3, s. 117–130.

oraz widzów, a także efekty dymne i ogniowe. Kolejne sceny wzbudzają coraz większą niepewność co do stanu rzeczy i rozwoju wypadków. Uczestnicy znajdują się w niewielkiej odległości od bohatera. Szymon Czacki w tej roli ma na sobie zakrwawione ubranie. Przemawia do uczestników intensywnie gestykulując, wyraża emocje mimicznie, potęguje proces performatywizacji odbioru. Nie ukrywa się za rolą, ale aktywuje rodzaj współobecności cielesnej zarówno twórców, jak i uczestników. Ciało aktora staje się żywym medium w procesie poznawczym widza.



Fot. 45. Spektakl *Nadchodzi chłopiec* w reż. Marcina Wierchowskiego
Źródło: <https://stary.pl/pl/repertuar/nadchodzi-chlopiec/> (dostęp: 12.06.2020)



Fot. 46. Spektakl *Nadchodzi chłopiec* w reż. Marcina Wierchowskiego
Źródło: <https://stary.pl/pl/repertuar/nadchodzi-chlopiec/> (dostęp: 12.06.2020)

Spektakl Wierchowskiego składa się z dwóch części. Druga, poruszająca kwestie pamięci zbiorowej, narodowej tożsamości Polaków, jest pewnego rodzaju aktem wyzwolenicznym. Przenikające się wzajemnie opowieści poszczególnych bohaterów tworzą spójną narrację. W kolejnych sekwencjach odbiorca uczestniczy w wydarzeniu z pozycji obserwatora. Poznaje historie rodzin zmagających się z bólem i cierpieniem w związku z tragiczną śmiercią ich bliskich. Wierchowski stworzył przestrzeń performatywnej wędrówki, w której teatr wyraźnie poszerza formy doświadczania sztuki aktorskiej i reżyserskiej.

Dawid Dudko w recenzji spektaklu *Nadchodzi chłopiec* pisał następująco:

„Nadchodzi chłopiec” zestawia obraz wojennego okrucieństwa - tortur, gwałtów i rozstrzeliwań dla rozrywki - z tym, co powszednie. Z zabójstwem, jakich wiele, które nam wszystkim, niestety, spowszedniały. Wierchowski pyta o lęk, towarzyszący człowiekowi w sytuacji wojny i strachu, z którym musi nauczyć się żyć na co dzień, niby w pokoju. Przypomina w sumie to, co oczywiste. Że wojna upokarza, pozbawia młodości, niewinności, godności, zahamowań, wreszcie człowieczeństwa. Że śmierć może być śmiesznie beznadziejna, a ludzkie życie warte mniej, niż bułka i sok pomidorowy z lunchu mordercy jednego z bohaterów³⁹⁶.

³⁹⁶ D. Dudko, *"Nadchodzi chłopiec" w Starym Teatrze w Krakowie: okrucieństwo nie do przyjęcia*, „Onet Kultura”,
online: <https://kultura.onet.pl/teatr/nadchodzi-chlopiec-w-starym-teatrze-recenzja-spektaklu/864c9g8>,
dostęp: 12.02.2021.

Spektakl pomimo rozbudowanej formy, licznych elementów składających się na jego performatywizację, sprawia wrażenie uporządkowanej, spójnej koncepcji, według której odbiorca/uczestnik zostaje przeprowadzony przez kolejne sekwencje sceniczne, teatralne sale i pomieszczenia zwykle niedostępne dla widza. Media i nowe technologie wykorzystywane jako element narracji są narzędziem dokumentalnej i mockumentalnej rekonstrukcji, budowania napięcia dramaturgicznego w etycznym zbliżeniu do obszarów zła. Wyświetlane za pomocą rzutnika multimedialnego fotografie wspomnieniowe są nawiązaniem do tła historycznego, do pamięci zbiorowej. Ruchomy obraz jest nie tylko środkiem wyrazu artystycznego na poziomie estetyki spektaklu, ale świadomie zastosowanym narzędziem budowania świata kreacji, w którym uczestnictwo odbiorcy wpływa na kształt wydarzenia.

Tak zaaranżowany spektakl wymaga odpowiedniej organizacji technicznej. Użycie mikroportów, posługiwanie się kamerami, urządzeniami elektronicznymi jest integralną częścią pracy aktora. Akcja sceniczna rozgrywana symultanicznie w kilku pomieszczeniach teatru jest otwartą formą narracji. Reżyser otwiera granice doświadczania sztuki poprzez poszerzenie pola percepcji, a także manipuluje temporalnym wymiarem spektaklu, wytwarzając nieliniarną czasoprzestrzeń.

Teatr Wierzchowskiego jest nie tylko hiperboliczną mieszaniną kontekstów kulturowych, literackich czy historycznych, ale też połączeniem różnorodnych estetyk teatralnych składających się na spójną narrację przedstawienia. Nietradycyjna forma organizacji spektaklu jako wędrówki wyznacza nowe ramy nażywości teatralnej. Widz staje się ucieleśnieniem opowiadanej historii, w konsekwencji czego współtworzy poszczególne sekwencje. Jego odczucia i emocje mają bezpośredni wpływ na grę aktora. Zmienia się perspektywa interpretacji przekazu oraz środków artystycznych. Media i nowe technologie są narzędziem przepływu i transmisji przeżyć.

Panny z Wilka

reż. Agnieszka Glińska, rok 2019

Premiera *Panien z Wilka* w reżyserii Agnieszki Glińskiej miała miejsce 01.03.2019 r. Problematyka spektaklu skoncentrowana była wokół kwestii przemijalności, wspomnień i wędrówki bohatera w głąb swojej przeszłości³⁹⁷.

Wiktor Ruben, główny opowiadania Iwaszkiewicza, po piętnastu latach nieobecności postanawia złożyć wizytę mieszkańcom dworu Wilko. Rozpoczyna podróż po zakamarkach pamięci. Jego spotkanie z kobietami, które towarzyszyły mu w dzieciństwie w wieku dorastania ma wymiar symboliczny i jest przepustką do poznania źródeł własnej tożsamości. Powrót do doświadczeń z młodości sprawia, że we wnętrzu Wiktora dochodzi do pewnego rodzaju przemiany. Popada w melancholię, snuje refleksje nad sensem istnienia, wraca pamięcią do I wojny światowej, zadaje pytanie o wartość ludzkiej egzystencji.

Pisarz kreuje postać Wiktora przez pryzmat tytułowych panien z Wilka. By zrozumieć stan mentalny Wiktora należy poznać Julcię, Jolę, Zosię, Kazię, Felę i Tunię, gdyż każda z nich miała wpływ na kształtowanie się jego osobistej wizji świata. Życie panien z Wilka zarówno w latach młodości, jak i podczas długiej nieobecności Wiktora, toczyło się w rytmie wyznaczanym przez cykle natury, przyrodę będącą nieodłącznym elementem krajobrazu wsi. Ich codzienne życie, troski i rozterki stanowiły obraz rodzinnych relacji, kobiecych zażyłości, a także miłosnych perypetii. Dla młodego Wiktora odsłona kobiecego piękna była przepełniona erotyzmem i fascynacją. Wzbudzała jego pożądlivość, co skutkowało niewinnym, często jednostronnym, zauroczeniem. Dni spędzone we wsi Wilko to beztroski okres jego dojrzewania, czas zabawy, sielanki, przygód i marzeń. Doświadczenie wojny boleśnie ten obraz rozmyło. Powojenne życie głównego bohatera toczyło się wokół spraw powszednich, zawodowych³⁹⁸. Powrót do młodości, próba odnalezienia zatartych wspomnień Wiktora przypomina proustowskie „poszukiwanie straconego czasu”.

Glińska w swoim spektaklu uwagę odbiorcy kieruje na obecność kobiet w życiu głównego bohatera. Jego postać została ukazana z perspektywy dojrzałego mężczyzny, który świadomie przekracza wewnętrzne bariery i wsłuchuje się w życiowe rozterki towarzyszek z

³⁹⁷ Zob. J. Iwaszkiewicz, *Panny z Wilka*, Katowice: Wydawnictwo "Książnica", 1989.

³⁹⁸ T. Kornaś, *Kobiety z Wilka*, „Teatralny”, online: <https://teatralny.pl/recenzje/kobiety-z-wilka,2693.html>, dostęp: 05.12.2021.

czasów młodości. Dotyka go głębokie poczucie straty, kiedy dowiaduje się o śmierci najstarszej z siostr – Feli. Reżyserka stworzyła spektakl introspektywny. Widz wspólnie z bohaterem powraca do jego lat przeszłości. Pamięć jest siecią wspomnień i niespełnionych, skrytych pragnień. Każda z postaci odsłania przed widzem bardzo osobistą część swoich emocji, życia i historii zapisanej na kartach trudnych czasów.

W warstwie estetycznej spektaklu realizm psychologiczny przenika się z elementami technologicznej wizualizacji. Scenografia zaprojektowana przez Monikę Nyckowską ma podwójny charakter. Meble i rekwizyty pochodzące z końca lat 20. XX wieku zostały zestawione z wizualnymi ich reprezentacjami. Na tle ogromnych, multimedialnych ekranów widoczne są stoły, krzesła, lustrzany parawan, sofa i stary gramofon. Stroje i kostiumy aktorów stylizowane są na lata międzywojnia. Ekran multimedialne stanowią tło dla wydarzeń. Kiedy akcja rozgrywa się wewnątrz dworku, na ekranach wyświetlane zostają wzorzyste, kwieciste malowidła naścienne. Ekran pełni również funkcję poszerzania przestrzeni scenicznej, np. kiedy służy jako tło leśnego spaceru bohaterów. Wówczas wyświetlane są drzewa, zieleń, słychać dźwięki imitujące leśne zwierzęta, szum drzew i wiatru. Dopełnieniem tak zorganizowanej przestrzeni jest reżyseria światła w wykonaniu Jacqueline Sobiszewski. Różnorodność barw świetlnych oraz odpowiednie ich użycie steruje percepcją widza. Użycie ciepłych barw, kiedy Wiktor wraz z towarzyszkami siedząc przy stole wspomina czasy dawnej młodości, wywołuje uczucie spokoju, pomaga wytworzyć atmosferę kameralną, intymną, przyjazną. Natomiast kiedy akcja sceniczna nabiera dynamizmu, a istotne dla danej sekwencji jest podkreślenie charakteru postaci, konkretnych wątków z ich życiorysu oraz silniejszych emocji, reżyser używa barw chłodnych, zimnych, czystych. Odbiorca wówczas czuje ożywienie, inaczej odczytuje przestrzeń, w której się znajduje.

Manipulacja światłem podkreśla w spektaklu Glińskiej także inne jego warstwy. Melodyjność, muzyczność wkomponowana w różnorodność tonacji i kolorów podkreśla pejzaże zawarte w prozie Iwazkiewicza. W pewnym momencie na ekranach multimedialnych widz dostrzega sylwetki i twarze postaci. Transmisja materiału wideo jest wykonana w technice *live* (na żywo) lub wyświetlany jest uprzednio nagrany film. Obiektyw kamery rejestrujący obraz ze sceny jest narzędziem multiplikacji planu scenicznego. W przypadku ukazywania postaci na ekranach w technice zbliżonego kadru mamy do czynienia z pewnego rodzaju formą karykaturyzacji bohaterów. Glińska użyła także zwielokrotnienia

planów, ponieważ bohaterowie są ukazywani na kilku ekranach jednocześnie. To efekt nakładania się na siebie obrazów scenicznych. Spektakl w istocie ma formę plastyczną, kolażową. Jego estetyka koresponduje zarówno z literacką narracją i mechanizmem wspomnień, jak i ze współczesnymi tendencjami do ekranowego wzbogacania teatralnej akcji.



Fot. 47. Spektakl *Panny z Wilka* w reż. Agnieszki Glińskiej

Źródło: <https://stary.pl/pl/repertuar/panny-z-wilka/> (dostęp: 06.04.2020)



Fot. 48. Spektakl *Panny z Wilka* w reż. Agnieszki Glińskiej

Źródło: <https://stary.pl/pl/repertuar/panny-z-wilka/> (dostęp: 06.04.2020)

Nowe technologie w teatrze umożliwiają ciekawe, przemawiające do wyobraźni widza i odkrywczе interpretacje dzieł literackich. W przypadku *Panien z Wilka* w adaptacji Glińskiej wykorzystanie nowych trendów nie nosi znamion nowinkarstwa lub powierzchownej zabawy technologią. Widz percypuje tutaj akcję sceniczną na wielu poziomach. Poznaje historie bohaterów z perspektywy akcji scenicżnej, a także obrazów generowanych za pomocą narzędzi technologicżnych. Tadeusz Kornaś w recenzji spektaklu pisze następująco:

Scenografia jest dwudzielna. Przód sceny wygląda trochę jak ziemiański salon – z solidnymi meblami, drewnianą podłogą. Po prawej stronie jest spiżarnia, po lewej półki z książkami. W głębi sceny znajduje się natomiast drugie pomieszczenie, puste, przesłaniane niekiedy kotarami, wykorzystywane do multimedialnych projekcji. W spektaklu ta dwudzielność sprawdza się świetnie. Ten „pusty pokój” używany będzie jako przestrzeń do kreowania innych niż dwór w Wilku miejsc akcji. Ale z drugiej strony jest jak laboratorium dzielące (a może łączące) to, co świadome, z nieświadomym³⁹⁹.

³⁹⁹ T. Kornaś, *Kobiety z Wilka*, „Teatralny.pl”, online: <https://teatralny.pl/recenzje/kobiety-z-wilka,2693.html>, dostęp: 16.05.2020.

Dwudzielność spektaklu Glińskiej przejawia się również w jego narracji. Świat przedstawiony został ukazany z perspektywy Wiktora, a także tytułowych panien. Te dwie linie narracyjne łączą się ze sobą tworząc hybrydyczną opowieść o miłości, tęsknocie, wspomnieniach, o fascynacji kobiecością, młodością i burzliwym okresie dojrzewania. Glińska traktuje prozę Iwaszkiewicza nieco z dystansem. Przydaje przedstawieniu dozy humoru, groteski. *Panny z Wilka* w wizji reżyserki są przede wszystkim głosem kobiet. Każda z nich prowadzi zarówno Wiktora, jak i widza poprzez intymne, osobiste kuluary pamięci, podkreślając jednocześnie wspólnotowość we wzajemnych relacjach, w poszukiwaniu życiowego sensu i spoiwa.

Królestwo

reż. Remigiusz Brzyk, rok 2019

W 2019 roku w budynku Narodowego Starego Teatru w Krakowie Remigiusz Brzyk wyreżyserował spektakl *Królestwo*, oparty na scenariuszu serialowym autorstwa Larsa von Triera i Nielsa Vørsela.

W roku 1994 duński reżyser i scenarzysta filmowy Lars Trier zrealizował telewizyjną produkcję serialową, która opowiadała o zjawiskach paranormalnych oraz przerażających i niewyjaśnionych zdarzeniach, jakie miały miejsce na terenie jednego z nowoczesnych duńskich szpitali. Ściany usytuowanego na bagiennych terenach budynku kryły w sobie mroczne tajemnice, opowieści o zjawach nękających pacjentów, a także historie o zawyłych relacjach między członkami personelu medycznego. Brzyk przeniósł atmosferę i klimat ze scenariusza Triera na deski teatru, a właściwie do wielu jego pomieszczeń.

Spektakl zawiera formy narracji transmedialnej, obraz ruchomy, rejestrowany za pomocą kamer pełni m.in. funkcję poszerzenia przestrzeni scenicznej, multiplikowania scenicznych planów. Sztuka rozpoczyna się w momencie, kiedy za drzwiami z okrągłymi, przezroczystymi oknami, pacjentka Sigrid Drusse informuje lekarza o dolegliwościach chorobowych, ten zaś zleca wykonanie rezonansu magnetycznego. Przez okrągłe okna widz dostrzega wyświetlany ruchomy obraz, na którym widać lekarza zapisującego diagnozę.

Po krótkich dialogach następuje długa cisza, jest ciemno, migocze jedynie obraz zza szyb na drzwiach. Przy ścianach usytuowano krzesła i łóżka szpitalne. Podłoga pokryta jest pomarszczoną folią. W lewym rogu sceny postawiono ogromną lampę.

Brzyk w pierwszej części spektaklu buduje napięcie dramaturgiczne wprowadzając widza do wnętrza oddziału szpitalnego jak do wnętrza groźnej tajemnicy. W tle słychać urywki rozmów między personelem medycznym, szepty, zgrzyty, dźwięki wydawane przez sprzęt medyczny. Odbiorca odczuwa wielość zdarzeń i niepokojący nadmiar przestrzeni. Na metalowych ścianach wyświetlane jest nagranie wideo. Widzimy lekarzy krzątających się po salach, przeprowadzających rozmowy. Przygotowują się do konsylium w oczekiwaniu na ordynatora oddziału, docenta Helmera (Radosław Krzyżowski).

Przestrzeń sceniczna została wyznaczona i fizycznie ograniczona za pomocą ekranów. Obraz wideo wyświetlany na metalowych ścianach, drzwiach był elementem scenicznego tła. Poszerzenie i multiplikacja planów scenicznych polegała na projekcji kilku materiałów wideo przy jednoczesnej grze aktorów. Projekcje łączyły ze sobą plan sceniczny. Imitowały oddzielne pomieszczenia np. salę, w której przeprowadzano konsylium lub korytarz, przez który postaci przechodziły, a następnie były widoczne na żywo przed widownią. Wszystkie warstwy, realna i medialna, zostały z sobą połączone. Obraz wideo odsłaniał przed widzami także inne pomieszczenia Starego Teatru, które zazwyczaj są niedostępne. Tak zintegrowany z mediami i nową technologią plan sceniczny pozwalał na zintensyfikowanie przeżyć odbiorczych.

Widz w takiej narracji zostaje pochłonięty przez wielość i głębię obrazów, audiowizualnie multiplikujących doznania płynące z udziału w spektaklu. Percepcja sensoryczna, odzwierciedlenie bodźców medialnych w zmysłach widza staje się swoistego rodzaju teatralną grą o kształt rzeczywistości, o możliwą dostępność do tego, co realne. Odbiorca nie wie, kiedy widziany przez niego obraz wideo jest emitowany w technice *live-video* (na żywo), a kiedy po prostu odtwarzany. Dezorientacja, rozproszenie, niepewność, rozbicie koncentracji, niemożność szybkiej i jednoznacznej oceny elementów procesu twórczego, stawia widza w niewygodnej sytuacji⁴⁰⁰. Pole interpretacji spektaklu poszerza się wraz ze zjawiskiem transmedializowania środków artystycznego wyrazu. Zwielokrotnienie scenicznych kadrów i próba zintegrowania nie tylko aktorów, ale również odbiorców z

⁴⁰⁰ To także syndrom ponowoczesnych diagnoz współczesnej, płynnej i nieuchwytnej ostatecznie rzeczywistości.

przekazami nowych technologii jest w tym spektaklu interesującym zjawiskiem, zwłaszcza w kontekście badań nad afektami we współczesnych praktykach kulturowych i społecznych⁴⁰¹.



Fot. 49. Spektakl *Królestwo* w reż. Remigiusza Brzyka

Źródło: <https://stary.pl/pl/repertuar/krolestwo/> (dostęp: 02.03.2020)

⁴⁰¹ Zob. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, red., *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, Warszawa 2015; K. Bojarska, *Poczuć myślenie: afektywne procedury historii i krytyki (Dziś)*, „Teksty Drugie” nr 6/2013.



Fot. 50. Spektakl *Królestwo* w reż. Remigiusza Brzyka
Źródło: <https://stary.pl/pl/repertuar/krolestwo/> (dostęp: 02.03.2020)

Marcin Maron w artykule *Filmowa neoawangarda i początki sztuki wideo* omawia procesy i zjawiska, jakie towarzyszyły rozwojowi sztuki wideo już w latach 60. XX wieku w Stanach Zjednoczonych⁴⁰². Badacz określa również, w jaki sposób sztuka filmowa wpłynęła na kształt innych dziedzin sztuki w kulturze europejskiej. Zmiany, jakie obecnie zachodzą w sztuce teatru w kontekście rozwoju nowej technologii wykorzystywanej w realizacji spektakli czy wydarzeń artystycznych o charakterze performatywnym, mają swe źródło m.in. w początkach awangardy filmowej, tzw. filmu eksperymentalnego. Maron podkreśla, że atrakcyjność filmu w sztuce wynika przede wszystkim z postulatu nowoczesności, z różnic na poziomie wyrazu artystycznego, jakie wynikają z możliwości techniki. Film stanowi formę innego poznawania i obrazowania świata. Użycie technik filmowych w teatrze wpływa na sposób istnienia świata scenicznej kreacji. Rzeczywistość teatralna w obiektywie kamery zyskuje wiele nowych znaczeń, wykracza poza proste formuły realizmu lub fikcji.

⁴⁰²Zob. M. Maron, *Filmowa neoawangarda i początki sztuki wideo*, „Journals UMCS”, online: <https://journals.umcs.pl/l/article/viewFile/5646/5630>, dostęp: 12.04.2020.

Maron w kontekście awangardy filmowej mówi o maszynowości filmu, która dla wielu artystów stanowiła narzędzie wyrażające antyteatralność, antyliterackość⁴⁰³. Obraz rejestrowany za pomocą kamery nadawał dziełu dynamizmu, pozwalał na poszerzanie pola percepcji, łączył różnorodność stylów estetycznych, był nowym sposobem wyrażania, manifestowania idei, poglądów czy wartości. Podobne cechy można by przypisać sztuce wideo obecnej w teatrze współczesnym. To mechanizm integrujący wiele innych dziedzin z zakresu szeroko pojmowanej sztuki performatywnej. Brzyk za pomocą tych środków stworzył w *Królestwie* medialny kolaż, składający się z licznych elementów i warstw audiowizualnych.

W spektaklu zastosowano także technikę nakładających się obrazów wideo. Na tylnej ścianie, w miejscu, gdzie usytuowano drzwi imitujące windę, rzutowany był obraz, na którym dwoje aktorów wychodzi po schodach do jednego z pomieszczeń Starego Teatru. Jednocześnie nałożony został obraz na pozostałej powierzchni tylnej ściany, który przedstawiał te same schody z czerwono-czarną balustradą w powiększonym kadrze. To rodzaj zwielokrotnienia obrazu scenicznego i jego destabilizacja projekcyjna.

Innym przykładem zwielokrotnienia planów scenicznych jest moment, kiedy zespół medyków przygotowuje się do przeprowadzenia operacji. Na środku sceny pacjent oczekuje leżąc na łóżku szpitalnym w pozycji półsiedzącej. Na tylnej ścianie emitowany jest obraz, na którym odbiorcy widzą zespół rozbawionych, śpiewających lekarzy, rzucających do siebie naprzemiennie pluszową maskotką. Jeden z lekarzy ucieka przez foyer Starego Teatru informując, że nie będzie dłużej współpracować, ponieważ boi się krwi. Lekarze na obrazie wideo przechodzą przez foyer, przekraczają próg drzwi i w tym samym momencie pojawiają się na żywo, na scenie, gdzie za chwilę ma nastąpić przeprowadzenie zabiegu. Olga Katafiasz wskazywała, że materiały wideo wyświetlane na metalicznych ścianach, obrazujące niektóre z sekwencji spektaklu, są dopełnieniem i dopowiedzeniem akcji rozgrywającej się na scenie w żywej relacji z widzami⁴⁰⁴. Z kolei Łukasz Gazur w medialnych wędrówkach przez teatr dostrzegł także wywoływanie ducha budynku teatru:

⁴⁰³ Tamże, s. 38.

⁴⁰⁴ O. Katafiasz, *Czyje jest królestwo*, „Teatralny”, online: <https://teatralny.pl/recenzje/czyje-jest-krolestwo,2672.htm>, dostęp: 15.04.2020.

Jest gęstniejąca atmosfera, gmatwanina układów, splątanych czerwoną linką, dyskusja o duchach miejsca, czyli mitach, na które wiecznie chcą się powoływać niektórzy. Zaglądamy w rozmaite zakamarki siedziby teatru, niedostępne dla widza, wsłuchujemy się w ściany budynku⁴⁰⁵.

Brzyk stworzył dynamiczną wieloprzestrzeń pełną egzystencjalnych napięć i epistemologicznych wątpliwości. Widz był pochłaniany przez wir ruchomych obrazów, muzyki, dynamicznej gry aktorskiej zintegrowanej z narzędziami medialnymi. Historia duńskiego szpitala przedstawiona z perspektywy niekonwencjonalnie pokazanego personelu medycznego i pacjentów stawiała przed odbiorcą wiele aktualnych pytań m.in. o kondycję współczesnego społeczeństwa, zawodową moralność, odsłaniała po raz kolejny symptomy kryzysu autorytetu zarazem wskazując na niejednoznaczne kształty współczesnej rzeczywistości.

⁴⁰⁵ Ł. Gazur, *Spektakl "Królestwo" w reżyserii Remigiusza Brzyka w Narodowym Starym Teatrze*, „Polska Times” 2019, online: <https://polskatimes.pl/spektakl-krolestwo-w-rezyserii-remigiusza-brzyka-w-narodowym-starym-teatrze-recenzja-zdjecia/ar/1387846>, dostęp: 15.04.2020.

4.4 Wnioski po przeglądzie spektakli

Z dokonanego w niniejszym rozdziale przeglądu wynika, że w każdej z omawianych dyrekcji Starego Teatru realizowano spektakle w zaawansowanej technologicznie estetyce nowomiedialnej. Mimo pokoleniowych różnic trzech dyrektorów, uprawianych czy deklarowanych przez nich estetyk reżyserskich, zainteresowań i poglądów, przegląd nie wykazał repertuarowych braków spektakli korespondujących z doświadczeniami współczesnego widza zanurzonego w świecie mediów⁴⁰⁶. Miłośnik teatru w każdej z dyrekcji, mimo ich różnic programowych, mógł znaleźć ambitne, wysokoartystyczne spektakle wykorzystujące najnowsze technologie i estetykę performatywną.

Działania te realizowano w służbie poważnej refleksji nad przemianami współczesnej kultury, człowieka i czasów, w których obecnie żyjemy.

Można zatem wnosić, że w minionym dwudziestoleciu w krakowskim teatrze bardzo intensywnie śledzono zmiany w sposobach komunikacji społecznej, przyglądano się ewolucji kultury sieci wkraczającej obecnie w model 3.0. Kolejni dyrektorzy pozwolili tym przemianom w spektaklach się ujawnić i silnie wybrzmieć na scenie, jednocześnie zmieniając jej wyposażenie i styl. Warto zaznaczyć, że w tym czasie reżyserzy młodego pokolenia starali się wytworzyć nową przestrzeń dialogu z młodymi odbiorcami, ukształtowanymi przez nowe media i zglobalizowane społeczeństwo żyjące w intensywnych interakcjach.

Ostatnie dwudziestolecie przyniosło ze sobą wprowadzenie do teatru technik VR-owych, kamer streamingowych oraz nowoczesnych konsoli elektronicznych i wysoko rozwiniętej technologii oświetleniowej. Sprawilo to, że duży teatr repertuarowy otworzył się na laboratoryjny i eksperymentalny charakter pracy twórczej, na równi angażując cały zespół oraz poszerzając przestrzeń scenicznych działań.

⁴⁰⁶ W Starym Teatrze w okresie dyrekcji Mikołaja Grabowskiego, Jana Klaty oraz Marka Mikosa zdecydowana mniejszość spektakli wyróżniała się estetyką tradycyjnego teatru dramatycznego, najwięcej można ich wskazać w pierwszych latach dyrekcji M. Grabowskiego, tuż po zakończeniu kadencji Jerzego Koeniga, jako dyrektora artystycznego (1998-2002). Warto natomiast zauważyć, że wraz z nawiązaniem przez teatr współpracy z młodym pokoleniem reżyserów, od około 2007 r. tendencje do technologizacji tej sceny się nasilają. W rezultacie, przedstawienia Starego Teatru ostatniego dziesięciolecia wyraźnie podlegają procesowi intensywnej mediatyzacji oraz performatywizacji. Zob. Muzeum Starego Teatru, <http://cyfrowemuzeum.stary.pl/>.

ZAKOŃCZENIE

Digital Theater Studies – nurt przyszłych badań nad teatrem współczesnym

Niniejsza rozprawa jest próbą spojrzenia na teatr XXI wieku z perspektywy rozwoju mediów i nowych technologii. Z dokonanego przeglądu spektakli wynika, że teatr obecnie domaga się odnowienia opisowych i teoretycznych kategorii, dzięki którym jego liczne transformacje będzie można wyraziście naświetlić i uchwycić. Współczesne zjawiska związane z procesem mediatyzacji postawiły teatr w miejscu, o którym trudno jest mówić w języku typowym dla teatru uznawanego za uprzestrzennienie tekstu dramatycznego. Potrzebna jest także stała dążność do podejmowania prób uporządkowania nowych strategii artystycznych, jakimi obecnie posługują się artyści teatralni.

Z dysertacji wyłania się obraz polskiego teatru pierwszego dwudziestolecia XXI wieku odważnie korzystającego z rozwoju techniki, nakierowanego na poszukiwanie nowego języka dialogu społecznego, budującego wspólną przestrzeń, dzięki której odbiorcy teatru mogą doświadczać sztuki wkraczającej w epokę postcyfrową. Wizje młodych reżyserów krążą wokół hybrydyczności, transmedializacji, interaktywności i wielu innych procesów twórczych bazujących na nowoczesnych, innowacyjnych narzędziach technologicznych. Forma teatru XXI wieku ma charakter otwarty i poszukujący. Nastawiona jest na łączenie różnorodnych praktyk i metod twórczych i została skierowana ku technologizacji sceny.

Ostatnia część rozprawy została poświęcona wybranym z ostatnich kilkunastu lat i najbardziej reprezentatywnym dla omawianych tendencji spektaklom Narodowego Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie. Teatr ten jest państwową instytucją artystyczną, na cele której składają się: wystawianie spektakli w oparciu o dzieła dramatyczne narodowego i światowego dorobku literackiego, realizowanie spektakli wpisujących się w najnowszą teorię dramatu i teatru współczesnego, łączenie różnorodnych form teatralnych, organizacja wydarzeń artystycznych, organizowanie transmisji, produkcja nagrań a także promowanie kultury i sztuki teatralnej o zasięgu międzynarodowym. Szczegółowy zakres działalności Starego Teatru został opisany w przywołanym zarządzeniu⁴⁰⁷.

⁴⁰⁷ *Statut Narodowego Starego Teatru im. H. Modrzejewskiej w Krakowie*, został pobrany ze strony internetowej funkcjonującej jako Biuletyn Informacji Publicznej tejże instytucji pod adresem: <http://stary-teatr.bip-e.pl/nst/statut/6779,Statut.html> (dostęp: 10.02.2020)

Narodowy Stary Teatr w Krakowie uważany jest za jedną z najstarszych i najważniejszych publicznych scen teatralnych w Polsce. Wybitni twórcy sprawili, że polska scena narodowa jest także doceniana na arenie międzynarodowej. Całokształt działalności Starego Teatru świadczy o jego wysokiej pozycji wśród wielu międzynarodowych środowisk teatralnych. Mówi się także o wpływie tegoż teatru na budowanie tożsamości i wspólnoty narodowej w Polsce. Niniejsza rozprawa doktorska powstała przede wszystkim w oparciu o źródła archiwalne Starego Teatru, czyli cyfrowe zapisy spektakli rejestrowanych po roku 2000. Możliwość czynnego uczestnictwa w procesie archiwizacji oraz digitalizacji przedstawień pozwoliła na dokonanie precyzyjnej analizy spektakli Starego Teatru w tej pracy.

Obecność mediów i nowych technologii w teatrze XXI wieku zmienia kształt i formę sztuki teatralnej otwierając ją na nowe, postcyfrowe zjawiska i procesy twórcze. Stopniowe wdrażanie narzędzi interaktywnych, zaawansowanych środków i urządzeń komputerowych, narzędzi z zakresu sztuki Virtual Reality, sztuki obrazu wideo w technice 360 stopni, 3D, a także planowanie strategii twórczych, wprowadzających techniki hologramowe, składa się na nową wizję teatru współczesnego. Mnogość różnorodnych praktyk i estetyk postmedialnych sprawia, że rodzi się potrzeba uporządkowania powszechnych rozwiązań w zakresie organizacji przestrzeni scenicznej. Niniejsza dysertacja jest także próbą zarysowania głównych tendencji w teatrze polskim po roku 2000.

Z niniejszej rozprawy wynika, iż wielu twórców i reżyserów teatralnych kieruje się reformatorskim myśleniem o teatrze, ciągłym poszukiwaniem nowych środków wyrazu artystycznego, wybiegających poza dotychczasowe koncepcje i formy. To sprawia, że polski teatr u początku XXI wieku znajduje się w ciągłym stanie poszukiwania, w fazie technologicznego eksperymentu, dzięki któremu może realizować artystyczne cele i założenia. W ten sposób klaruje się również charakter misji teatru względem jego odbiorców oraz potrzeb społecznych, wynikających choćby z silnego postępu cywilizacyjnego. Budowanie poczucia wspólnotowości, poszukiwanie nowego języka dialogu, próby przekraczania granic sztuki, łączenie stylów artystycznych, gatunków sztuki, literatury to wyraz głębokiej świadomości twórców na temat aktualnych przemian kulturowych. Podjęte badania pomogły również wykazać, że teatr XXI wieku jest teatrem silnie zaangażowanym społecznie, odnoszącym się do aktualnych spraw i problemów społeczno-kulturowych i cywilizacyjnych.

Polski teatr to dziś nie tylko miejsce spotkania widzów ze scenicznymi wypowiedziami artystów biorących na warsztat istotne problemy społeczne. To przede wszystkim forum niejednokrotnie bardzo dramatycznego sporu o wartości, w którym głos zabierają, co oczywiste, twórcy, ale też – co szczególnie warte namysłu – przedstawiciele środowisk reprezentujących bardzo różne poglądy⁴⁰⁸.

Jego siła sprawcza wynika zarówno z mocy słowa, gestu, jak i obrazu i przyjętego modelu komunikacyjnego, w efekcie czego teatr aktywizuje do działania swoich odbiorców, budując przy tym cenną relację twórcy-odbiorcy.

Niniejsze badania naukowe oraz przeprowadzone analizy spektakli dowodzą także silnej performatywizacji sztuki teatralnej. Wielu twórców w realizacjach spektakli posługuje się kategoriami performatywnymi w połączeniu z zaawansowaną technologią. Innowacyjność w myśleniu o teatrze nie polega tutaj na próbie radykalnego przekształcania go, lecz poszerzaniu pragmatyki przestrzeni scenicznej, w której świat kreacji staje się rzeczywistym przeżyciem. Lehmannowska koncepcja teatru postdramatycznego, przedstawiona i funkcjonalizowana w poszczególnych rozdziałach rozprawy, stanowiła punkt wyjściowy dla badań nad rolą i funkcjami mediów w spektaklu teatralnym. Według teorii niemieckiego badacza teatr postdramatyczny obejmuje estetyki i strategie teatralne skoncentrowane na wykorzystywaniu różnorodnych narzędzi technologicznych oraz performatywnych środków wyrazu. Łączenie ze sobą digitalnych, interaktywnych, cyfrowych sposobów organizacji scenicznej, jak się okazuje, czyni teatr XXI wieku teatrem wielowymiarowym, dzięki któremu odbiorca nie jest jedynie biernym widzem czy słuchaczem widowiska.

Teatr zmedializowany wymaga od odbiorcy zaangażowanego uczestnictwa, bycia aktywnym badaczem, który nierzadko bierze bezpośredni udział w procesie twórczym. Według wielu badaczy najnowszej dramaturgii teoria teatru postdramatycznego jest zbyt wąska, by dookreślić ewoluujące zjawiska artystyczne, nurty, estetyki, formy oraz koncepcje. Lehmann niewątpliwie zrewolucjonizował rozumienie i postrzeganie teatru w tradycyjnym ujęciu. Badacz przedstawił główne założenia i tendencje drugiej połowy i końca XX wieku. Zwrot ku nowym technologiom w teatrze nie jest więc domeną jedynie współczesnych twórców. Wizje artystyczne wielu polskich reżyserów stanowią formę kontynuowania poszczególnych praktyk oraz poszerzania ich o nowe, nieznane dotąd horyzonty sztuki. Teatr

⁴⁰⁸ M. Kostaszuk-Romanowska, *Teatr na wojnie – o roli teatru we współczesnej debacie publicznej*, w: *Kultura w Polsce w XXI wieku. Konteksty społeczne, kulturowe i medialne*, red. E. Dąbrowska-Prokopowska, P. Goryń, M. F. Zaniewska, Białystok 2020, s. 40.

XXI wieku zaczyna wykraczać poza dotychczasowe kategorie, a definiowanie wielu zjawisk ma charakter niejednoznaczny, wykraczający poza możliwe ramy badawcze. Kultura teatralna obecnie realizuje m.in. strategie subwersywne, poddające krytyce aktualne problemy społeczne, a także odnosi się do wydarzeń zapisanych na kartach historii. Dekonstrukcje wartości oraz ich nowy zapis w świecie teatru otwiera nowe możliwości negocjowania ustalonych granic w teatralnej komunikacji. Teatr najnowszy jest formą żywego doświadczania, komunikowania, współprzeżywania, a także współwytwarzania teatralnego świata. Andrzej Kisielewski stwierdza, że strategie subwersywne były efektem refleksyjnych postaw twórców względem stale rozwijającej się kultury wizualnej, a także postępującego konsumpcjonizmu⁴⁰⁹:

Praktyki subwersywne w sztuce polskiej są także świadectwem globalnej skali masowej kultury wizualnej. Tworzą ją komunikaty retoryczne, których cele wyznaczyła ekonomia i których największym wrogiem jest myślący podmiot, na co już dawno zwrócili uwagę Theodor Adorno i Max Horkheimer. Trzeba jednak przyznać, iż czasami bywają one bardzo atrakcyjne w warstwie wizualnej i stanowią świadectwo niezwyklej kreatywności ich twórców. (...) Dzieło sztuki natomiast ze swej natury otwiera horyzonty sensu, a to powoduje, iż sztuka pełni w kulturze nowoczesnej szczególną rolę. Zdaniem Jürgena Habermasa: „Nowoczesne społeczeństwa nie dysponują już centralną instancją refleksji i sterowania”⁴¹⁰.

Łukasz Ronduda z kolei zauważa, że praktyki subwersywne w sztuce sprawiają, iż wspólna przestrzeń staje się obszarem negocjacji wartości, społecznego dialogu. Pomagają one także formułować postawy krytyczne wobec różnych sfer społecznych, a samo użycie techniki subwersywnej w kreowaniu dzieła czyni sztukę bardziej równościową, dostępną i obiektywną w odbiorze⁴¹¹.

Na współczesnych scenach dochodzi do mieszania różnorodnych gatunków z zakresu performansu, happeningu, wideo artu oraz gałęzi sztuk, które namnażają funkcje subwersywne, reprezentatywne, audiowizualne czy komunikatywne. Digital Theater Studies jest propozycją badawczą na rzecz kierunku analizowania digitalnych, cyfrowych i transmedialnych strategii organizowania przestrzeni scenicznej w teatrze kolejnych dekad

⁴⁰⁹ A. Kisielewski, *Sztuka i masowa kultura wizualna. Uwagi o praktykach subwersywnych w sztuce polskiej po roku 2000*, w: Tamże, s. 92.

⁴¹⁰ Tamże, s. 97.

⁴¹¹ Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych. Realizacje found footage i video scratch Józefa Robakowskiego*, <http://video.wrocenter.pl/tekst/m2m/strategie-subwersywne-w-sztukach-medialnych-realizacje-found-footage-i-video-scratch-jozefa-robakowskiego/>, dostęp: 20.06.2021.

XXI wieku. Zjawiska i procesy twórcze wypracowane przez artystów bazujących na metodach digitalnych nanoszą na dzieło cechy narracji transmedialnych, łączących z sobą różnorodne narzędzia technologiczne, za pomocą których następuje przekaz artystyczny.

Proces twórczy, który aktorzy teatralni obecnie inicjują podczas pracy nad spektaklem łączy się z licznymi narzędziami cyfrowymi, elektronicznymi, jest bliski działaniom performatywnym, mającym na celu czynić sztukę nie tylko atrakcyjną i efektowną na poziomie warstwy audiowizualnej, lecz podkreślić jej wielowymiarowy i doświadczeniowo-afektywny charakter. Pole interpretacji spektakli zmedializowanych jest więc bardzo szerokie i wymaga interdyscyplinarnych kompetencji.

W wielu opracowaniach naukowych poświęconych warsztatowi pracy reżyserskiej proces twórczy często ujmowany jest w sposób nazbyt tradycyjny, czyli taki, który nie uwzględnia aspektów technicznych, kwestii związanych z wykorzystywaniem sprzętu elektronicznego, jego finansowania, sprawności technologicznej, możliwości wytwórczych i w rezultacie siły sprawczej. Narzędzia medialne i nowe technologie w teatrze znacząco zmieniają percepcję widza, perspektywę jego uczestnictwa w dziele. Podczas prób do spektakli oraz innych czynności związanych z jego przygotowaniem wykorzystuje się nowe technologie w celach archiwizacyjnych i im pokrewnych. Aktorzy rejestrują próby za pomocą kamer, nagrywają własne improwizacje, rejestrują dźwięki, wykorzystują sprzęt charakterystyczny dla sztuki filmowej oraz innych sztuk wizualnych. Posługują się zaawansowanymi technologicznie narzędziami, dzięki którym praca na spektaklem nabiera dosłownie wielowymiarowego charakteru.

Niniejsza rozprawa usiłuje pokazać, w jaki sposób i za pośrednictwem jakich czynników rozwój teatru zmierza ku medializacji, performatywizacji oraz digitalizacji. Określenie teatru XXI wieku *teatrem digitalnym* pozwala spojrzeć na problemy badawcze z szerszej perspektywy, gdyż pojęcie „digitalny” odnosi się do wszelkich technik oraz estetyk z zakresu sztuk interaktywnych, audiowizualnych oraz projektowych, jak np. Projection mapping art, Installations art czy Wideo art⁴¹². Ewa Szczęsna podkreśla znaczeniotwórczą moc przekazów digitalnych wykorzystywanych w licznych realizacjach z zakresu sztuki

⁴¹² E. Szczęsna, *U podstaw tekstu i dyskursu. Znak digitalny - specyfika i struktura*, w: „Teksty Drugie” 2014, 3, s. 67-85.

współczesnej⁴¹³. Badaczka sformułowała także koncepcję znaku digitalnego, funkcjonującego w obrębie dyskursu kultury cyfrowej.

Wszelkie technologie kodowania/dekodowania znaczeniowości w sztuce teatru XXI wieku są już bardzo obszernym polem badań, a uściślenie podstawowych dla nich kategorii wymaga opisu i analiz wielu szczegółowych elementów przedstawieniowych i struktur. Pojęcie digitalizacji rozumiane jest szeroko i dotyczy przede wszystkim przekształcania treści pisanych do postaci cyfrowej⁴¹⁴. Służą do tego odpowiednie nośniki, programy informatyczne i narzędzia komputerowe, dzięki którym nowy zapis dokumentu jest jego cyfrową wersją⁴¹⁵.

W teatrze współczesnym działania mające charakter cyfrowy czy technologiczny skupione są przede wszystkim wokół organizacji przestrzeni scenicznej. Digitalne cechy spektakli uwidaczniają się w procesie twórczym przy użyciu odpowiednich środków informatycznych, technicznych czy medialnych. Przykładem może być tutaj choćby wyświetlanie tekstu pisanego za pomocą ekranu multimedialnego lub tzw. mapowanie obiektów scenicznych przy użyciu odpowiedniego oświetlenia. Sam proces archiwizowania spektakli nosi cechy digitalne, cyfrowe. Rejestracja obrazu okiem kamery, programowanie konsoli przeznaczonych do manipulacji światłem oraz dźwiękiem również są digitalnymi narzędziami, środkami wyrazu artystycznego.

Niniejsza rozprawa proponuje spojrzenie na teatr XXI wieku w Polsce z perspektywy rozwoju digitalnych strategii projektowych, realizacyjnych, twórczych, artystycznych, stanowi studium badawcze z zakresu medializacji, performatywizacji oraz technologizacji sztuki. Według Anny Zeidler-Janiszewskiej już w teatrze końca XX wieku obserwowane są wyraźne przekształcenia w symbolice kultury i sztuki, a teatr obecnie zmierza do tzw. zdarzeniowej formy spektakli, aktywizując przy tym uczestników do żywego, interaktywnego doświadczania teatru⁴¹⁶. Teatr generujący obszar nowych kompetencji poznawczych sprawia, że uczestnik z pozycji biernego obserwatora przechodzi do pozycji aktywnego badacz, inicjatora, współtwórcy.

⁴¹³ Tamże.

⁴¹⁴ Zob. R. Nowacki, *Digitalizacja reklamy – stan, uwarunkowania, perspektywy*, „Research Gate” online: https://www.researchgate.net/publication/322527344_Digitalizacja_reklamy_stan_uwarunkowania_perspektywy_Digitalisation_of_Advertising_The_State_Conditions_Perspectives, dostęp: 20.04.2021.

⁴¹⁵ Robert Nowacki słusznie stwierdza, że np. w obszarze marketingu czy reklamy digitalizacja będzie wyrażać się w czynnościach o charakterze cyfrowym, związanym z tworzeniem np. kampanii promocyjnej, Tamże, s. 244.

⁴¹⁶ A. Zeidler-Janiszewska, *Perspektywy performatywizmu*, w: „Teksty Drugie” 2007, 5, s. 34-47.

Proces nasycania przestrzeni scenicznej narzędziami wysoce rozwiniętej techniki znacząco wpłynął na odbiór sztuki i zmienił jej kształt. Każdorazowe zastosowanie mediów czy nowej technologii w teatrze skłania do podjęcia refleksji nad konsekwencjami tych praktyk. Wprowadzenie przez twórców i reżyserów teatralnych innowacyjnych rozwiązań w zakresie organizacji scenicznej postawiło także sztukę aktorstwa w nowym miejscu. Aktor, który wciela się nie tylko w odgrywaną przez siebie postać, lecz pełni także funkcję performerera spektaklu czy wydarzenia teatralnego, zostaje postawiony przed ogromnym wyzwaniem. Obcowanie na scenie z licznymi urządzeniami, sprzętem charakterystycznym dla sztuki filmowej, sprawia, że zmieniają się także kompetencje w zawodzie aktora. Wymaga to wyspecjalizowania go w kwestii obsługi konkretnych urządzeń, a przede wszystkim wysiłku związanego z wygłaszaniem poszczególnych kwestii, kiedy głos modulowany jest przez mikrofon, mikroport przy jednoczesnym nakładaniu efektów dźwiękowych. Swoista transmedialność zatem staje się również cechą współczesnej gry aktorskiej. Także cielesność w teatrze XXI wieku zostaje poddana wielu eksperymentom poprzez użycie np. kamer rejestrujących ruch sceniczny. Ciało aktora, detale jego twarzy, sylwetki często eksponowane są za pomocą obrazu wyświetlanego przy użyciu rzutników i ekranów multimedialnych. Aktor, którego ciało widoczne jest na ekranie po nałożeniu efektów technicznych lub zostało zarejestrowane przez kamerę w technice przybliżenia, powiększenia albo za pomocą odpowiedniego kadrowania, jest znakomitym przykładem współczesnej produkcji podmiotowości⁴¹⁷. Użycie narzędzi medialnych oraz nowych technologii służy nie tylko multiplikacji planów scenicznych, ale jest procesem zwielokrotnienia postaci scenicznych, aktorów, rekwizytów oraz innych detali, niedostrzegalnych dla widza w tradycyjnej, pozbawionej tych narzędzi przestrzeni spektaklu.

Opisane w rozprawie tendencje, formy i estetyki współczesnego teatru wskazują na silny zwrot ku technologizacji i digitalizacji zarówno przestrzeni scenicznej dostępnej odbiorcom, jak i przestrzeni przeznaczonej wyłącznie twórcom. Proces twórczy, na który składają się pierwsze próby lub improwizacje, szkice teatralnego scenariusza, dobór odpowiednich metod i praktyk podczas opracowywania dramatu, przydzielenie ról zespołowi aktorskiemu, analiza rozwiązań technicznych dla realizacji całościowej spektaklu, organizacja scenograficzna, projektowanie audiowizualne, akustyczne, aranżacja światła oraz wiele

⁴¹⁷ Zob. M. Kwaśniewska, *Między upodmiotowieniem a produkcją podmiotowości* [w:] *Ślady teatru. Księga pamiątkowa profesor Joanny Walaszek*, Kraków 2020.

innych czynności związanych z przygotowaniem inscenizacji wymaga dziś odpowiedniego użycia mediów oraz nowych technologii. Aktorzy w trakcie prób uczą się obsługi poszczególnych urządzeń technologicznych, aby na scenie służyły jako rekwizyt bądź stanowiły integralną część wizualnej warstwy spektaklu. Nierzadko okazuje się, że podczas opanowywania umiejętności związanych z użyciem innowacyjnych środków wyrazu artystycznego aktor przeistacza się w performerera w przestrzeni teatru, a profil pracy nad spektaklem staje się bliski sztuce filmowej, wizualnej i performatywnej.

Teatr XXI wieku jest więc otwartą formą eksperymentu, obietnicą nadchodzącej swojej wielkości i rangi. Stwarza platformę do dalszych działań artystycznych zwróconych ku digitalizacji, cyfryzacji i technologizacji sztuki, na tyle skutecznie, że można nazwać go teatrem przyszłości. Teatrem, w którym nie istnieją ramy przestrzenne i czasowe, a wizjonerskie kreacje reżyserów i aktorów zajmują w nim kluczowe miejsce.

Summary

The aim of this Ph.D project is to show the essence of changes in the theater of the 21st century with an indication of its place in contemporary culture and its social reception. This dissertation attempts to identify issues focused around the concept of performative, post-dramatic and post-media theater in the context of changes and transformation of theater in Poland. Particular attention was paid to the artistic activity conducted by The Helena Modrzejewska National Sary Theater in Krakow. Much of the work is based on analysis of performances staged at the Sary Theater in 2007-2020. Moreover, the source of many hypotheses was a review of theatrical tendencies and aesthetics dominating in other Polish theaters, in such cultural centers as Warsaw, Tri-City, Poznań, Wrocław, Łódź, Lublin. The aim of the work is also to identify outstanding Polish creators and artists related to the concept of post-media performance, post-dramatic and performative art.

The doctoral dissertation's research mainly concerns the ways of using the media and new technologies in the production of performances. It explains the direction and sense of these practices. The theater workshop enriched with the use of numerous media and the use of cutting-edge electronic technology within the stage space is a response to the challenges and problems of the contemporary world. It is worth noting that the issue of the theater space itself becomes ambiguous. As previously mentioned, the 20th century also changed the functionality of the space of the theater building with the traditional division into stage and auditorium. It can be said that the viewer, as an active participant in a theatrical event, receives or co-creates much more impressions than being a passive spectator of the performance in the so-called box theater. The dimensions of the theater space are constantly expanding and along with the key changes in the dramaturgy of the 21st century, the social reception and understanding of art are also changing.

Bibliografia

1. Apanowicz, J., *Metodologia ogólna*, Gdynia 2002.
2. Bailenson, J., *Wirtualna rzeczywistość. Doznanie na żądanie*, przeł. K. Krzyżanowski, Gliwice 2019.
3. Bal, E., Kosiński D., red., *Performatyka. Terytoria*, Kraków 2017.
4. Bal, E., Świątkowska W., red., *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, Kraków 2013.
5. Bartosik-Purgat, M., *Media społecznościowe na rynku międzynarodowym. Perspektywa indywidualnych użytkowników*, Warszawa 2016.
6. Bauman, Z., *Etyka ponowoczesna*, Warszawa 1996.
7. Bauman, Z., *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2006.
8. Beck, U., Giddens A., *Modernizacja refleksyjna. Polityka, tradycja i estetyka w porządku społecznym nowoczesności*, tłum. J. Konieczny, Warszawa 2009.
9. Braun, K., *Teatr polski 1939-1989. Obszary wolności - obszary zniewolenia*, Warszawa 2001.
10. Brecht, B., *Matka Courage i jej dzieci. Kronika wojny trzydziestoletniej*, przeł. I. Kamińska, Warszawa 1967.
11. Buchner, A., Ferenc-Błońska K., Kalinowska K., Wierzbicka M., *Obecność teatrów w przestrzeni online w trakcie pandemii*, Warszawa 2021.
12. Buchwald, D., Dąbek-Derda E., Juk-Kowarski J., red., *Zabawa w teatr*, Warszawa 2012.
13. Buchwald, D., Kosiński D., red., *Zmiana ustawienia. Historia polskiej scenografii teatralnej i społecznej XX i XXI wieku*, Warszawa 2020.
14. Burszta, W., *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność*, Poznań 2004.
15. Burszta, W., *Antropologia kultury*, Poznań 2005.
16. Carlson, M., *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, Michigan 2003.
17. Carlson, M., *Performans*, red. T. Kubikowski, Warszawa 2007.
18. Celiński, P., *Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych*, Lublin 2013.

19. Celiński, P., *Renesansowe korzenie cyfrowego zwrotu*, [w:] *Zwrot cyfrowy w humanistyce. Internet / Nowe media / Kultura 2.0*, red. A. Radomski, R. Bomba, Lublin 2013, s. 20.
20. Ćwikła, M., Laberschek M., Rapior W., Smolarska Z., *Krytyka teatralna w Polsce w czasie pandemii COVID-19. Raport z badań*, Warszawa 2021.
21. Debord, G., *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006.
22. Desperat, K., *Postać sceniczna w Teatrze narracji. Lipiec Iwana Wyrpajewa. Biesiada u Hrabiny Kołubaj Ireny Jun*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2014, s. 127-129, nr 1.
23. Dorak-Wojakowska L., *Teatr i nowe media: specyfikacja i wzajemne zależności*, [w:] *Przeptywy, protezy, przedłużenia. Przemiany kultury polskiej pod wpływem nowych mediów po 1989 roku*, red. B. Bodzioch-Bryła, L. Dorak-Wojakowska, M. Kaczmarczyk, A. Regiewicz, Kraków 2015, s. 285.
24. Duda A., *Teatr i inne performanse na żywo jako media ludzkie*, [w:] *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Toruń 2011.
25. Fabiański, M., *Złoty Kraków*, Kraków 2010.
26. Fazan, K., *Tandeta w złym czy dobrym gatunku? Antyestetyka w polskim teatrze 20-leci*, [w:] *20-lecie. Teatr polski po 1989 roku*, red. D. Jarząbek, Kraków 2010.
27. Fischer-Lichte, E., *Estetyka performatywności*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, Kraków 2008.
28. Fischer-Lichte, E., *Performatywność*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, Kraków 2018.
29. Fizgał, M., *Najnowszy teatr polski wobec mediatyzacji życia publicznego i prywatnego*, [w:] *Intymne - prywatne – publiczne*, red. E. Wąchocka, Katowice 2015.
30. Fizgał, M., *Współczesna polska muzyka teatralna*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 8.
31. Fizgał, M., *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym*, Katowice 2017.
32. Forrest, T., Scheer, A. T., *Christoph Schlingensief. Sztuka bez granic*, Kraków 2011.
33. Gajda, J., *Antropologia kulturowa. Kultura obyczajowa początku XXI wieku*, Kraków 2015.
34. Gergen, K. J., *Nasycone Ja. Dylematy tożsamości w życiu współczesnym*, przeł. M. Marody, Warszawa 2009.

35. Goban-Klas, T., *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Warszawa 2004.
36. Goffman, E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner, P. Śpiewak, oprac. J. Szacki, Warszawa 2020.
37. Golka, M., *Aparycje współczesności*, Warszawa 2015.
38. Gołos-Dąbrowska K., *Opętani w teatrze. Zabiegi adaptacyjne na powieści Witolda Gombrowicza w inscenizacji Krzysztofa Garbaczewskiego*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2020, nr 7, s. 437.
39. Guczalska, B., *Aktorstwo polskie. Generacje*, Kraków 2014.
40. Gruszczyński, P., *Wstęp*, [w:] *Szekspir i uzurpator. Z Krzysztofem Warlikowskim rozmawia Piotr Gruszczyński*, Warszawa 2007, s. 7.
41. Hughes, J., *Arduino - A Technical Reference*, USA 2016.
42. Iwaszkiewicz, J., *Panny z Wilka*, Katowice 1989.
43. Jarząbek-Wasył D., *Początki nowoczesnej scenografii w polskim teatrze: Stanisław Wyspiański*, [w:] *Zmiana ustawienia. Historia polskiej scenografii teatralnej i społecznej XX i XXI wieku*. Tom 1, *Od dekoracji do konstrukcji*, Warszawa 2020, s. 13.
44. Jarzębski J., *Dwanaście wersji „Kosmosu”*, Wstęp do wydania Teatru Narodowego, [w:] W. Gombrowicz, *Kosmos. Adaptacja i reżyseria Jerzy Jarocki*, Warszawa 2005, s. 15.
45. Jelinek, E., *Ein Sportstück*, Berlin 2012.
46. Jędrasiak, K. *Machinima. Film? Wideo? Sztuka?* [w:] *Wideo w sztukach wizualnych*, red., R. Kluszczyński, T. Załuski, Łódź-Lublin 2018, s. 155.
47. Jopek, J., *Wolałabym nie*, red. J. Stasiowska, Kraków 2015, s.55.
48. Jun, S. Y., *Remembering Gwangju Pro-Democratization Student Movements in the 1980s and Their Aims, Ideals, and Sacrifices*, Columbia University 2017.
49. Kang, H., *Nadchodzi chłopiec*, przeł. J. Najbar-Miller, Warszawa 2020.
50. Kluszczyński, R., *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa 1999.
51. Kłoskowska, A., *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 2005.
52. Kochanowski, J., *Odprawa posłów greckich*, Warszawa 1953.

53. Konik, R. *Eco-logia kultury masowej. Przewodnik po kulturze masowej w oparciu o estetykę Umberta Eco*, Wrocław 2003.
54. Kopciński, J., *Powrót Dziadów i inne szkice teatralne*, Warszawa-Kraków 2016.
55. Kopciński, J., *Wybudzanie. Dramat polski / interpretacje*, Warszawa 2018.
56. Kosiński, D., *Teatr w XXI wieku - ku nowym definicjom*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3/4, s. 215-225.
57. Krajewski, M., *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2005.
58. Krzywy, R., *Konstruowanie gatunku. Uwagi o miejscu „Odprawy posłów greckich” w twórczości Jana Kochanowskiego*, „Terminus” R. X: 2008, z. 2, s. 50.
59. Lehmann, H.-T., *Teatr Postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004.
60. Levinson, P., *Nowe nowe media*, przeł. M. Zawadzka, Kraków 2010.
61. Lewański, J., *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa 1981.
62. Lubaszewska, M., *Rzecz w teatrze Jana Klaty. Kolekcja, zabawa, efekt teatralności*, Kraków 2020.
63. Lupa K., Maciejewski Ł., *Koniec świata wartości*, Łódź 2017.
64. Lutostański, B., *Gombrowicz nienaturalny*, „Pamiętnik Literacki” CX, 2019, z. 1, s.89.
65. Łarionow D., *Scenografia? Kłopoty z definicją*, w: *Zmiana ustawienia. Historia polskiej scenografii teatralnej i społecznej XX i XXI wieku. Tom II, W labiryncie przestrzeni i obrazów*, Warszawa 2020, s. 8.
66. Łotman, J., Uspienski B., *O semiotycznym mechanizmie kultury*, [w:] *Semiotyka kultury*, wybór i opracowanie E. Janus, M. R. Mayenowa, Warszawa 1975, s. 180–181.
67. Majchrowski, Z., *Szczątki założycielskie*, w: *20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. D. Jarzabek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Kraków 2010, s. 7-19.
68. Mazurek, K., *Facebook. Od portalu społecznościowego do narzędzia polityki*, Lublin 2018.
69. Michalczyk, S., *Pojęcie mediatyzacji w nauce o komunikowaniu*, [w:] *Mediatyzacja kampanii politycznych*, red. M. Kolczyński, M. Mazur, S. Michalczyk, Katowice 2009.
70. Michalik, J., *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893-1915. Cz. 1, Teatr Miejski*, Kraków-Wrocław 1985.

71. Mikułowski-Pomorski, J., *Zmieniający się świat mediów*, Kraków 2008.
72. Niziołek, G., *Warlikowski extra ecclesiam*, Kraków 2008.
73. Nowicka, E., *Świat człowieka - świat kultury. Systematyczny wykład problemów antropologii*, Warszawa 1991.
74. Nycz, R., *Zaangażowani i niezrozumiali. Kilka uwag o młodej polskiej poezji współczesnej*, „Teksty Drugie” 2020, nr 5, s. 14–15.
75. Ogonowska, A., *Media ucieleśnione. (Nowe) konteksty badawcze w relacjach media – ciało*, [w:] *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis / Studia De Cultura*, T. 13, nr 1, Kraków 2021, s. 36–54.
76. Ogonowska, A., Ptaszek G., *Współczesna psychologia mediów. Nowe problemy i perspektywy badawcze*. Kraków 2013.
77. Ogonowska, A., *Spółczesność spektaklu: prekursorzy i ich współczesne dziedzictwo intelektualne*, [w:] „Przyszłość. Świat - Europa - Polska” 2012, s. 14-26.
78. Olszewska, J., *Rozwój refleksji kulturowej w XX wieku oraz perspektywa kultury narodowej w badaniach kultury organizacyjnej*, *Studia i Prace WNEiZ US*, 51/2, 67–76. DOI: 10.18276/sip.2018.51/2-06.
79. Pankowska, K., *Kultura - sztuka - edukacja w świecie zmian. Refleksje antropologiczno-pedagogiczne*, Warszawa 2013.
80. Paprocki, H., *Bóg i teatr na antypodach*, „Więź” 5, 2007, s. 50.
81. Partyga, E., *Ibsenowskie konstelacje. Ćwiczenia w patrzeniu i czytaniu*, Warszawa 2016.
82. Pavis, P., *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Wrocław 2002, s. 478.
83. Pavis, P., *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, przeł. P. Olkusz, Warszawa 2011.
84. Pieniążek, M., *Polonistyka performatywna. O humanistycznych technologiach wytwarzania światów*, Kraków 2018.
85. Piskorz, L., *Złote lata. Mój Stary Teatr. 1970-2013*, Kraków 2018.
86. Pitrus, A., *Wideo poza sceną: wizualny teatr Romea Castellucciego*, [w:] *Wideo w sztukach wizualnych*, red. R. W. Kluszczyński, T. Załuski, Łódź-Lublin 2018, s.75.
87. Plata, T., *Osobiste zobowiązania*, [w:] *Strategie publiczne, strategie prywatne. Teatr polski 1990 – 2005*, pod red. T. Platy, Warszawa 2006.

88. Ptaszek, G., *Edukacja medialna 3.0 - Krytyczne rozumienie mediów cyfrowych w dobie Big Data i algorytmizacji*. Kraków 2019.
89. Quintin, F., *Powietrze z Paryża. Pomiędzy muzyką a widzialnością*, [w:] *Inwazja dźwięku. Muzyka i sztuki wizualne*, red. A. Morawińska, Warszawa 2009, s. 14.
90. Rodosthenous G., Poulou A., *Greek Tragedy and the Digital*, UK 2020.
91. Sajkiewicz, V., *Projekcje i symulacje we współczesnym teatrze polskim. Od heterotopii do rzeczywistości quasi-wirtualnej*, [w:] *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, red., E. Wąchocka, V. Sajkiewicz, Katowice 2009, s. 319.
92. Sendyka, R., *Od obserwatorów do gapiów. Kategoria bystanders i analiza wizualna*, „Teksty Drugie” 2018, nr 3, s. 117–130.
93. Seria Wydawnicza *Media początku XXI wieku*, T. 27, *Mediamorfozy*, red. T. Gackowski, Warszawa 2015.
94. Shepherd-Barr, K. E., *Dramat współczesny*, tłum. M. Sosnowska, Łódź 2018.
95. Siedlecki, A., *Jak reżyserować? Podstawy reżyserii teatralnej*, Rzeszów 2015.
96. Smolarska, Z., *Sztuki uczące Wojtka Ziemilskiego, czyli post-teatr po polsku*, [w:] *Post-teatr i jego sojusznicy*, red. T. Plata, Warszawa 2018, s. 27.
97. Stone, I., *Udręka i ekstaza. Piękna opowieść o życiu i sztuce Michała Anioła*, Warszawa 2018.
98. Strinati, D., *Wprowadzenie do kultury popularnej*, tłum. W. Burszta, Poznań 1998, s. 179.
99. Strzelecki, Z., *Kierunki scenografii współczesnej*, Warszawa 1970.
100. Szczęsna, E., *U podstaw tekstu i dyskursu. Znak digitalny - specyfika i struktura*, [w:] „Teksty Drugie” 2014, 3, s. 67-85.
101. Szondi, P., *Teoria nowoczesnego dramatu 1890–1950*, tłum. E. Misiołek, Warszawa 1976.
102. Sztarbowski, P., *Performatyka staropolszczyzny*, „Dialog” 2008, nr 5.
103. Sztompka, P., *Socjologia zmian społecznych*, Kraków 2007.
104. Szulczyński, W., *Reżyseria teatralna*, Kraków 2010.
105. Śmiechowicz, O., *Lupa, Warlikowski, Klata. Polski teatr po upadku komunizmu*, Warszawa 2018.
106. *Technokultura: transhumanizm i sztuka cyfrowa*, red. D. Gałuszka, G. Ptaszek, D. Żuchowska-Skiba, Kraków 2016.

107. Ubersfeld, A., *Czytanie teatru I*, przeł. J. Żurowska, Warszawa 2002, s. 110-140.
108. Wachowski, J., *Performans*, Gdańsk 2011.
109. Walaszek, J., *Konrad Swinarski i jego krakowskie inscenizacje*, Warszawa 1991.
110. Wąsowska, K., *Zostań gwiazdą Instagrama*, Warszawa 2017.
111. Wiles, D., *Krótką historia przestrzeni teatralnych*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2012.
112. Zalewska-Pawlak, M., *W poszukiwaniu zagubionej teorii sztuki życia i sztuki w wychowaniu. Sztuka i wychowanie w XXI wieku*, Łódź 2017.
113. Zawojski, P., *Technokultura i jej manifestacje artystyczne: medialny świat hybryd i hybrydyzacji*, Katowice 2016.
114. Zimnica-Kuzioła, E., *Spoleczny świat teatru*, Łódź 2020.
115. Żagan, W., *Oprawy oświetleniowe. Kształtowanie rozsyłu strumienia świetlnego i luminancji*. Warszawa 2012.

Źródła internetowe:

1. Baniewicz, E., *Factory 2 - fantazja czy wyznanie?*, „Culture.pl” 22.01.2009, online: <https://culture.pl/pl/artykul/factory-2-fantazja-czy-wyznanie>, dostęp: 14.05.2019.
2. Berendt, Z., *Ciemne miejsca. Czarne Papugi*, online: <https://www.teatralia.com.pl/ciemne-miejsca-czarne-papugi/>, dostęp: 12.02.2019.
3. Braun, K., *Autorytet reżysera w teatrze*, [w:] *Er(r)go. Teoria - Literatura - Kultura*, nr. 26, 2013, <https://journals.us.edu.pl/index.php/ERRGO/article/view/2606>, dostęp: 25.06.2020.
4. Crimp, D., *ZA-WARTOŚĆ TWARZY: BLOW JOB ANDY'EGO WARHOLA**, online: https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/11078/1/09_Dougl%C3%A1_Crimp_339-351.pdf, dostęp: 12.03.2019.
5. Domańska, E., *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” nr 5, 2007, s. 48-61, online: https://rcin.org.pl/Content/51247/PDF/WA248_67479_P-I-2524_domanska-zwrot.pdf, dostęp: 12.04.2020.
6. Dudko, D., *"Nadchodzi chłopiec" w Starym Teatrze w Krakowie: okrucieństwo nie do przyjęcia*, „Onet Kultura”, online: <https://kultura.onet.pl/teatr/nadchodzi-chlopiec-w-starym-teatrze-recenzja-spektaklu/864c9g8>, dostęp: 12.02.2021.

7. Cieślak, J., *Wszyscy jesteśmy z Szekspira*, Rzeczpospolita nr 30/6-7.02, online: <https://e-teatr.pl/wszyscy-jestesmy-z-szekspira-a212585>, dostęp: 12.07.2020.
8. Cyz, T., *Jest z czym powalczyć. Rozmowa z Janem Klatą*, „Dwutygodnik.com”, online: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/3797-jest-z-czym-powalczyc.html>, dostęp: 04.06.2022.
9. Ćwikła, M., *Kultura 2.0: Software teatru*, „Dwutygodnik.com” 2012 nr 94, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/4046-kultura-20-software-teatru.html>, dostęp: 4.01.2019.
10. Derkaczew, J., *Warlikowski o kalekich słowach*, „Gazeta Wyborcza”, online: <https://wyborcza.pl/7,75410,6617078,warlikowski-o-kalekich-slowach.html>, dostęp: 02.11.2019.
11. Demirski, P., Zadara M., *Ifigenia. Nowa tragedia*, online: https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/60698_ifigenia_nowa_tragedia_teatr_stary_krakow_2008.pdf, dostęp: 22.05.2022.
12. Dorak-Wojakowska L., *Teatr wobec nowych technologii komunikacyjnych*, „Media i Społeczeństwo” 2017, nr 7, s. 230, online: <http://www.mediaispoleczenstwo.ath.bielsko.pl/art/07/17-DorakWojakowska.pdf>, dostęp: 16.02.2021.
13. Filiciak, M., Tarkowski A., *Alfabet nowej kultur: R jak remediacja*, „Dwutygodnik.com” online, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/701-alfabet-nowej-kultury-r-jak-remediacja.html>, dostęp: 15.06.2020.
14. Gazur, Ł., *Spektakl "Królestwo" w reżyserii Remigiusza Brzyka w Narodowym Starym Teatrze*, „Polska Times” 2019, online: <https://polskatimes.pl/spektakl-krolestwo-w-rezyserii-remigiusza-brzyka-w-narodowym-starym-teatrze-recenzja-zdjecia/ar/1387846>, dostęp: 15.04.2020.
15. Gazur, Ł., *Za kulisami. Spektakl "Czarne papugi" w Małopolskim Ogrodzie Sztuki. Laboratorium teatru Michała Borczucha*, online: <https://gazetakrakowska.pl/za-kulisami-spektakl-czarne-papugi-w-malopolskim-ogrodzie-sztuki-laboratorium-teatru-michala-borczucha-recenzja/ar/13280654>, dostęp: 12.02.2019.
16. Godlewska-Byliniak E., *(A)pollonia*, „Dwutygodnik.com” 2009 nr 4, online: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/159-apollovia.html>, dostęp: 15.07.2019.

17. Gruszczyński, A., *Mainstreamów jest mnóstwo. Rozmowa z Wojtkiem Ziemilskim*, „Dwutygodnik.com” 2012, nr 85, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/3722-mainstreamow-jest-mnostwo.html>, dostęp: 17.07.2018.
18. Guzowska B., *Status nowych mediów w kulturze współczesnej*, „Colloquium Kwartalnik”, 4/2014, online: <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-0d57e53f-3f18-49e3-8f2b-835940778d41>, dostęp: 20.06.2019, s. 69.
19. Górecka, A., *Czy czeka na nas Wonderful World? „Burza” - reż. Krzysztof Warlikowski - Teatr Rozmaitości*, „Dziennik Teatralny”, online: <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/czy-czeka-na-nas-wonderful-world.html>, dostęp: 18.09.2020.
20. Hołownia, A., *The Four Seasons Restaurant, czyli Castellucci na Malcie*, <https://ownetic.com/magazyn/2013/alexandra-holownia-the-four-seasons-restaurant-czyli-romeo-castellucci-na-malcie>, dostęp: 04.02.2021.
21. Katafiasz, O., *Bunt w czasach zarazy*, „Teatralny.pl” 14.10.2013, online: <https://teatralny.pl/recenzje/bunt-w-czasach-zarazy,61.html>, dostęp: 11.02.2020.
22. Katafiasz, O., *Po co się bać na zapas*, recenzja spektaklu, <https://teatralny.pl/recenzje/po-co-sie-bac-na-zapas,394.html>, dostęp: 10.02.2020.
23. Kireńczuk, T., *Przycinanie paznokci*, „Dwutygodnik”, nr 18, 2009, online: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/660-przycinanie-paznokci.html>, dostęp: 14.09.2020.
24. Kluszczyński, R., *Zarys historii sztuki wideo w Polsce*, online:
25. https://www.academia.edu/4282112/Zarys_historii_sztuki_wideo_w_Polsce, dostęp: 02.01.2020.
26. Kluszczyński, R., *Sztuka wideo - od rozproszonej autonomii do rozproszonej wszechobecności. Wprowadzenie do historii i estetyki sztuki wideo*, online: https://www.academia.edu/40189061/Sztuka_wideo_od_rozproszonej_autonomii_do_rozproszonej_wszechobecno%C5%9Bci_Wprowadzenie_do_historii_i_estetyki_sztuki_wideo, s.15.
27. Kluszczyński, R., *Estetyka sztuki nowych mediów*, online: <https://docplayer.pl/6755862-Ryszard-w-kluszczyński-estetyka-sztuki-nowych-mediow.html>, dostęp: 12.03.2021, s. 33.

28. Koecher-Hensel, A., *Scenografia*, w: *Internetowa Encyklopedia Teatru Polskiego*, <https://www.encyklopediateatru.pl/hasla/64/scenografia>, dostęp: 14.01.2019.
29. Kornaś, T., *Kobiety z Wilka*, „Teatralny”, online: <https://teatralny.pl/recenzje/kobiety-z-wilka,2693.html>, dostęp: 05.12.2021.
30. Kosiński, D., *Nad rzeką, której nie ma: "Wanda" Pawła Passiniego*, „Teatr” 2013, nr 10, online: <https://teatr-pismo.pl/4609-nad-rzeka-ktorej-nie-ma/>, dostęp: 20.04.2021.
31. Kowalczyk, J. R., *Wojtek Ziemilski*, „Culture.pl”, online: <https://culture.pl/pl/tworca/wojtek-ziemilski>, dostęp: 05.06.2021.
32. Kurysia, K., *Po co uczyć papugi mówić. „Czarne Papugi” - reż. Michał Borczuch – Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie*, online: <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/po-co-uczyc-papugi-mowic.html> dostęp: 12.02.2019.
33. Krajewska, A., *Narracyjne i dramatyczne ujęcia przestrzeni w dramacie XX wieku*, w: *Przestrzenie we współczesnych teatrze i dramacie*, Katowice 2009, s. 15, https://www.sbc.org.pl/Content/20629/przestrzenie_we_wspolczesnym_teatrze.pdf, dostęp: 14.04.2021.
34. Kwaśniewska, M., *Między wolnością a manipulacją. Sytuacja aktorek i aktorów w „Factory 2”*, „Didaskalia” nr 150/2019, online: <https://didaskalia.pl/sites/default/files/content/attachments/didaskalia-150.pdf>, dostęp: 17.05.2019.
35. Kyzioł, A., *Wątki religijne w teatrze*, „Polityka”, online: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1526391,1,watki-religijne-w-teatrze.read>, dostęp: 12.03.2019.
36. Maron, M., *Filmowa neoawangarda i początki sztuki wideo*, „Journals UMCS”, online: <https://journals.umcs.pl/l/article/viewFile/5646/5630>, dostęp: 12.04.2020.
37. Matura, M., *Być jak Steve Jobs. Bohaterowie polskiej transformacji. Ballada o lekkim zabarwieniu heroicznym*, recenzja spektaklu, <https://www.kulturatka.pl/2015/11/15/byc-jak-steve-jobs-bohaterowie-polskiej-transformacji-ballada-o-lekkim-zabarwieniu-heroicznym/>, dostęp: 10.02.2020.
38. Maciejewski, Ł., *Akropolis, czyli cisza przed burzą po wyspiańsku*, „Dziennik Teatralny” 2015, online: <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/akropolis-czyli-cisza-przed-burza-po-wyspiańsku.html>, dostęp: 04.08.2021.

39. Miciukiewicz, K., *Miejskie strategie i taktyki wokół koncepcji praktyki życia codziennego Michela de Certeau*, „Ruch prawniczy, ekonomiczny i socjologiczny” 2008, zeszyt 2, online: https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/5040/1/14_Konrad_Miciukiewicz_Miejskie%20strategie%20i%20taktyki_185-198.pdf, dostęp: 12.03.2021.
40. Mokrzycka-Pokora, M., *Krzysztof Warlikowski*, „Culture.pl” 02.2004, online: <https://culture.pl/pl/tworca/krzysztof-warlikowski>, dostęp: 12.05.2019.
41. Niziołek, G., *Anty-Jung*, „e-teatr.pl” 01.04.2008, online: <https://e-teatr.pl/anty-junga104436>, dostęp: 23.05.2019.
42. Nowacki, R., *Digitalizacja reklamy – stan, uwarunkowania, perspektywy*, „Research Gate” online: https://www.researchgate.net/publication/322527344_Digitalizacja_reklamy_stan_uwarunkowania_perspektywy_Digitalisation_of_Advertising_The_State_Conditions_Perspectives, dostęp: 20.04.2021.
43. Nowak-Teter, E., *Temporalny wymiar mediatyzacji, czyli co media robią z naszym czasem*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2018, nr 3, s. 513-528, online: <https://www.ejournals.eu/Zeszyty-Prasoznawcze/2018/3-235/art/14146/>, dostęp: 06.04.2021.
44. Obarska, M., *Garbaczewski: trafić z VR-em pod strzechy*, rozmowa z Krzysztofem Garbaczewskim, <https://culture.pl/pl/artykul/garbaczewski-trafic-z-vr-em-pod-strzechy-wywiad>, dostęp: 20.02.2020.
45. Obrębowska-Piasecka, E., *MALTA FESTIVAL. W samym środku teatralnej entropii Empedokles, Friedrich Hölderlin, Mark Rothko, Edward Morgan, Romeo Castellucci. I koszmar, z którego nie można się obudzić*, recenzja spektaklu online: <https://kultura.poznan.pl/mim/kultura/news.html?co=print&id=62369&instance=1200&lang=&parent=&category=9>, dostęp: 22.04.2020.
46. Pilarska, A., *Ifigenia. Nowa recenzja*, „Dziennik Teatralny”, 2009, online: <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/ifigenia-nowa-recenzja.html>, dostęp: 08.06.2021.
47. *Podstawy realizacji dźwięku. Poradnik dla użytkowników mikserów Spirit*, „Harman International Company”, online: <http://www.essaudio.pl/pdf/soundcraft/guide.pdf>, dostęp: 11.02.2020.

48. Płoski, P., *Przemiany organizacyjne teatru w Polsce w latach 1989-2009*, Raport opracowany na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, jako jeden z Raportów o Stanie Kultury, Warszawa 2009,
[http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportTeatr/teatr_raport_w.pelna\(1\).pdf](http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportTeatr/teatr_raport_w.pelna(1).pdf),
dostęp: 10.09.2019.
49. Podcast *Jak ona to robi* – rozmowa Anny Sańczuk z Aleksandrą Wasilkowską, online:
https://www.youtube.com/watch?v=1xLsHpFz9FE&ab_channel=VoguePolska, dostęp:
21.06.2022.
50. Ronduda, Ł., *Strategie subwersywne w sztukach medialnych. Realizacje found footage i video scratch Józefa Robakowskiego*, <http://video.wrocenter.pl/tekst/m2m/strategie-subwersywne-w-sztukach-medialnych-realizacje-found-footage-i-video-scratch-jozefa-robakowskiego/>, dostęp: 20.06.2021.
51. *Statut Narodowego Starego Teatru im. H. Modrzejewskiej w Krakowie*, został pobrany ze strony internetowej funkcjonującej jako Biuletyn Informacji Publicznej tejże instytucji pod adresem: <http://stary-teatr.bip-e.pl/nst/statut/6779,Statut.html>, dostęp: 10.02.2020.
52. Sasińska-Klas, T., *Mediatyzacja a medializacja sfery publicznej*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2014, nr 2, s. 162-175, online:
<https://core.ac.uk/download/pdf/229261959.pdf>, dostęp: 06.04.2021.
53. Sobiechowska-Szuchta, K., *Marek Mikos dla RMF FM: Stypa po Starym? Nie ma żadnej stypy!*, rozmowa z Markiem Mikosem przeprowadzona dla stacji RMF FM, online: https://www.rmf24.pl/kultura/news-marek-mikos-dla-rmf-fm-stypa-po-starym-nie-ma-zadnej-stypy,nId,2467878#crp_state=1, dostęp: 04.06.2022.
54. Śniadała, P., *Kim jest Wanda, co Niemca nie chciała? Próba reinterpretacji mitu o Wandzie zawartego w „Kronice Polskiej” Mistrza Wincentego zwanego Kadłubkiem*, „Napis” 2011, nr XVII, s. 227-235, online:
https://rcin.org.pl/ibl/Content/53905/PDF/WA248_65632_P-I-2795_sniadala-kim.pdf,
dostęp: 21.08.2020.
55. Targoń, J., *„Brand. Miasto. Wybrani” Michała Borczucha*, „Dwutygodnik.com”, recenzja spektaklu, online: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/2822-brand-miasto-wybrani-michala-borczucha.html>, dostęp: 20.02.2020.

56. Targoń, J., *Czy będziesz wiedział, co zagrałeś? TR Warszawa: René Pollesch "Ragazzo dell'Europa"*, http://archiwum.didaskalia.pl/79_targon.htm, dostęp: 09.02.2021.
57. Targoń, J., *Klata i po Klacie*, „Dialog” 2017, nr 9, online: <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/klata-i-po-klacie>, dostęp: 04.06.2022.
58. Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, fragment opisu spektaklu, online: <https://teatrwwkrakowie.pl/spektakl/stary-testament-reanimacja>, dostęp: 28.07.2019.
59. Tekst dramatu *Chór sportowy* autorstwa Elfriede Jelinek wraz z opublikowanymi zdjęciami dostępny jest na autorskiej stronie internetowej dramatopisarki pod adresem: <https://www.elfriedejelinek.com/> w zakładce „Prosa - zu Politik und Gesellschaft”.
60. Tendera, J., *Widownia z kamieniami w dłoniach "Kłątwa"*, *Narodowy Teatr Stary w Krakowie*, „Dziennik Teatralny”, 2009, online: <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/widownia-z-kamieniami-w-dloniach.html>, dostęp: 12.04.2020.
61. Walas, T., *Współczesna literatura polska - między empirią a konceptualizacją*, „Teksty Drugie” 1990, nr 1, s. 70-90, online: http://rcin.org.pl/Content/234461/WA248_70918_P-I-2524_walas-wspolczesna_o.pdf, dostęp: 05.04.2022.
62. Wypowiedź A. Wasilkowskiej, scenografki spektaklu *Czarna Wyspa* umieszczona na oficjalnej stronie internetowej autorki pod adresem: <http://www.olawasilkowska.com/76-CzarnaWyspa.html>, dostęp: 16.07.2018.
63. Wypiański, S., *Legenda*, Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1897, online: https://pl.wikisource.org/wiki/Legenda_I/ca%C5%82o%C5%9B%C4%87, dostęp: 12.03.2019.
64. Wakar, J., *Warlikowski powalił!*, „Dziennik Teatralny”, 2009, online: <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/warlikowski-powalil.html>, dostęp: 02.11.2019.
65. Węgrzyn, M., *Oddają i zapominają*, „Dwutygodnik.com”, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5250-oddaja-i-nie-zapominaja.html>, dostęp: 14.05.2020.
66. Węgrzyn, M., *Projekt spektakl: autor wideo. Rozmowa z Robertem Mleczko*, „Dwutygodnik.com” 2015 nr 174, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6289-projekt-spektakl-autor-wideo.html>, dostęp: 16.07.2018.