



UNIwersytet
Pedagogiczny
Im. Komisji Edukacji
Narodowej w Krakowie

**UNIwersytet Pedagogiczny Im. Komisji Edukacji Narodowej
w Krakowie**

**SZKOŁA DOKTORSKA
DYSCYPLINA: LITERATUROZNAWSTWO**

Judyta Pogonowicz

Teatr Krzysztofa Garbaczewskiego wobec mediów i nowych technologii

Promotor: dr hab. prof. UP Marek Pieniążek

Kraków 2023



PEDAGOGICAL
UNIVERSITY
OF KRAKOW

PEDAGOGICAL UNIVERSITY OF KRAKOW

DOCTORAL SCHOOL
DISCIPLINE: LITERARY STUDIES

Judyta Pogonowicz

Krzysztof Garbaczewski Theater Towards the Media and New Technologies

Supervisor: dr hab. prof. UP Marek Pieniążek

Krakow 2023

Streszczenie

Niniejsza praca doktorska ma charakter monografii twórczości Krzysztofa Garbaczewskiego, omawia jej miejsce we współczesnym polskim teatrze i społecznym odbiorze. Rozprawa stanowi także próbę omówienia i zdiagnozowania teatru postmedialnego, pokazanego na przykładzie spektakli Garbaczewskiego. W badaniach uwzględnione zostały spektakle i projekty artysty od jego debiutu w 2008 do 2023 roku i premiery spektaklu *Germinal*. Dodatkowym tłem dla hipotez zawartych w pracy była analiza teatralnych tendencji i estetyk dominujących u innych polskich reżyserów. W analizowanych spektaklach skupiam się na kompleksowych relacjach pomiędzy sceną, mediami, aktorami i widzem. Warto zaznaczyć, że widz we współczesnym teatrze pełni rolę aktywnego uczestnika wydarzenia teatralnego oraz wytwarza dla siebie doświadczenia podczas spektaklu. Dorobek twórcy Garbaczewskiego staje się zarazem studium kluczowych zmian zachodzących w dzisiejszym teatrze. Wpływ jego twórczości na poszukiwania innych polskich twórców teatralnych jest widoczny szczególnie w wykorzystaniu technologii VR. Praca przedstawia również polski teatr w kontekście przemian technologicznych, które wpływają na nowe estetyki na scenie.

Summary

The aim of this Ph.D dissertation is to present a monograph of Krzysztof Garbaczewski artistic works and determine their role in contemporary Polish theater and societal reception. The thesis also constitutes an attempt to analyze postmedial theater, showcased through Garbaczewski performances. The research encompasses the artist's projects from his debut in 2008 until 2023, including the premiere of the play *Germinal*. An additional backdrop for the hypotheses presented in the work was provided by an analysis of theatrical tendencies and aesthetics prevailing among other Polish directors. Within the analyzed performances, the focus lies on the comprehensive relationships between the stage, media, actors, and the audience. It is worth emphasizing that the contemporary theater audience assumes an active role as engaged participants in the theatrical event, co-creating their own experiences during the performance. Garbaczewski's creative output becomes a study of key transformations occurring in present-day theater. The influence of his work is particularly evident in its impact on other Polish directors using of VR technology. The paper also examines Polish theater in the context of technological transformations that impact new aesthetics on the stage.

Spis treści

WSTĘP	6
Rozdział 1. Teatr XX i XXI wieku a media. Perspektywy.....	15
1.1. Transformacje pojęcia teatr	17
1.2. Media we współczesnym teatrze	21
1.2.1. Wpływ mediów na rozwój teatru postdramatycznego i postmedialnego	30
Rozdział 2. Mediatyzacja sceny	36
2.1. Stechnologizowany podmiot w rzeczywistości i w teatrze	38
2.2. W teatrze postmedialnym	42
2.3. Obecność mediów w wybranych spektaklach polskich w XXI wieku.....	46
2.3.1. Kolektywy artystyczne rozwijające nowe technologie.....	56
Rozdział 3. Krzysztof Garbaczewski – zarys sylwetki twórczej artysty	62
3.1. Debiut w teatrze instytucjonalnym	78
3.2. Antropolog z kamerą w teatrze.....	80
Rozdział 4. Montaż i gry z Gombrowiczem	91
4.1. Sfilmowana <i>Iwona</i>	94
4.2. Garbaczewski rozczytuje <i>Kronos</i>	96
4.3. <i>Kosmos</i> w ekranowym lustrze	112
Rozdział 5. Duchy, serca i traumy narodowe na ekranie	116
5.1. Transmedialna instalacja w Muzeum Powstania Warszawskiego	124
5.2. Klasyka (na)żywa	127
5.2.1. Ekokrytyka poprzez technologię.....	133
5.3 Popkultura w VR-owym labiryncie	135
Rozdział 6. Europejskie mity i świat wirtualny.....	141
6.1. Medytacja nad słowem i obrazem	148
6.2. Szekspir w teatrze Garbaczewskiego	154
6.2.1 W VR-owym lesie doświadczeń	158
Rozdział 7. Dream Adoption Society. Praca w kolektywie	167
7.1. Ku widzowi na łączach online	173
7.1.1. <i>Germinal</i> i medialne kontynuacje w grze <i>Walka klas</i>	181
7.2. VR jako nowa ścieżka rozwoju	184
ZAKOŃCZENIE	189

Bibliografia.....	196
Bibliografia podmiotowa.....	196
Wykaz spektakli Krzysztofa Garbaczewskiego.....	196
Realizacje Dream Adoption Society.....	198
Wywiady z Krzysztofem Garbaczewskim.....	200
Recenzje spektakli Krzysztofa Garbaczewskiego.....	202
Artykuły o teatrze Krzysztofa Garbaczewskiego.....	205
Prace teatrologiczne, medioznawcze oraz literaturoznawcze.....	206
Dzieła literackie, dzienniki, biografie wykorzystane w pracy.....	216
Wywiady i rozmowy o kulturze współczesnej.....	217
Recenzje przywoływanych w pracy spektakli.....	219
Aneks.....	220
Wywiad z Krzysztofem Garbaczewskim.....	220
Strony internetowe teatrów, w których pracował Krzysztof Garbaczewski.....	230
Nota redakcyjna.....	231

WSTĘP

Niniejsza dysertacja poświęcona jest twórczości teatralnej Krzysztofa Garbaczewskiego. Szkicując współczesne trendy w teatrze XXI wieku, omawiam spektakle i performanse artysty, analizuję złożone relacje pomiędzy sceną, mediami, aktorami i widzem. Dorobek twórczy reżysera staje się zarazem studium najważniejszych przemian zachodzących we współczesnym teatrze.

W obszarze wciąż rozwijającego się współczesnego teatru medialnego ważnym przykładem artysty odważnego i poszukującego własnej drogi jest Krzysztof Garbaczewski. Reżyser zadebiutował w 2008 roku spektaklem *Chór sportowy* na podstawie dramatu Elfriede Jelinek. W swojej pracy opisałam twórczość artysty od debiutu do 2023 roku i premiery spektaklu *Germinal* na podstawie powieści Émile'a Zoli. Badając twórczość tego reżysera, można dostrzec odkrywcze i inspirujące podejście do mediów oraz nowych technologii. Garbaczewski poszukuje nowych sposobów na wykorzystywanie dostępnych mediów w swoich projektach.

Poprzez wprowadzenie mediów do swoich przedstawień Garbaczewski nie umniejsza roli aktora, ale poprzez media intensyfikuje obecność i obnaża spektaklizację życia społecznego oraz fikcję na scenie. Dzięki temu aktorzy i widzowie mają możliwość wzięcia udziału we wspólnotowym doświadczeniu, co stanowi ważną cechę teatru współczesnego. W swojej pracy reżyser celowo korzysta z różnych środków technicznych oraz najnowszych technologii, aby kreować wyjątkowe doświadczenia dla widzów i aktorów. W świecie przepełnionym kreacjami, abstrakcyjnymi znakami i linkami, Garbaczewski zachęca widzów do czynnego uczestnictwa i współtworzenia spektaklu poprzez afektywne doświadczenie. Jego podejście do teatru jest innowacyjne i odważne, co zachęca współpracujących z nim artystów, zwłaszcza aktorów i młodych reżyserów, do eksperymentowania z najnowszymi technologiami na scenie. Korzystając z najnowszych narzędzi, szczególnie z VR-u, który eksploruje w ostatnich latach, odkrywa ich działanie i twórczo przetwarza je w swoich spektaklach.

Kiedy obejrzałam na żywo inscenizację *Poczet Królów Polskich* na Scenie Kameralnej Narodowego Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie w 2013 roku, uświadomiłam sobie, jak interesujące jest używanie kamery na scenie, choć nie do końca

wiedziałam, czemu ten zabieg ma służyć. Jednak mimo to stałam się regularną widzką teatru Garabaczewskiego¹.

Publikując swoje pierwsze recenzje w studenckim czasopiśmie „WUJ. Wiadomości Uniwersytetu Jagiellońskiego” (2013-2016), w portalu „Teatr dla Was” (2016-2018) i w końcu w „Dzienniku Teatralnym” (2018-2021), pisałam o wielu spektaklach, głównie ze scen krakowskich. Trudność w odbiorze spektakli zmediatyzowanych uświadomiłam sobie podczas pogłębionej analizy w trakcie studiów doktoranckich. Uzyskanie narzędzi interpretacyjnych, koncepcji badawczych, a także pogłębienie refleksji nad badaniem mediów umożliwiły mi pokazanie innowacyjności tych spektakli w dysertacji².

Krzysztof Garbaczewski często mówi o pewnego rodzaju niezrozumieniu funkcji i znaczenia użytych środków w jego spektaklach i nazywaniu ich filmami na scenie: „Nie wiem, czym jest teatr, więc cały czas tego poszukuję”³. Reżyser jednak dodaje, że nie ulega technofilii ani technofobii, jednocześnie zdając sobie sprawę z tego, że zagrożeniem ze strony nowych technologii i mediów nie jest jedynie uzależnianie się użytkownika, a niewłaściwy sposób korzystania z nich⁴. Poddawanie się algorytmom, bezrefleksyjne zanurzanie w kolejnych stronach i *feedach* aplikacji, czyli konsumowanie podsuwanych, wyświetlanych treści prowadzi do zanikania krytycznego myślenia i przebywania w tzw. bańkach informacyjnych. Dlatego teatr, jako wytwór także technologiczny, może stać się miejscem do krytycznej dyskusji oraz kreatywnego przetwarzania tego, co mogą dać technologia i media współczesnemu widzowi.

We współczesnym teatrze za pomocą mediów na scenie kreowana jest rzeczywistość, nie zaś, jakby podpowiadały potoczne skojarzenia, fikcja. Według socjologicznych tez Ervinga Goffmana aktor społeczny „robi wrażenie”, czyli kreuje swój wizerunek, odgrywa rolę społeczną⁵. W teatrze aktor na scenie nie odgrywa jedynie roli. Bywa aktorem społecznym, a nierzadko performerem. Czasami wypowiada się we własnej osobie. Tych zabiegów nie da się wykonać na jednym poziomie rzeczywistości. Dlatego światy na scenie

¹ W 2012 roku obejrzałam rejestrację spektaklu *Balladyna* z Teatru Polskiego w Poznaniu.

² Pozycje bibliograficzne: P. Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London–New York 1999; Ch. Balme, *Zastępcze sceny. Teatr, performens i wyzwania nowych mediów*, „Dialog” 2007, nr 12, s. 150-164; R.W. Kluszczyński, *Spoleczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimedialności*, Kraków 2002; P. Levinson, *Nowe nowe media*, przeł. M. Zawadzka, Kraków 2010; P. Pavis, *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, przeł. P. Olkusz, Warszawa 2011; *Przepływy, protezy, przedłużenia... Przemiany kultury polskiej pod wpływem nowych mediów po 1989 roku*, red. Bodzioch-Bryła i in., Kraków 2015.

³ R. Pawłowski, *Energia*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Notatnik Teatralny” 2016, nr 82, s. 58.

⁴ Ibidem.

⁵ Zob. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. P. Śpiewak, H. Datner-Śpiewak, Warszawa 2011, s. 135-167.

są zwielokrotnianie poprzez media. Obecność aktora istnieje w dwóch i więcej realnościach. Postać jest obecna cieleśnie oraz w nowej przestrzeni, streamingowej czy w VR-ze, by wzmocnić swoją obecność tu i teraz.

Jednakowoż Patrice Pavis zwraca uwagę na pewien problem w oddziaływaniu mediów audiowizualnych na odbiorcę. Według badacza widz nie zawsze swoją uwagę kieruje na to, co żywe, lecz często angażuje się w warstwę elektroniczną i intermedialną przedstawienia, przez co pozycja aktora wydaje się zagrożona⁶. W spektaklach Garbaczewskiego kreowanie nażywej obecności za pomocą mediów jest również znaczącym aspektem omówionym w niniejszej dysertacji.

Dla Garbaczewskiego filmowanie, streamingi, a obecnie VR stają się jedną z wielu możliwości tworzenia teatru. Pytania o to, czy spektakl kreowany za pomocą mediów to nadal spektakl, czy jego status nie zmienia się na teatralny kolaż, hybrydę, sztukę pogranicza zadawała m.in. Izabella Pluta-Kiziak⁷. W podsumowaniu artykułu z 2002 roku badaczka zaznaczyła, że teatr to sztuka wielotworzywowa, a przestrzeń teatru nowych technologii traci swoją jednorodność i staje się wielosensoryczna. Widz doświadcza wielowariantowości spektaklu oraz otrzymuje możliwość swobodnej interpretacji dzieła⁸.

Ryszard Kluszczyński podkreśla, że każde medium, zatem również teatr, to środek przekazu, czyli środek komunikowania znaków między nadawcami i odbiorcami. Zatem media są obecne w kulturze jako środki artystyczne, odkąd dochodzi do interakcji nadawca – odbiorca⁹. Pośredniczenie w komunikacji i kreowanie wizerunków stanowi element kultury. Garbaczewski wykorzystuje media także po to, by odsłonić i zdekonstruować rozmaite sposoby kreowania czy wykorzystywania tych zjawisk.

Potrzeba tworzenia i upowszechniania narzędzi badawczych do analizy wzajemnych przepływów mediów i teatru jest nagląca. Zjawiska te wymagają refleksji zarówno naukowej, jak i recenzenckiej. W publikacji *Zwrot cyfrowy w humanistyce. Internet, Nowe media, Kultura 2.0* z 2013 roku badacze zauważyli potrzebę ukonstytuowania się nowych metod badawczych, które pozwolą przetworzyć i zrozumieć rzeczywistość *big data*¹⁰. Andrzej Radomski zaznacza, że rozwijająca się dynamicznie humanistyka cyfrowa powstaje „na

⁶ P. Pavis, *Współczesna inscenizacja...*, dz. cyt., s. 187.

⁷ I. Pluta-Kiziak, *Heretycy na scenie. Ekran w teatrze nowych technologii*, [w:] *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, red. A. Gwóźdź, P. Zawojski, Kraków 2002, s. 202.

⁸ *Ibidem*, s. 203.

⁹ R.W. Kluszczyński, *Sztuka mediów i sztuka multimedii albo o dwóch złudnych analogiach*, [w:] *Ekspansja obrazów. Sztuka i media w świecie współczesnym*, red. B. Frydryczak, Warszawa–Zielona Góra 2000, s. 167.

¹⁰ A. Radomski, R. Bomba, *Wstęp*, [w:] *Zwrot cyfrowy w humanistyce. Internet, Nowe media, Kultura 2.0*, red. A. Radomski, R. Bomba, Lublin 2013, s. 7.

przecięciu klasycznych badań humanistycznych i społecznych, sztuki współczesnej i przede wszystkim nowych technologii cyfrowych proponuje oprogramowanie i platformy – wychodzące naprzeciw potrzebom badania *big data*¹¹. Rosnąca rola mediów, również w teatrze, wymaga zatem nieustannej aktualizacji.

Z kolei Ewa Domańska podkreśla, że rozwój technologii doprowadził do zatarcia granic między tym, co ludzkie, a tym, co nie-ludzkie. Transplantologia, nanotechnologia, inżynieria genetyczna, klonowanie, cyborgizacja, a także pojawienie się sztuki bioartu wprowadza dysonans w rozdziale tego co ludzkie i nie-ludzkie¹². Procesy te podejmują także twórcy teatralni w swoich spektaklach¹³, by m.in. obrazować te zjawiska widzom i tworzyć miejsce do krytycznej refleksji na temat wpływu techniki na bios.

Krzysztof Garbaczewski zadaje sobie i widzom fundamentalne pytania o sens życia we współczesnym, zmediatyzowanym świecie, starając się na nie odpowiedzieć w nowy i adekwatny sposób. Jest jak uczeń, który ciągle próbuje i stale się uczy, jakby towarzyszył mu nieustanny głód wiedzy. Nawet jeśli już sto lat wcześniej zasłonięto scenę w teatrze ekranem, dla reżysera ekran na scenie staje się nową materią do poszukiwań. Twórcza droga Garbaczewskiego przypomina postawę antropologiczną w rozumieniu Ludwika Stommy, czyli „przybranie postawy człowieka dziwiącego się, który patrzy na rzeczy otaczające go i wie, że one mogłyby wyglądać inaczej”¹⁴. Garbaczewski nieustannie się dziwi i odkrywa dla siebie oraz widzów rzeczywistość. Zachęca do własnych interpretacji, nie przeszkadza mu brak wniosków lub tylko fragmentaryczna refleksja czy afektywne wrażenie. Nie wychodzi ku widzom z gotowymi wnioskami z pozycji intelektualisty, którym, notabene, oczywiście jest. Zaprasza widza do wspólnych, kreatywnych przemyśleń. Jednak trudno uznać, że przeciętny widz orientuje się w najnowszych nurtach filozoficznych czy literackich. Dlatego reżyser korzysta również na scenie z inspiracji popkulturą, folklorem, rapem czy estetyką gier wideo. Warstw jego spektaklu jest wiele i odbiorcy nie zawsze te bariery przekraczają, a często nawet odrzucają. Artysta celowo stroni od prostej atrakcyjności sztuki. Tak, jak w spektaklu *Sen nocy letniej*, gdzie aktorzy mogli zanurzyć się w przestrzeni VR-u, a widzowie oglądali cyfrowe ciała aktorów na ekranie oraz ich ciała biologiczne na scenie. Z drugiej jednak strony korzystanie z VR-u w przestrzeni domowej przypomina rzeczywistość z obrazów Edwarda

¹¹ A. Radomski, *Narzędzia i metody humanistyki cyfrowej w badaniach świata mediów*, „Studia de Cultura” 2017, t. 9, nr 4, s. 116.

¹² E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 52-53.

¹³ Tematyka spektakli Łukasz Twarkowskiego i jego praca w kolektywie IP Group.

¹⁴ W.J. Burszta, K. Piątkowski, *Antropologia i polityka*, wywiad z L. Stomą, „Czas Kultury” 1990, nr 18-19, s. 14.

Hoppera. Media mogą pogłębiać samotność i wyobcowanie w świecie realnym, co podkreślił Garbaczewski w swojej interpretacji *Snu nocy letniej*.

Krzysztofowi Garbaczewskiemu zarzucana jest niedokładność, niespójność czy nawet niedoczytanie tekstów literackich, które wystawia. Brak przygotowanego wcześniej scenariusza również nie sprawdza się w każdym jego projekcie, jak chociażby w pracy przy spektaklu *Poczet Królów Polskich*, gdzie część obsady zrezygnowała z ról. Ponadto sztuki Garbaczewskiego często recenzowane są w sposób ironiczny, prześmiewczy, jak np. w recenzji *Tak się bawić nie będziemy* Macieja Stroińskiego o spektaklu *Nic*¹⁵.

Reżyser znajduje się niejako na marginesie świata teatralnego. Stąd zapewne podjął próbę założenia kolektywu artystycznego Dream Adoption Society w 2017 roku. Jako chłonny wiedzy i kreatywny uczeń próbuje wytłumaczyć dla siebie i widza otaczającą nas rzeczywistość. Nieustannie poszukuje i zadaje pytania, zaczepiając o coraz to nowe wątki. Ciągłe znajduje się w procesie stawania, do którego zaprasza aktorów oraz publiczność. W swoich próbach nie zatrzymuje się. Wykorzystuje dostępne mu media i technologie. Sięga także po najnowsze zdobycze cywilizacji, takie jak *virtual reality*. Ponadto uczy się obsługi narzędzi i programów, by samemu również w nich tworzyć. Choć w studiu Dream Adoption Society pracowali specjaliści: artyści sztuk wizualnych i cyfrowych (Marta Nawrot, Jagoda Wójtowicz, Maciej Gniady i Mateusz Świdorski), architektka i scenografka Aleksandra Wasilkowska, producent Wojciech Markowski, kompozytor Jan Duszyński, aktor Paweł Smagała¹⁶, a także operator Robert Mleczo, Garbaczewski także rozwijał swoje umiejętności techniczne. Projekt DAS był swoistym laboratorium cyfrowym, gdzie artyści eksplorowali nowe media oraz korzystali z wirtualnej i rozszerzonej rzeczywistości w kontekście sztuki współczesnej, performansu i teatru. W Teatrze Powszechnym w Warszawie w latach 2018-2021 studio Dream Adoption Society otrzymało przestrzeń na zasadach rezydencji. Pokazuje to także tendencje Garbaczewskiego do kolonizowania instytucji, przejmowania ich na czas tworzenia projektów i funkcjonowania poza ustalonym schematem.

Krzysztof Garbaczewski jest odkrywca i wrażliwy na zmiany uczestnictwa w kulturze. Mówi językiem młodego pokolenia. Tym bardziej, że nie tylko stara się cytować współczesną rzeczywistość i krytycznie reagować na zmiany, ale również uczestniczy w świecie poprzez media. Stąd w jego spektaklach obecna jest także refleksja nad krytyką

¹⁵ M. Stroiński, *Tak się bawić nie będziemy*, źródło: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/273273/tak-sie-bawic-nie-bedziemy>, [dostęp: 24.04.2023].

¹⁶ Strona internetowa studia Dream Adoption Society: <https://dreamadoptionsociety.com/home>, [dostęp: 1.02.2020].

mediów oraz sposobem przetwarzania ich przez artystów. Jest przeciwny pozostawianiu biernym odbiorcą i korzystaniu z technologii jedynie na poziomie konsumenta.

Jego projekty są inspirujące i zmieniają rzeczywistość teatralną w kraju. Mimo czynnego uczestnictwa w życiu teatralnym w Polsce i na świecie, wielu zrealizowanych projektów, poza spektaklami to również film, odcinek serialu *W domu*, wystawa *Inne tańce* w Centrum Sztuki Współczesnej oraz *Badania terenowe* w Galerii Arsenał w Białymstoku, a ramach studia DAS liczne wykłady i medytacje w VR-ze, jego metody pracy w teatrze wciąż są recenzowane z ironią i podlegają często powierzchownej krytyce. Dlatego zauważam potrzebę prowadzenia badań nad teatrem nowomediálním¹⁷. Widzowie potrzebują pogłębionej jego analizy, która w powszechnym obiegu występuje często w formie potocznej i popularyzacyjno-recenzenckiej. Zrozumienie istoty obecności mediów na scenie jest ważne również w kontekście odnalezienia siebie w zmieniającej się przez media rzeczywistości.

Ciągły progres technologiczny, któremu podlegamy, powoduje, że to, co nowe w wykorzystaniu mediów zarówno w teatrze, jak i w życiu codziennym szybko staje się powszednie, przemija bądź oswaja się z użytkownikiem w taki sposób, że on sam zdaje się nie zauważać wpływu, jaki technologia na nim wywiera.

Technologia od początku cywilizacji była wytwarzana przez człowieka i w pewnym stopniu przyczyniała się do zmian w sposobie życia. Współcześnie nowe media, aplikacje, sfera techniki i otaczające metaversum zmieniają człowieka w większym stopniu, niż on przetwarza technologię. Maszyna i człowiek współistnieją, wzajemnie się przenikają i na siebie oddziałują. Współczesny, scyborgizowany człowiek, stale podłączony do sfery *online*, spotyka się z ogromną ilością danych i bodźców¹⁸. Istnieje zatem ryzyko przejścia w stan biernego *flâneura*, który przemierza sieć, metaversum czy *mixed reality* bezrefleksyjnie, przejmując trendy i wzorce zachowań, wpadając w bańki informacyjne, dyskutując z internetowymi *trollami*. Dlatego tak ważna jest kreatywna refleksja nad tymi procesami, zagrożeniami i szansami. Bez niej widz/obywatel stanie się biernym konsumentem rzeczywistości, interpasywnym graczem.

Nawiązując do pytań autorów publikacji *Teatr wśród mediów: czy teatralność jest medium i jak sytuować teatr w badaniach* (za Ch. Balme), czy teatr nie jest medium, a jest

¹⁷ Na przykład w ramach konferencji *Edukacja 4.0 a teatr współczesny. Media – instytucje – strategie – twórcy*, która odbyła się w Uniwersytecie Pedagogicznym im. KEN w Krakowie 16 marca 2023 roku wygłosiłam referat *Widz w teatrze VRowym Krzysztofa Garbaczewskiego*.

¹⁸ Zob. P. Idzik, *Analiza Big Data. Badania niereaktywne w erze Internetu 2.0*, [w:] *Zwrot cyfrowy w humanistyce...*, dz. cyt., s. 153-167.

raczej intermedialny (E. Fischer-Lichte), postanowiłam usytuować spektakle Garbaczewskiego w obszarze tych rozważań¹⁹. Garbaczewski nie jest reżyserem filmowym, co sugerowali krytycy po premierach spektakli *Iwona, księżniczka Burgunda* czy *Poczet Królów Polskich*, w których widzowie oglądają nażywe streamingi ze sceny, uznane pochnie za filmy. Nie wymyśla również nowych technologii, a twórczo przetwarza wszelkie dostępne wynalazki. Różni się dla siebie technologię. Krzysztof Garbaczewski łączy w swoich spektaklach sztukę z naukami ścisłymi w nurcie art&science. Artysta w obszarze sztuki teatru próbuje również wykorzystywać wiedzę o współczesnym świecie technologii, także specjalistyczne sprzęty i urządzenia, które powstają jednak w obszarze nauk technicznych i ścisłych²⁰. Sztuka dla tego reżysera bywa również obszarem do badań naukowych²¹.

Niniejsza praca przyjmuje formę monografii artysty. Jest w całości poświęcona Krzysztofowi Garbaczewskiemu, a wstępne rozpoznania służą rozumieniu jego teatru. Rozprawa została podzielona na siedem rozdziałów głównych oraz wstęp i zakończenie. W pierwszym z nich podjęłam próbę opisanie krótkiej historii przemian estetyki teatru w XX i XXI wieku. To przeglądowa analiza poświęcona definiowaniu teatru i wprowadzaniu technologii na sceny. W ostatnim podrozdziale opisałam cechy współczesnej kultury i pewnego rodzaju schyłek teatru postdramatycznego. Rozdział drugi dotyczy mediatyzacji w teatrze, wykorzystywaniu najnowszych technologii oraz antropologiczno-kulturowego opisu współczesnego człowieka, a co za tym idzie – widza. Rozdział 2.3. zawiera przegląd polskich spektakli z ostatnich 20 lat, w których wykorzystywano media i technologie. Od debiutu Krzysztofa Garbaczewskiego minęło 15 lat, stąd nieco poszerzona panorama polskich spektakli, w których wykorzystywano nowe media. Kończący podrozdział zawiera krótką charakterystykę artystycznych kolektywów, które zajmują się nowymi technologiami w teatrze. Wspomniane zespoły Pawła Passiniego oraz Łukasza Twarkowskiego realizują projekty podobne do Dream Adoption.

Rozdział trzeci rozpoczyna się od przedstawienia biografii reżysera oraz omówienia inspiracji i wpływu, jaki miała twórczość Krystiana Lupy, Jerzego Grotowskiego i Andrzeja Strumiły na Garbaczewskiego. Kolejne podrozdziały zostały poświęcone analizie spektakli

¹⁹ A. Duda, M. Wiśniewska, *Wstęp*, [w:] *Teatr wśród mediów – wyzwania i propozycje badawcze*, red. A. Duda, M. Wiśniewska, B. Oleszko, Toruń 2015, s. 8-9.

²⁰ W spektaklu *Chłopi* z 2018 roku jedna ze świń z zagrody Antka została „zagrana” przez łazik marsjański wypożyczony z Politechniki Białostockiej.

²¹ Zob. R.W. Kluszczyński, *art@science O związkach między sztuką i nauką*, [w:] *W stronę trzeciej kultury. Koegzystencja sztuki, nauki i technologii*, red. R.W. Kluszczyński, Gdańsk 2011, s. 32-42.

Garbaczewskiego wystawianych na polskich scenach. Podzieliłam je tematycznie, natomiast w obrębie danego podrozdziału spektakle zostały opisane chronologicznie. Krótki podrozdział został poświęcony debiutowi Garbaczewskiego w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu. Następnie omawiając spektakl *Życie seksualne dzikich*, skorzystałam z teorii współczesnej antropologii i postkolonializmu. W oparciu m.in. o badaczy dzieł Gombrowicza opisałam cztery spektakle zrealizowane na podstawie tekstów pisarza. Dalej, wskazując na wybrane elementy dotyczące traum narodowych, przeanalizowałam spektakle *Poczet Królów Polskich* oraz *Kamienne niebo zamiast gwiazd*, przy tworzeniu których reżyser inspirował się badaniami nad postpamięcią. W rozdziale *Klasyka na(żywa)* analizowałam spektakle, które powstały na podstawie tekstów z rodzimej literatury (*Balladyna*, *Wyzwolenie*, *Chłopi*). W analizie spektakli z rozdziału czwartego wskazywałam na aspekty postmedialne, formy przenikania się technologii i ciała, ekranowość teatru, a także wątki ekologiczne, które Garbaczewski czerpie m.in. z inspiracji badań Jerzego Grotowskiego oraz swoich wypraw na Suwalszczyznę. Jeden z podrozdziałów poświęcam analizie spektakli *Gwiazda śmierci* z 2010 roku i *Robert Robur* z 2016 roku, między którymi dostrzegam szczególną łączność. W kolejnym rozdziale omówiłam spektakle Garbaczewskiego zrealizowane na podstawie tekstów z klasyki europejskiej, takich jak *Odyseja* Homera, *Biesy* Fiodora Dostojewskiego, *Uczta* Platona oraz *Boska Komedia* Dantego. Podrozdział 6.1 poświęciłam na analizę tzw. medytacji teatralnych *Nirvana* oraz *Nic*. Rozdział szósty kończą analizy spektakli powstałych na podstawie dramatów Szekspira. W podrozdziale *W VR-owym lesie doświadczeń* omówiłam spektakl *Sen nocy letniej*, w którym Garbaczewski wykorzystał technologię VR po raz pierwszy w Starym Teatrze w Krakowie.

Rozdział siódmy został poświęcony studiu Dream Adoption Society, założonemu w 2017 roku przez artystę. W rozdziale opisuję cele i projekty studia. Wymieniam projekty zrealizowane na scenie Teatru Powszechnego w Warszawie. W podrozdziale 7.1. analizuję działalność studia DAS i reżysera w nowej, pandemicznej rzeczywistości. W kolejnym podrozdziale opisuję spektakl *Germinal*, który artysta zrealizował w Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach (premiera: 3 marca 2023 roku²²). W czasie pandemii Garbaczewski zrealizował wraz z zespołem Teatru Śląskiego spektakl pt. *Black*, który miał swoją premierę online 24 września 2020 roku. Była to pierwsza wersja spektaklu *Germinal*. W ostatnim podrozdziale *VR jako nowa ścieżka rozwoju* podsumowuję sposoby korzystania z VR-u przez Garbaczewskiego.

²² Jest to najnowszy analizowany w pracy spektakl w reż. Krzysztofa Garbaczewskiego.

Dorota Sajewska pisała w pracy *Pod okupacją mediów*, że obecnie gatunki sceniczne mają niejasne granice, są przejmowane przez nowoczesne technologie, co podważa bezpośrednią obecność aktora i widza, a jednocześnie teatralizowane jest życie codzienne i publiczne. Wynika z tego, że teatrologia nie może objąć badawczo tych zjawisk bez odwołania się do refleksji medioznawczej, antropologicznej, socjologicznej oraz filozoficznej²³.

W twórczości Garbaczewskiego zabiegi nowomediálne stają się integralnymi elementami spektaklu i są środkami do opowiedzenia historii, nie jedynie atrakcyjnymi obrazami, uwodzącymi widza w warstwie wizualnej. Teatr, jako medium pochłaniające inne media i twórczo korzystające z mediów²⁴, eksploruje najnowsze technologie i nowe media. Krzysztof Garbaczewski jest jednym ze współczesnych polskich twórców, który swoje projekty teatralne tworzy z intensywnym wykorzystaniem dostępnych medialnych środków. Ostatni rozdział pracy to podsumowujące zakończenie. Podjęta w dysertacji analiza prowadzi do wniosków, że *virtual reality* może stać się nową, choć współcześnie jedną z wielu, przestrzenią doświadczania teatru.

Praca zawiera bibliografię podzieloną na podmiotową (wykaz spektakli K. Garbaczewskiego, projektów studia DAS i artysty, listę wywiadów z Garbaczewskim oraz listę jego profili w mediach społecznościowych) oraz przedmiotową, która została podzielona na: recenzje spektakli Garbaczewskiego, artykuły o teatrze artysty, część zawierającą prace teatrologiczne, medioznawcze i literaturoznawcze, część z innymi dziełami literackimi cytowanymi w pracy, rozmowy o teatrze współczesnym oraz recenzje spektakli przywoływanych w pracy. W aneksie pracy znajduje się transkrypcja mojego wywiadu z Krzysztofem Garbaczewskim oraz lista linków do stron internetowych polskich teatrów, w których tworzył artysta.

²³ D. Sajewska, *Pod okupacją mediów*, Warszawa 2012, s. 50.

²⁴ Zob. Ch. Balme, *Zastępcze sceny...*, dz. cyt., s. 150-164.

Rozdział 1. Teatr XX i XXI wieku a media. Perspektywy

Poniższy rozdział ma na celu naszkicowanie ewolucji w myśleniu o najnowszym teatrze oraz zwrócenie uwagi na sposoby definiowania go w kontekście wpływu i rozwoju mediów. Historyczne ujęcia teatru pokazują, że sztuka ta powstawała w efekcie współdziałania innych sztuk²⁵. Jak podkreśla Erika Fischer-Lichte:

Pozostawiając na boku inne sztuki włączane w obręb przedstawień, nie da się badać ani historii teatru, ani teatru współczesnego. Teatrológ nie może pracować, nie dysponując podstawowymi choćby wiadomościami i kompetencjami w zakresie architektury (budynek teatralny, ukształtowanie przestrzeni), malarstwa, muzyki, literatury, filmu i innych mediów. (...) Pod tym względem teatr jest rodzajem „intersztuki”, dlatego teatrologię należy uprawiać jako „interdyscyplinę”²⁶.

Stąd wynikają trudności w jednoznacznym, ustalonym przez badaczy, zdefiniowaniu sztuki teatru. Różnorodność perspektyw badania teatru obliguje teatrologa do znajomości innych dziedzin sztuki. Interdyscyplinarne badania spektakli, także według Fischer-Lichte, powinny obejmować m.in. przepływy między teatrem a mediami.

Patrice Pavis w *Słowniku terminów teatralnych* wymienia 47 haseł określających teatr²⁷. Wyróżnia m.in. teatr antropologiczny, czerpiący z praktyk ludowych, teatr autobiograficzny, dydaktyczny, guerrilla (zaangażowany politycznie), kobiecy, mieszczański, teatr okrucieństwa Antonina Artauda, który proponował wywoływanie u widza wstrząsu emocjonalnego, czy teatr żywego słowa. Ciekawymi przykładami pochodzącymi ze *Słownika...* są teatr niewidzialny i environmentalny²⁸. Augusto Boal proponował tworzenie teatru niewidzialnego, inicjowanego tak, aby biorący udział nie zorientowali się, że są widzami²⁹. Termin teatr environmentalny, określający działania mające na celu zniesienie granicy między sceną a widownią, wprowadził Richard Schechner w 1972 roku³⁰.

Biorąc pod uwagę rolę i znaczenie dla teatru jego otoczenia kulturowego należy zaznaczyć, że teatr również kształtuje kulturę materialną i zmienia społeczeństwo. Cała

²⁵ E. Fischer-Lichte, *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Wrocław 2012, s. 152.

²⁶ Ibidem, s. 158.

²⁷ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł., oprac. i uzup. opatrzył S. Świontek, wstęp A. Ubersfeld, Wrocław 1998, s. 507-544.

²⁸ Ibidem.

²⁹ A. Boal, *Gry dla aktorów i nieaktorów*, przeł. M. Świerkocki, Warszawa 2013.

³⁰ R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, red. przeł. M. Rochowski, Wrocław 2006.

okołoteatralna machina, rozwój oświetlenia, muzyka oraz włączanie do tworzenia spektaklu architektów, malarzy, artystów wideo, pokazuje, że rozwój sztuki teatru przebiega równolegle z rozwojem kultury materialnej³¹. Zatem świadomość zmian społecznych, a także wpływ rozwijających się technologii jest istotnym czynnikiem w badaniu teatru, ponieważ w wielu spektaklach te zjawiska są rozgrywane i komentowane jako podmiot i przedmiot.

Za wprowadzanie do teatru kolejnych nowinek technicznych jest głównie odpowiedzialny reżyser. Jego funkcja jako artysty teatru pojawiła się dopiero na przełomie XIX i XX wieku. Przedstawiciele Wielkiej Reformy Teatru postulowali potrzebę twórcy-reżysera, który jako artysta będzie całościowo odpowiedzialny za inscenizację. Spektakl natomiast nie będzie jedynie realizacją dramatu na scenie. Edward Gordon Craig uważał, że teatr to sztuka łącząca równoważne elementy, takie jak: światło, barwa, kompozycja przestrzeni, ruch i postać, oraz był twórcą idei artysty teatru, wszechstronnie wykształconego reżysera i inscenizatora, który z pozycji demiurga będzie tworzył teatr³². Twórczość artystów totalnych – takich jak np. Stanisław Wyspiański – wpisuje się w powyższe postulaty. Wyspiański jest dla wielu współczesnych badaczy ideałem artysty teatru. Jak pisał o nim Zenobiusz Strzelecki:

Widział teatr w każdym fakcie, w każdym wydarzeniu, dekorację – na każdym miejscu, kostium – w każdym stroju. Można by nawet powiedzieć, że każdy element rzeczywistości był dla Wyspiańskiego początkiem teatru³³.

W Polsce Andrzej Pronaszko rozwijał ideę „teatru ogromnego” zaczerpniętą od Wyspiańskiego³⁴. Pronaszko pracował z Leonem Schillerem, dzięki któremu Stanisław Wyspiański stał się swoistym patronem artystycznego teatru w Polsce. Dramaty Wyspiańskiego, a także *Studium o „Hamlecie”* to teksty zawierające postulaty reformy sceny teatralnej. Joanna Walaszek o Wyspiańskim mówiła, że:

jest pierwszym polskim twórcą, którego można nazwać artystą teatru, używając tego Craigowskiego określenia, i właściwie niesłuchanie szybko (za sprawą Leona Schillera) został on wpisany w krąg tak zwanych reformatorów teatru początku wieku. Jego niezwykle oryginalne idee i fascynująca wyobraźnia teatralna, projekty inscenizacyjne, scenograficzne, wypowiedzi na temat teatru i sztuki

³¹ J. Szczepański, *Elementarne pojęcia socjologii*, Warszawa 1972, s. 46.

³² E.G. Craig, *O sztuce teatru*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1985.

³³ Z. Strzelecki, *Kierunki scenografii współczesnej*, Warszawa 1970, s. 37.

³⁴ *Ibidem*, s. 105.

aktorskiej, utwory dramatyczne i projekty scenicznych interpretacji dzieł dramatycznych – Mickiewicza, Szekspira, znakomicie korespondowały z poszukiwaniami wizjonerów nowego teatru w Europie³⁵.

Wizjonerstwo Wyspiańskiego korespondowało z reformami teatru w Europie. Strzelecki zaznaczył, że dla twórców takich jak Max Reinhardt, Erwin Piscator czy Wsiewołod Meyerhold sceny pudełkowe stały się tzw. pudełkami magików, których nikt nie traktuje poważnie³⁶. Dlatego teatr totalny Erwina Piscatora, zaprojektowany wraz z Walterem Gropiusem w 1927 roku, został tak skonstruowany, by aktor mógł grać przed, za oraz pośrodku publiczności, wychodząc z iluzji sceny pudełkowej. Na ścianach zainstalowano także ekrany do projekcji filmowych.

1.1. Transformacje pojęcia teatru

Teatrologia już w dwudziestoleciu międzywojennym mierzyła się z koncepcjami literackości i teatralności dramatu oraz autonomii dramatu i sztuki teatru. Współcześni badacze teatru, m.in. Janusz Degler w redagowanym przez siebie tomie *Problemy teorii dramatu i teatru* z 1988 roku, pokazywali zależność teatru od dramatu, ujmowaną m.in. w teatralnej teorii dramatu. Natomiast nieco później Dobrochna Ratajczakowa zwróciła uwagę na dwoistą naturę dramatu jako rodzaju literackiego i jednocześnie elementu teatru³⁷.

Teatr nadal wydaje się rozumiany przez niektórych widzów jako sceniczna realizacja dramatu. Być może dlatego, że jeszcze do niedawna dla teoretyków teatru przedmiotem analizy były właśnie relacje teatru i dramatu. W tak zmarginalizowanej formie wobec dramatu teatr jest często omawiany podczas lekcji języka polskiego³⁸. Choć, jak zaznacza Erika Fischer-Lichte w *Estetyce performatywności*, Max Herrmann już w 1914 roku zwrócił uwagę na przedstawienie, jako na obiekt badawczy i konieczność wykrystalizowania się nowej dyscypliny naukowej, której przedstawiciele zajmą się teatrem jako osobnym dziełem³⁹.

Ze współczesnych refleksji nad teatrem wynika, że nie jest on sztuką, która polega jedynie na realizacji utworów literackich na scenie. Analiza spektaklu wykracza poza

³⁵ E. Miodońska-Brookes i in., *Modernizowanie Wyspiańskiego*, „Wielogłos” 2008, nr 1 (3), s. 10.

³⁶ Ibidem, s. 62-63.

³⁷ D. Ratajczakowa, *Sługa dwóch panów. Dwoisty żywot dramatu*, „Teksty Drugie” 1990, nr 5-6, s. 80-92.

³⁸ M. Pieniążek, *Polonistyka performatywna. O humanistycznych technologiach wytwarzania światów*, Kraków 2018, s. 258.

³⁹ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 43.

omówienie adaptacji literatury. W publikacji *Teatr i tekst* z 2005 roku Agata Adamiciecka-Sitek pisała:

W czasach postmodernizmu nie ma już żadnych powszechnie akceptowanych teatralnych reguł, dlatego niemożliwe stało się utrzymanie jakiegos generalnego kryterium determinującego relacje między dramatem i teatrem⁴⁰.

Badaczka zaznacza, że już w epoce romantyzmu teatr i dramat zaczynają funkcjonować jako odrębne dzieła. Koncepcja Richarda Wagnera dotycząca dzieła teatralnego, zakłada, że istnieje ono integralnie na scenie. Do emancypacji teatru od tekstu literackiego przyczyniła się także Wielka Reforma Teatru⁴¹. Zniesienie dominacji tekstu wytworzyło w teatrze możliwość połączenia na scenie wielu dzieł, nie tylko literackich, oraz dodawanie indywidualnych doświadczeń do przedstawienia.

W artykule z 2004 roku Dariusz Kosiński, poszukując definicji teatru, powołuje się na „literacką koncepcję teatru” formułowaną przez Zbigniewa Przychodniaka oraz na dzieło *Uwagi o teatrze krakowskim* Hilarego Meczyszewskiego z 1843 roku⁴² o teatrze w XIX wieku. Badacz przywołując teksty o teatrze sprzed ponad stu lat, pokazuje, że wspomniana teoria traci na aktualności. Określanie sztuki teatru jako dopełnienia literatury jest niewystarczające, by badać to, co dzieje się na współczesnych scenach teatralnych. Ponadto powiela stereotypy w myśleniu o teatrze⁴³. Do powyższych stereotypów badacz zalicza m.in. realizm gry aktorskiej, scenę pudełkową i czwartą ścianę, adaptację dramatów oraz jedność czasu i miejsca, które wzmacniają tworzenie iluzji rzeczywistości. Cztery powyższe filary teatru wspomagane przez kostiumy, dekoracje i tricki sceniczne mają ukrywać sztuczną naturę teatru⁴⁴. Dlatego Kosiński wskazuje, że pojawienie się performatyki, jako dziedziny naukowej, może zostać wykorzystane do analizy szczególnego przypadku performansu, jakim jest teatr. Zatem elementy składające się na fundament definiowania teatru to spotkanie dwóch osób (lub grup osób), widza i aktora⁴⁵. Postulat ten łączy badania performatywne z teatrologią. W performansie zacierają się granice między teatrem a zjawiskami, takimi jak np. mecze, koncerty, karnawał czy kampanie wyborcze⁴⁶.

⁴⁰ A. Adamiciecka-Sitek, *Teatr i tekst*, Kraków 2005, s. 8.

⁴¹ Ibidem, s. 9.

⁴² Z. Przychodniak, *U progu romantyzmu. Przemiany warszawskiej krytyki teatralnej 1815-1825*, Wrocław 1991.

⁴³ D. Kosiński, *Teatr w XXI wieku – ku nowym definicjom*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3-4, s. 215-225.

⁴⁴ Ibidem, s. 216.

⁴⁵ D. Kosiński, A. Wypych-Gawrońska, A. Stafiej, *Słownik wiedzy o teatrze*, Warszawa 2011, s. 10.

⁴⁶ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, dz. cyt.

Teatr posiada również korzenie rytualne. Powszechna jest teza, iż teatr europejski wywodzi się z antycznych obrzędów ku czci boga Dionizosa. Definiowanie teatru jako zjawiska z pogranicza sfery sacrum i profanum dobrze tłumaczy teoria Arnolda van Gennepa *rite de passage*⁴⁷ i bazujące na niej poglądy Victora Turnera dotyczące tzw. fazy liminalnej. Wydarzenie teatralne może w pewnym zakresie podlegać rytualizacji, a zgromadzeni w przestrzeni teatralnej mogą tworzyć wspólnotę – *communitas*⁴⁸. W tej perspektywie faza preliminalna kończy się w momencie zetknięcia widza i aktora, tancerza i obserwującego. Powstała podczas przedstawienia wspólnota rozwiązuje się natomiast po jego zakończeniu⁴⁹.

Marta Steiner w *Genezie teatru w świetle antropologii kulturowej* porównuje teatr i rytuał. Badaczka dostrzega wiele różnic między tymi zjawiskami: wskazuje na pojęcie Innego, którym w teatrze jest publiczność, czy chociażby czas, który w rytuale jest mityczny, natomiast w teatrze teraźniejszy⁵⁰. Krytyka nie istnieje dla rytuału, ponieważ obrządek jest akceptowany przez społeczność, natomiast dla teatru jest wymagana i popularyzowana, a także staje się dziedziną naukowej refleksji. Publiczność wie, że akcja w teatrze dzieje się ze względu na zawarcie paktu o prawdziwości przedstawionego świata. Natomiast w rytuale zgromadzeni wierzą w realny skutek działań⁵¹. Zatem nazwanie spektaklu obrzędem także nie wyczerpuje definicji i bogactwa znaczeń teatru.

Teatrolog Christopher Balme twierdzi, że teatr „należy rozumieć jako pierwszy przykład hipermedium, które od zawsze potrafiło inkorporować, przedstawiać, a czasem nawet czynić swoim tematem inne media”⁵². Zatem przemiany w definiowaniu go świadczą o tym, że teatr nieustannie adaptuje nowe media oraz posiada aspekty medialne. Jest sztuką żywą, nieoderwaną od rzeczywistości i człowieka. Dlatego współcześnie jest wytwarzany także za pomocą mediów, a rozwój technologii staje się jednym z wielu problemów poruszanych we współczesnych spektaklach.

Anna R. Burzyńska badając współczesny zmediatyzowany teatr, podkreśla, za Samuelem Weberem, że wszystko jest medium, również teatralność⁵³. Media zatem, nie tylko

⁴⁷ A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii: o bramie i progu [...] i o wielu innych rzeczach*, przeł. B. Biały, Warszawa 2006.

⁴⁸ M. Carlson, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, Warszawa 2015, s. 41-44.

⁴⁹ V. Turner, *Od teatru do rytuału. Powaga zabawy*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005, s. 10-22.

⁵⁰ M. Steiner, *Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej*, Wrocław 2003, s. 285.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ch. Balme, *Zastępcze sceny...*, dz. cyt., s. 150-164.

⁵³ A.R. Burzyńska, *Nierealne realne. Media w teatrze Krzysztofa Garbaczewskiego i Wojtki Ziemilskiego*, [w:] *Sztuka i technologia w Polsce. Od cyberkomunizmu do kultury makerów*, red. A. Jelewska, Poznań 2014, s. 110.

są „używane”, ale przekształcają obszary, w których są wykorzystywane, w tym przypadku teatr.

Pod wpływem rozwoju technologii Philip Auslander stworzył bardzo specyficzną rozumianą kategorię *liveness* – nażywość⁵⁴, wskazując na cechę odróżniającą teatr od pozostałych dziedzin sztuki, takich jak malarstwo, rzeźba czy muzyka. Podkreśla jednak, że pojęcie nażywości pojawiło się w kulturze dopiero pod koniec XX wieku, w opozycji do zjawisk, na które pozwolił rozwój technologii⁵⁵ oraz pojawienie się X muzy i teatru wyobraźni, czyli słuchowisk radiowych. Auslander twierdzi, że teatr antyczny nie mógł być *live* w sensie potocznym, ponieważ nie było wówczas performansu zmediatyzowanego, czyli opozycji medialnej. Dlatego też w takim ujęciu teatru antycznego nie można określać jako nażywego⁵⁶. Dopiero na skutek rozwoju transmisji dostrzeżono *live* jako cechę odróżniającą przedstawienie teatralne od pozostałych dziedzin sztuki. Jak pisze Erika Fischer-Lichte: „kiedy idzie się do teatru, to z góry zakłada się cielesną współobecność aktorów i widzów, natomiast nie tęskni się za nią w kinie lub telewizji”⁵⁷. Fischer-Lichte dodaje, że po zniknięciu w przedstawieniach ciał, pętla feedbacku była przerywana. Termin *liveness* zatem nabiera szczególnego znaczenia, pokazuje, jak ważny jest w dyskursie o współczesnym teatrze. Badaczka opisując spektakl *Idiota* w reż. Franka Castorfa zaznaczyła, że reżyserowi „udało się włączyć w przedstawienie proces jego własnej mediatyzacji, nie doprowadzając zarazem – jak twierdzi Auslander – do wchłonięcia przedstawienia *live* przez jego medialne zapośredniczenia”⁵⁸.

Małgorzata Sugiera wskazuje, że nażywość to kluczowe pojęcie w teatrologii i performatyce. Zaznacza jednak, że owa nażywość ma charakter relacyjny. Co oznacza, że zależy od medium oraz tendencji w kulturze⁵⁹. W drugim wydaniu *Liveness. Performance in a Mediatized Culture* z 2008 roku Auslander uzupełnił swoje rozważania o to, że pojęcie nażywości zależy przede wszystkim od rozwoju technologii⁶⁰. Auslander wskazywał początkowo, że to telewizja stwarzała iluzję nażywości, np. poprzez możliwość telefonowania do studia. Jednak wskutek rozwoju technologii Auslander zauważa, że zapośredniczanie przez media to integralna część doświadczenia „na żywo”.

⁵⁴ Zob. P. Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, dz. cyt.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem, s. 51.

⁵⁷ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, dz. cyt., s. 119.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ M. Sugiera, *Nażywość*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. E. Bal, D. Kosiński, Kraków 2017, s. 145.

⁶⁰ Ibidem, s. 146.

Ewa Bal korzystając z kategorii wprowadzonych przez Auslandera, zaznacza, że:

Celem pracy Auslandera było bowiem podważenie przypisywanej przedstawieniu teatralnemu, dziejącemu się „tu i teraz” w ramach cielesnej współobecności wykonawców i widzów, statusu ontologicznej autentyczności i pozytywnego wartościowania „prawdy” w opozycji do rzekomo zapośredniczonego charakteru przedstawienia medialnego. A jego propozycja analizowania procesu odbioru i produkcji kultury pod kątem nażywości umożliwiła przyglądanie się przedstawieniom teatralnym, filmowym i telewizyjnym z zawieszeniem ontologicznych różnic między rzekomo „sztucznym” zapośredniczonym obrazem oraz „naturalną” bezpośrednią współobecnością ciał, i badanie ich z perspektywy performatywnych strategii wytwarzania efektu rzeczywistości⁶¹.

Koncepcja nażywości zatem może być w teatrze mediów i nowych technologii rozpatrywana na wiele sposobów. Media produkują rzeczywistość tak, by widz odczuwał, że współprzebywa z twórcami, aktorami czy (jak początkowo twierdził Auslander) z prowadzącymi telewizyjne *show*. Telewizja, a teraz także social media, czerpią z teatru, dystrubuuując kopie, idee i reprezentacje.

1.2. Media we współczesnym teatrze

W ujęciu Tomasza Gobana-Klasa teatr może być zaliczany do mediów, ponieważ jest pośrednikiem, czyli środkiem przekazu znaków. W ujęciu badacza wszelkie media należy analizować przede wszystkim jako sposoby komunikacji⁶². Denis McQuail definiował media jako środki przekazu na odległość do wielu odbiorców oraz jako element kształtujący wyobrażenia o społeczeństwie⁶³. Początkowo mediami określano wyłącznie prasę, która, notabene, była nośnikiem dla reklam. Po pojawieniu się radia i telewizji przyjął się termin „media masowe”. Przemysł kinowy, wydawniczy oraz fotograficzny również został zaliczony do mediów masowych. Alina Kłoskowska z kolei dzieli media według kategorii trwałości i bezpośredniości w kontakcie odbiorca – nadawca⁶⁴. Mediami określa się również technologie

⁶¹ E. Bal, *Nażywość w kinie? O problematyczności odbioru „Salò, czyli 120 dni Sodomy” Piera Paola Pasoliniego*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 87, s. 45.

⁶² T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Warszawa 2005, s. 11.

⁶³ D. McQuail, *Teoria komunikowania masowego*, przeł. M. Bucholc, A. Szulżycka, Warszawa 2007, s. 23.

⁶⁴ A. Kłoskowska, *Socjologia kultury*, Warszawa 1981, s. 315-317.

służące do przekazywania informacji, takie jak: telefony, internet, aparaty fotograficzne, niekoniecznie z założeniem funkcji komunikowania⁶⁵.

Pod wpływem rozwoju mediów zmienia się sztuka oraz tematy podejmowane przez artystów. Wraz z tym zaistniała potrzeba wyłonienia nowego pojęcia kategoryzującego. Termin intermedia pojawił się już w latach 60. XX wieku. Ta potrzeba nowego pojęcia wyklarowała się, by badacze i twórcy mogli nazwać nowe zjawiska z pogranicza sztuk⁶⁶. Multimedia czy multimedialne prezentacje w latach 60. zastępowały słowa wszelkimi środkami wizualnymi, jak np. światło, obraz, muzyka, ruch, projekcja slajdowa i film⁶⁷. W wyniku przemian w sztuce pojawiła się wideosfera, a co za tym idzie – zaistniała również w teatrze. Terminem spektakl multimedialny (*multimedia performance*) określa się spektakle tworzone za pomocą nowych technologii, w których aktor jest jednym z wielu innych wizualizowanych elementów w sztuce i często wykonuje codziennie czynności. To widowiska inspirowane happeningiem⁶⁸. W spektaklach multimedialnych przestrzeń generowana za pomocą technologii funkcjonuje na równi z przestrzenią rzeczywistą. Ponadto narracyjność i werbalizm są odrzucane na rzecz: światła, dźwięku, obrazu filmowego, itp.⁶⁹

Wzmacnianie oraz zwielokrotnianie obecności głosowej aktora było możliwe już poprzez wykorzystanie pierwszych mikrofonów. Technologia rozprzestrzenia głos postaci na scenie i zmienia go. Początkowo mikrofony znajdowały się na statywach, co ograniczało ruch aktora. Podchodzenie do mikrofonu, wyjmowanie go i poruszanie się na scenie wraz z nim odbywało się w sieci połączeń z techną, która odbierała człowiekowi sprawczość na rzecz technologii, która dziś wydaje się być na scenie jednym z tzw. aktorów nieludzkich⁷⁰. Mikrofony i mikroporty stały się już współuczestnikami aktora w działaniu. Obecnie współobecność mikroportów na scenie jest naturalna i niezauważalna. Widzowie przestali skupiać na nich uwagę. Głos aktora wiąże się częściej z technologicznym przekaźnikiem niż z ciałem. Profesjonalne efekty dźwiękowe są już codziennością w salach nie tylko teatrów musicalowych, takich jak warszawski Teatr Muzyczny Roma czy wrocławski Teatr Muzyczny Capitol.

⁶⁵ T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe...*, dz. cyt., s. 9.

⁶⁶ D. Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, przeł. K. Brzeziński, red. P. Rypson, Warszawa 2000.

⁶⁷ G. Dziamski, *Od syntezy sztuk do sztuki post-medialnej*, „Estetyka i Krytyka” 2010, nr 17-18, s. 36.

⁶⁸ L. Dorak-Wojakowska, *Teatr i nowe media. Specyfika i wzajemne zależności*, [w:] *Przepływy, protezy, przedłużenia... Przemiany kultury polskiej pod wpływem nowych mediów po 1989 roku*, dz. cyt., s. 271-272.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. A. Derra, K. Abriszewski, Kraków 2010, s. 107.

Natomiast fotografia pojawiła się na scenie początkowo jako tło scenograficzne, historyczne lub jako dodatkowy kontekst interpretacyjny. Media jednak szybko stawały się na scenach teatralnych istotnymi „aktorami” w sieci powiązań z postacią. Już Erwin Piscator w latach 20. XX wieku łączył przekazy medialne ze sceną. Dzięki projekcjom kronik filmowych w spektaklu *Trotz alledem! (Pomimo wszystko!)* z 1925 roku pokazał kontrast między przepychem dworów zachodniej Europy i bombardowanymi miastami proletariatu. Dominika Łarionow przypomina, że pierwszy na świecie ekran, którym było płótno w głębi sceny, umieszczone zostało przez Stanisława Wyspiańskiego w spektaklu *Protesilas i Laodamia* już w 1899 roku⁷¹. Łarionow dzieli współczesne sposoby korzystania z ekranów na scenie następująco:

Pierwszy związany jest z ekspozycją fragmentu ciała aktora-bohatera, co wpływa na zmianę w sposobie gry. Drugi dotyczy swoistego podwojenia i zbliżenia, kiedy ekran pokazuje element świata scenicznego trudno dostrzegalny dla widzów. Trzeci służy pokazaniu tych fragmentów akcji, które ze względów dramaturgicznych czy technicznych dzieją się poza sceną. Czwarty daje widzom możliwość wyboru: albo obserwują akcję na scenie, albo patrzą na ekran. Wreszcie piąty związany jest z wykorzystaniem projekcji jako dekoracji, wprowadzającej na scenę obraz ilustracyjny na zasadzie podobnej, jak czyniły to niegdyś malowane płótna⁷².

Pierwsze cztery sposoby będą najbardziej przydatne w analizie spektakli Krzysztofa Garbaczewskiego. Ekran jako płótno stanowiące tło nie pojawia się w spektaklach reżysera. Media u Garbaczewskiego rzadko mają na celu naśladowanie i kopiowanie rzeczywistości na scenie.

„Teatr eksploatuje film i odwrotnie, film korzysta z teatru” zauważa Dagmara Latała⁷³. Dodaje ona również, że „filmy są na pewno świetną pożywką dla współczesnego teatru, ale są nią też teledyski, klipy, muzyczne obrazy – one także stwarzają język porozumienia z

⁷¹ D. Łarionow, *Laboratorium form, czyli o scenografii polskiej 1945-2020*, [w:] *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku*, t. 2: *W labiryncie przestrzeni i obrazów*, red. D. Buchwald, D. Kosiński, Warszawa 2020, s. 76-147.

⁷² Ibidem s. 140.

⁷³ Artykuł jest zapisem rozmów Katarzyny Fazan i Małgorzaty Komorowskiej z praktykami teatru: Joanną Braun, Igą Gańczarczyk, Dagmarą Latałą, Justyną Łagowską, Łukaszem Błażejewskim, Jackiem Paździorem, Andrzejem Witkowskim, przy udziale publiczności w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w Katedrze Scenografii, 4 grudnia 2013 roku; *Odsłony współczesnej scenografii. Problemy, sylwetki, rozmowy*, red. K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, Kraków 2016, s. 50.

reżyserami”⁷⁴. Zatem mediatyzacja w teatrze odbywa się również poprzez remiksowanie elementów z popkultury⁷⁵.

Zwielokrotnianie obrazów, retransmitowanie nagrań i obecność ekranów to przejawy tendencji z połowy XX wieku. Maszyny stają się aktorami nieludzkimi i emancypują się, nie tylko na scenach teatralnych. Terminem multimedium określa się media łączące kilka różnych mediów. Multimedia pojawiają się w sztuce i przestrzeni społecznej w latach 60. XX wieku. Andy Warhol, przedstawiciel pop-artu, stosował liczne techniki multimedialne. W 1965 roku dzieło Warhola *Exploding Plastic Inevitable* określono właśnie mianem multimedium. *EPI* było połączeniem kina, muzyki rockowej, performansu oraz eksperymentalnego oświetlenia⁷⁶. Spektaklami multimedialnymi określa się inscenizacje, w których pojawiają się transmisje obrazów, fotografie, muzyka na żywo, telewizory czy ekrany. Transmisje i retransmisje akcji na scenie redefiniują pojęcie jednorazowości w teatrze. Powstają w bliskim kontakcie z tendencjami w kulturze i nie przystają do poprzednich definicji.

Natomiast termin „nowe media”, użyty w latach 90. XX wieku, jest odpowiedzią na gwałtowne zmiany dokonujące się w obszarze komunikacji. Nowymi mediami były: neotelewizja, telewizja HD czy smartfony, które umożliwiają interakcję między nośnikiem a użytkownikiem. Z kolei termin „nowe nowe media”, wprowadzony w 2007 roku przez Paula Levinsona⁷⁷, określa media społecznościowe i serwisy internetowe, takie jak np. Facebook, YouTube, Twitter, MySpace, Wikipedia, podcasty czy blogi. Charakteryzują się one spontaniczną interakcją między nadawcą a odbiorcą, stałą bliskością z odbiorcą, wpuszczeniem odbiorcy do swojego świata (wykreowanego lub nie), swobodą w wybieraniu i odrzucaniu treści, darmowym, powszechnym i elastycznym dostępem. Czytanie blogów czy korzystanie z YouTube’a odbywa się za pomocą ekranów, dlatego Levinson proponuje pojęcie „cyfrowej sztuki ekranowej”⁷⁸ do opisanego tego fenomenu⁷⁹.

Powszechna obecność człowieka w cybersferze i nowy rodzaj cielesności w mediach wpłynęły na rozwinięcie się społeczeństwa informacyjnego jako kolejnej fazy rozwoju, która nastąpiła po społeczeństwie przemysłowym. W tej epoce są obecne różnorodne środki do

⁷⁴ Ibidem, s. 53.

⁷⁵ Szerzej: K. Fazan, *Tandeta w złym czy dobrym gatunku? Antyestetyka w polskim teatrze 20-lecie*, [w:] *20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. D. Jarzabek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Kraków 2010.

⁷⁶ J.W. Branden, „My Mind Split Open”. *Andy Warhol’s Exploding Plastic Inevitable*, „Grey Room” 2002, nr 8, s. 80-107.

⁷⁷ P. Levinson, *Nowe nowe media*, dz. cyt.

⁷⁸ Ibidem, s. 16.

⁷⁹ Levinson zaznacza, że blog to najstarszy i najpełniejszy przykład nowych nowych mediów. Warto wspomnieć tutaj spektakl *Blogi.pl*, którego premiera miała miejsce w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 27 września 2008 roku.

przetwarzania danych oraz komunikacji, co powoduje, że w wyniku rozwijania nowych technologii wytwarza się społeczeństwo sieciowe. W zglobalizowanym, sieciowym świecie nie ma barier czasowych, przestrzennych, zacierają się granice między pracą a odpoczynkiem. Człowiek egzystuje w stałej gotowości do otrzymania i przetwarzania informacji. Jednocześnie jego czas nie wydłuża się przy stale zwiększającej się ilości danych i bodźców. Innym określeniem dla tego zjawiska jest społeczeństwo medialne, w którym kontakty międzyludzkie są zapośredniczone przez media, komunikacja i praca odbywają się głównie za ich pomocą, a same media stają się najważniejszym sektorem gospodarki. Wytwarza się wirtualna kultura, pojawia się cyberprzestrzeń, a społeczeństwo przebywa w multiplikowanej rzeczywistości⁸⁰. Ludzie posiadają wykreowane wizerunki, awatary, cyfrowe sobowtóry lub technologiczne przedłużenia i jednocześnie funkcjonują w świecie realnym, jednak całkowicie odmienionym przez technologię. Przesuwanie się w stronę immersyjności – prowadzące od wykorzystywania technologii do całkowitego zanurzenia w niej zmysłów, a nawet do możliwości zmiany czy nawet zamiany ciała w interfejs – jest zauważane przez badaczy już od przełomu XX i XXI wieku⁸¹. Zjawiska te są również obecne na scenach teatralnych, gdzie aktorzy nierzadko funkcjonują w zwielokrotnionej rzeczywistości za pomocą ciała eksponowanego w różnych technologiach, poprzez nagrania *live* oraz za pomocą *virtual reality*, bądź łącząc swoje ciała z robotami, jak w performansach Stelarca.

Media problematyzowały pojęcie nażywości, obecność realną i cyfrową postaci na scenie oraz przestrzeń sceniczną. Teatr zatem jako medium wykorzystujące inne, nowsze media staje się zjawiskiem syntetyzującym sztukę i media.

Erika Fischer-Lichte wyznacza punkty definicyjne, w obrębie których można mówić o przedstawieniu. Badaczka zaznacza, że teatr to spotkanie widza i aktora, którzy mogą zamieniać się rolami. Przedstawienie to zatem efekt ich spotkania, interakcji oraz wzajemnego oddziaływania⁸². W *Estetyce performatywności* Fischer-Lichte systematyzuje cechy przedstawienia, którymi są:

- cielesna współobecność aktora i widza w określonym czasie i miejscu (**między**);
- jednorazowość (**wydarza się**), przedstawienia nie da się powtórzyć;
- materialność (**powiązania z obecnością w dzielonej przestrzeni**);
- nawiązanie autopojetycznej pętli feedbacku (**wspólnota**).

⁸⁰ T. Goban-Klas, *Media i medioznawstwo*, [w:] *Słownik wiedzy o mediach*, red. E. Chudziński, Bielsko-Biała 2011.

⁸¹ O. Grau, *Visual Art. From Illusion to Immersion*, London 2003.

⁸² E. Fischer-Lichte, *Teatr i teatrologia...*, dz. cyt., s. 37.

Niemiecka badaczka charakteryzując zwrot performatywny, wskazuje na rezygnację z referencji na rzecz autoreferencyjności, zastąpienie znakowości materialnością, a doznań estetycznych widzów indywidualnymi przeżyciami⁸³. Obecność nowych i najnowszych mediów może w potocznym rozumieniu nie wpisywać się w powyższy sposób definiowania teatru. Jednak tylko z pozoru wydaje się, że nagrywanie i transmitowanie akcji pośredniczy w przekazie i odbiorze oraz czyni akt powtarzalnym. Nieopatrznie można porównać te zjawiska do filmu na scenie. Jednakże jak podkreśla Artur Duda:

W najprostszym wariacie ekran może być częścią dekoracji i służyć prezentacji technologicznie wytwarzanej scenografii, zatracającą swą trójwymiarowość na rzecz dwuwymiarowego efektu przestrzeni filmowej. Medialność teatru zyskuje znacznie bardziej na sile, gdy za pośrednictwem ekranu (a swoistym ekranem może być również człowiek) komplikują się relacje między materialnością przestrzeni a niematerialnością jej ekranowego ekwiwalentu, między ciałem energetycznym aktora a jego digitalnym fantomem lub cyfrowym przekształceniem, między byciem tu i teraz a obrazem-powtórzeniem⁸⁴.

Mimo obecności mediów przedstawienie teatralne wytwarza się między aktorem i widzem. Jest to spektakl na żywo, niepowtarzalny i jednorazowy. W jego szczególnych warunkach wywiązują się również pętle feedbacku pomiędzy widzami i aktorami. Media nie tworzą ułudnej rzeczywistości na scenie. Za ich pomocą wytwarzana jest nowa, poszerzona, a obecnie wirtualna rzeczywistość, nie kopia czy symulacja. Jak wskazuje Marek Pieniążek:

Teatr w wykorzystaniu mediów, jak mi się wydaje, pozostaje wierny swoim najbardziej pierwotnym i najstarszym źródłom, dając widzowi szansę na zobaczenie w mikrokosmosie sceny makrokosmosu aktualnego kształtu ludzkiego świata, a także na doświadczenie momentu zaniku reprezentacji, której obecność tak bardzo przeszkadza wielu współczesnym reżyserom, np. René Polleschowi⁸⁵.

Również za pomocą mediów na scenie jest obnażana i rozmaicie dekonstruowana fikcja. Wówczas widz bierze udział w niepowtarzalnym akcie. Uczestniczy w realnym wydarzeniu. Nie ogląda na scenie miniatury świata, ale uczestniczy w kreowaniu rzeczywistości.

Fakt, że twórcy teatru korzystają z technologii oraz z nowych i najnowszych mediów jest wynikiem nie tylko potrzeb artystycznych, ale również odpowiedzią na zdominowanie

⁸³ Ibidem, s. 37-40.

⁸⁴ A. Duda, M. Wiśniewska, *Teatr wśród mediów...*, dz. cyt., s. 27.

⁸⁵ M. Pieniążek, *Więcej niż scena, więcej niż media – scena rzeczywistości rozszerzonej*, „Roczniki Kulturoznawcze” 2015, t. 6, nr 4, s. 70.

rzeczywistości przez web 2.0⁸⁶. Według Jeana Baudrillarda przebywanie w świecie zmediatyzowanym równocześnie sprawia, że tracimy zdolność do rozróżnienia realności⁸⁷. Świat rzeczywisty oraz świat mediów znacząco się przenikają i w konsekwencji stają się jednym, zmediatyzowanym światem, metaversum. Biosfera rozszerza się na cybersferę, a cybersfera wkracza do świata bios, przez co przestają one być odrębnymi rzeczywistościami. Ryszard Kluszczyński twierdzi, że żyjemy równocześnie w świecie postbiologicznym⁸⁸, realnym i cyberwirtualnym. Światy te stały się homogeniczną strukturą, która rozwija się symultanicznie. Według badacza sztuka w odpowiedzi na nową rzeczywistość musi stać się otwarta na odbiorcę, interaktywna, wielomedialna, immersyjna i hipertekstowa, a także musi stawiać na ucieleśnione doświadczenie⁸⁹. Według Kluszczyńskiego „sztuka interaktywnych mediów wydaje się najdoskonalszym przykładem nowego, dekonstrukcyjnego, postmodernistycznego pojmowania dzieła sztuki oraz całego paradygmatu artystycznego”⁹⁰. To właśnie m.in. obecność mediów na scenie angażuje widza do uczestnictwa w performansie oraz wytwarza możliwość własnej, często efektywnej interpretacji.

Natomiast w teatrze współczesnym mniej istotne staje się przedstawianie światów fikcyjnych na scenie. Ważniejsze jest wzbudzenie przeżyć i doświadczeń oraz wytwarzanie realności dla widza. Także przy użyciu technologii i mediów. Dla teatru postmedialnego charakterystyczne jest również tworzenie kolektywów zrzeszających artystów z różnych dziedzin, od teatru przez muzykę aż do *visual art*, takich jak: Identity Problem Group (IP Group), Dream Adoption Society (DAS) czy pierwszy w Polsce teatr internetowy NeTTeatr Pawła Passiniego. Jak podkreśla Passini:

Cała działalność NeTTeatru ma taki charakter, że angażuje widzów, trochę tak jak to miało miejsce w Grecji – widzowie stają się chórem. (...) Cała sprawa nowych mediów to jest sprawa dostępności. Dzisiaj teatr zatrudnia 120 osób na etatach, działa dla wąskiej, stałej grupy widzów. Wszystko im się podoba i nic im się nie podoba, aktorzy grają cały czas to samo, przyjeżdżają autobusy i przywożą szkoły. To jest takie zawieszony i bezkrytyczne, kręci się i stoi w jednym miejscu. Obecność nowych mediów na scenie jest związana z obecnością nowych widzów w teatrze. Dzięki temu teatr przestał udawać, że działa w jakiejś innej rzeczywistości, która jest zrobiona z pluszu i butaforki. Zaczął zauważać, że ludzie, którzy stoją na przystanku, widzą, że tu coś się wyświetla, tam się wyświetla, grają na telefonie itd. Wprowadzenie mediów do teatru spowodowało, że do teatru możemy przyciągnąć

⁸⁶ R. Maciąg, *Pragmatyka Internetu. Web 2.0 jako środowisko*, Kraków 2013, s. 121-122.

⁸⁷ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 89.

⁸⁸ R.W. Kluszczyński, *Spoleczeństwo informacyjne...*, dz. cyt., s. 75.

⁸⁹ T. Nelson, *Computer Lib/Dream Machines*, South Bend 1974.

⁹⁰ R.W. Kluszczyński, *Spoleczeństwo informacyjne...*, dz. cyt., s. 69.

ludzi, którzy z tymi mediami sobie radzą. A to jest bardzo ciekawe pokolenie, pierwsze pokolenie, które uczy swoich rodziców. Ja nauczyłem swoją Mamę, jak posługiwać się Internetem, i myślę, że wiele osób w moim wieku ma podobne doświadczenie⁹¹.

Reżyser zwraca uwagę na to, że teatr powinien być w kontakcie z widzami, także tym z młodego pokolenia, bez tworzenia barier poprzez np. status czy popularność aktora. Teatr według reżysera powinien również rezygnować z przestarzałych środków wyrazu, budowania czwartej ściany i naśladowania rzeczywistości w modelach przejętych z poprzednich epok, których już obecnie nie widzimy w naszej codzienności. Ponadto, już w 2015 roku, Passini zauważał potrzebę konfrontacji z nową realnością, którą przepełniają media i która wytworzyła nowy rodzaj widza. Widz ten nie zawsze jest pełnoletni i może wybierać, w którym mieście obejrzy spektakl. Jest on jednak przedstawicielem pokolenia, które jako pierwsze w historii posiada dostęp do wiedzy i umiejętności, jakimi może się dzielić ze starszym pokoleniem.

W konsekwencji rozwoju mediów teatr staje się hipertekstowy, transmedialny i w końcu postmedialny. Iluminacje świetlne w teatrze, znoszące granicę czwartej ściany, przenoszą widzów do wnętrza komputerowego matrixa. Zmiana dotyczy także pewnego rodzaju odejścia od roli reżysera jako hegemonu i podziału obowiązków artystycznych, np. między członków kolektywu. Wyżej wymieniony zespół założony przez Passiniego jest niezwykle nowatorski, jeśli chodzi o przetwarzanie mediów i wytwarzanie nowych narzędzi dzięki technologiom. Media i technologie na scenie będą zatem twórczo rozwijane. Dla teatru jednak najnowsze technologie to tylko jeden z wielu elementów. Nie są nowinkami na scenie, nie mają na celu uatrakcyjnić widowiska. To naturalne środki, wywiedzione z doświadczeń, którymi posługuje się teatr. Media zrosły się z ludźmi, a to przenikanie widz może obserwować również na scenach. Postacie posługują się smartfonami i poprzez wideorozmowy ich monologi są wyświetlane w powiększeniu na ekranie, jak w czasie rozmów, które widzowie prowadzą na ulicach, np. w pośpiechu. Widzowie w czasie trwania spektakli mogą korzystać z czatów online i wpływać na ich akcję lub komentować przebieg, podobnie jak chór w tragedii antycznej; przykład takiego spektaklu to *Odpoczywanie* w reż. Passiniego⁹².

⁹¹ P. Tchurzevska, A. Gruszka, *Realnie poczuć obecność widza*, wywiad z Pawłem Passinim, [w:] *Teatr wśród mediów...*, dz. cyt., s. 291, 294.

⁹² Premiera miała miejsce 28 listopada 2007 roku w Teatrze Łaźnia Nowa w Krakowie.

Rafał Solewski również dodaje, że odbiorca jest niejako pochłaniany przez totalne działanie mediów na zmysły. Twórca spektaklu poprzez działanie mediami dzieli się z widzami swoją wizją i pozwala mu być częścią procesu twórczego⁹³. Z kolei teatr w *virtual reality* wytwarza nową, neutralną przestrzeń spotkań dla odbiorcy i nadawcy. Jednocześnie pozwala widzowi brać udział w zmianach namacalnych poprzez przenoszenie elementów scenografii, czyli zanurzać się w przestrzeni spektaklu. Pierwszym polskim spektaklem z użyciem technologii VR był *G.E.N.* w reż. Grzegorza Jarzyny, premiera odbyła się 17 lutego 2017 roku w Teatrze Rozmaitości w Warszawie⁹⁴. Widzowie mogli stać się częścią spektaklu w samym centrum sceny. Poszukiwania twórcze współczesnych reżyserów inspirowane są posthumanizmem, transhumanizmem, sztuczną inteligencją czy net.artem. Teatr mówiący o współczesnym człowieku musi posługiwać się elementami z jego codzienności.

Teatr czerpie z otaczającej nas rzeczywistości, która stała się galaktyką mediów. Marshall McLuhan opublikował w 1962 roku socjologiczną rozprawę pt. *Galaktyka Gutenberga. Tworzenie człowieka druku*. Badacz uważał, że koniec każdego środka przekazu warunkowany jest pojawieniem się nowego. Ponadto twierdził, że społeczeństwa zostały ukształtowane przez media jako przekazy w znacznie większym stopniu niż przez treść, którą przekazują⁹⁵. Pojawienie się druku jako technologii spowodowało przejście z ery kultury pisma odręcznego do tzw. Galaktyki Gutenberga. Ostatnią opisaną przez McLuhana erą jest „era elektroniczna”⁹⁶, swoista galaktyka mediów.

Ludzkość przechodzi od obrazu analogowego, teraźniejszego do cyfrowego, rejestrowanego, transmitowanego i globalnego. Codzienna rzeczywistość jest zmediatyzowana. Relacje międzyludzkie zostały zdominowane przez aplikacje, smartfony i tablety. Nic więc dziwnego, że kamery, mikrofony, nagrania, fotografie czy filmy są wykorzystywane jako narzędzia składające się na inscenizację. Jednak w twórczości współczesnych reżyserów powyższe technologie stają się elementami całości przedstawienia, a także środkami do opowiedzenia historii. Nie są jedynie wizualnymi czy słuchowymi środkami mającymi zastąpić ciała aktorów lub scenografię czy wzbudzić zachwyty. Teatr czerpie z nowych technologii, tak jak pozostałe dziedziny sztuki. Komunikujemy się za pomocą mediów, ponieważ jesteśmy z nimi połączeni, za pomocą cyfrowych wizerunków i

⁹³ R. Solewski, *Myśli, zmysły i emocje. Próba dyskursu o syntezy sztuk i jej percepcji*, „Estetyka i Krytyka” 2010, nr 17-18, s. 61-79.

⁹⁴ Spektakl inspirowany *Idiotami* Larsa von Triera, nazwą nawiązuje do spektaklu *T.E.O.R.E.M.A.T* w reż. Grzegorza Jarzyny.

⁹⁵ Zob. M. McLuhan, *Galaktyka Gutenberga. Tworzenie człowieka druku*, przeł. A. Wojtasik, Warszawa 2017.

⁹⁶ *Ibidem*, s. 450.

wnikania technologii do energetycznych ciał. To raczej media zmieniają człowieka niż człowiek media, mimo że to ludzie wytwarzają media oraz technologie. Użytkownik-twórca jedynie je rozwija. Media mogą jednocześnie odbierać indywidualność, jednostkowość oraz sprawczość. Jednak mogą również stać się nowymi formami komunikacji i środkami do pogłębiania relacji.

Teatr próbuje te procesy przedstawić. W sposób krytyczny pokazuje dominację i sprawczość mediów, bezwładność człowieka oraz reakcje na te zjawiska we współczesnej kulturze. W teatrze wytwarzana jest przestrzeń do dyskusji na temat wpływu mediów, a także przestrzeń do przetwarzania ich w nowy, twórczy sposób.

1.2.1. Wpływ mediów na rozwój teatru postdramatycznego i postmedialnego

Terminem teatr postdramatyczny za Hansem-Thiesem Lehmannem⁹⁷ określa się zmiany w teatrze w drugiej połowie XX wieku, następujące po tzw. teatrze postmodernistycznym. Postdramatyczny oznacza dążący do istnienia poza dramatem, jednak jak zaznacza Lehmann, teatr korzysta z tekstów dramatycznych⁹⁸. Teatr postdramatyczny nie funkcjonuje bez odwoływania się do starszych estetyk. Jednak twórcy tego teatru częściej skupiają się na wzajemnym oddziaływaniu, immersji, budowaniu poczucia wspólnoty i współuczestnictwa oraz wrażeniowości. Lehmann podkreśla, że w teatrze postdramatycznym nowe technologie i media są istotnym narzędziem dla reżyserów, ponieważ rekwizyty, scenografia, światło, dźwięk, materiały audiowizualne i ciało stały się równoprawnymi środkami wyrazu w stosunku do dramatu⁹⁹. Media w tym teatrze ucieleśniają widza, włączając go do przestrzeni pozbawionej centrum, metaświata¹⁰⁰. Teatr postdramatyczny jest wypełniany przez intermedia i multimedia¹⁰¹. Charakteryzuje się fragmentarycznością, zdarzeniowością oraz brakiem linearnej akcji. Widz w tym teatrze posiada swobodę interpretacji.

Liliana Dorak-Wojakowska zaznacza:

⁹⁷ Hans-Thies Lehmann rozwija tezy Andrzeja Wirtha i Richarda Schechnera. Pierwszego wydanie *Teatru postdramatycznego* zostało opublikowane w 1999 roku.

⁹⁸ H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004, s. 26-27.

⁹⁹ H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, dz. cyt.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 293.

¹⁰¹ Intermedia – interdyscyplinarne dzieła na styku sztuk; multimedia – połączenie różnych mediów w jednym dziele.

Wraz ze zmianą w podejściu do teatru, przyszła konieczność zmiany dotychczasowego sposobu prowadzenia narracji i dostosowania jej do możliwości percepcyjnych widza, kształtowanych w dużej mierze przez nowe technologie. Reżyserzy podejmują próby stworzenia nowoczesnego języka teatralnego uwzględniającego przemiany, do jakich doszło w dobie przyspieszenia rzeczywistości medialnej na polu postrzegania i rozumienia świata przez współczesnego człowieka – wedle zasady, że rzeczywistość może podsuwać nie tylko temat, ale również formę¹⁰².

Stąd u wielu reżyserów ciała aktorów są zastępowane medialnymi obrazami albo współuczestniczą wraz z obrazami z nagrań transmitowanych na żywo lub – jak to ma miejsce w najnowszym spektaklu Garbaczewskiego – pojawiają się obok awatarów z przestrzeni VR. Przejawy zjawisk upodmiotowienia widza, które opisał Lehmann, omówiła Diana Taylor w publikacji *Performance*, zestawiając status artysty i widza. Artysta może być obecny, również poprzez formę zmediatyzowaną, natomiast widz może być uczestnikiem widzem, świadkiem, gapiem, słuchaczem, podglądaczem, krytykiem lub postronnym obserwatorem¹⁰³. Dla widza konstruowana jest przestrzeń wyboru i wyrażenia siebie w dziele, w którym uczestniczy. Aby mogło do niej dojść, dwie grupy osób: „działający” i „oglądający”, muszą przybywać w określonym momencie i miejscu, żeby razem spędzić jakiś czas¹⁰⁴. Działania na ciele podlegają tabu, pokazują granice społeczno-kulturowe, jak np. w spektaklu *Orgia* w reż. Wiktora Rubina z 2010 roku. Widz od początku jest angażowany cieleśnie w działania na scenie, gdzie centrum zostało rozproszone na postaci i widzów. Musi odnaleźć swoje miejsce pośród kartonowych brył, wokół których porusza się para aktorów. Cieleśna, aktywna obecność jest wymuszana poprzez obserwowanie nie tylko gry aktorskiej, ale również reakcji pozostałych uczestników na zachowania postaci, które m.in. rozstawiają nogi widzów lub próbują odpiąć ich guziki. W spektaklu podgląda się widza zdominowanego przez aktora lub samemu odpowiada się na łamanie granic strefy komfortu i działania aktorów.

Technologia wpłynęła na upowszechnienie teatru postdramatycznego z interaktywnym podejściem do przygotowania spektaklu oraz reakcji na niego¹⁰⁵. Widz, jego przeżycia, sposób odbioru oraz interpretacja, często wrazeniowa, niespisywana i afektywna stały się pełnoprawnymi elementami spektakli. Kategorie takie jak nażywość i obecność, które

¹⁰² L. Dorak-Wojakowska, *Teatr i nowe media...*, dz. cyt., s. 266.

¹⁰³ D. Taylor, *Performance*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2018, s. 75.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 57.

¹⁰⁵ L. Dorak-Wojakowska, *Teatr i nowe media...*, dz. cyt., s. 280-282.

potocznie kojarzą się z definiowaniem teatru, współcześni twórcy redefiniują poprzez multiplikowanie obecności postaci i nierzadko widzów w przestrzeni spektaklu.

Z kolei trend, tzw. zwrot *look at me*, czyli samokreowanie czy anonimowość bycia w mediach są przejawem teatralizacji życia społecznego¹⁰⁶. Zatem zapośredniczenie obecności aktora bądź widza jawi się jako następstwo zjawisk społecznych. Mediatyzacja w teatrze uwydatnia fakt, że teatr współlistnieje z rzeczywistością widza. Korzysta z języka realności odbiorców. Nie tylko go naśladuje, ale rozgrywa na scenie. Tworzy przed widzem nowy typ scenicznego wydarzenia, do którego wchodzi, który ogląda oraz interpretuje, i może z niego swobodnie wyjść lub nie wziąć w nim czynnego udziału. Podobnie jak w grze komputerowej, wchodzi i przebywa w świecie przedłużonym – cyfrowo za pomocą awatara, a innym razem przedłużając swoje ciało, poprzez technologię *virtual reality*. Nowe formy bycia w społeczeństwie, netykieta, wymogi tworzenia profili w mediach społecznościowych (LinkedIn.com, academia.edu), nowe formy komunikowania i poznawania się przez aplikacje, wideorozmowy czy zdalna praca i nauka również wpływają na postrzeganie i formowanie nowego etapu w teatrze. Około 10 lat po publikacji *Teatru postdramatycznego* Bernd Stegemann zaznaczał, że postdramatyczność nie jest jedyną współcześnie ważną kategorią estetyczną w teatrze:

Wbrew nakazom teoretyków postdramatyczności, dramat i mimesis ponownie podejmują próbę przedstawienia zarówno funkcjonowania procesów percepcji, jak i determinowanych przez nie sposobów przedstawiania świata¹⁰⁷.

Czyli istnieją twórcy i spektakle, którzy opierają się głównym nurtom akademickim i tworzą teatr słowa oraz mimesis. Dwadzieścia lat po publikacji *Teatru postdramatycznego* w czasopiśmie „Theater Heute” pojawiła się teza, że teatr postdramatyczny jako zjawisko trwa już bardzo długo i się zestarzał¹⁰⁸. Rozwój multimediiów i wpływ internetu sprawiły, że cechy postdramatycznych spektakli stały się kanoniczne. Eksperymenty teatralne oraz kształtowanie się nowych zjawisk wymaga przyjrzenia się najmłodszym twórcom. Najnowsze spektakle można nazywać postmedialnymi. Jak pisze Małgorzata Dancewicz:

¹⁰⁶ D. Taylor, *Performance*, dz. cyt., s. 314.

¹⁰⁷ B. Stegemann, *Postdramat i co dalej?*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2019, nr 92/93, s. 51-55.

¹⁰⁸ N. Staszczak-Prüfer, *Teatr postdramatyczny się starzeje*, „Teatr” 2020, nr 5, źródło: <https://teatr-pismo.pl/7726-teatr-postdramatyczny-sie-starzeje/>, [dostęp: 15.01.2023].

Performans postmedialny to taki, do którego produkcji zastosowano technologie zgodnie z założeniami systemu, ale których kulturowe użycie odbiega od panowanej normy zachowań i znaczeń, stwarzając płaszczyznę subwersji. Performans postmedialny jest rodzajem połączenia performansu kulturowego, organizacyjnego i technologicznego. W tym samym sensie performance postmedialny nie jest kolejnym etapem rozwoju performansu, tylko funkcjonowaniem na granicy wątków, form oraz różnych metod i sposobów sprawczości¹⁰⁹.

Spektakle postmedialne angażują widza za pomocą technologii, rezygnując z ciała aktora, a czasem i widza. Przygotowanie spektaklu przybiera formę laboratoryjnej pracy, która ma na celu: zamianę ról aktor-widz, zbudowanie wspólnoty oraz wprowadzenie różnych form kontaktu¹¹⁰. Aktor pracuje na bazie improwizacji, a samego teatru nie współtworzy już tylko aktor odgrywający rolę lub deklamujący znane monologi. Natomiast odbiorca urasta do poziomu, na którym znajduje się artysta. Ważniejsze stają się przeżycia i sposób odczytywania dzieła niż jego autonomia¹¹¹, jak np. w spektaklu *Nic* Krzysztofa Garbaczewskiego¹¹², który omówię w dalszej części pracy. Widz staje się autorem interpretacji, wybiera interesujące go elementy bądź części spektaklu. Teatr staje się obszarem współuczestnictwa. Widz jest zapraszany do poznawczego współudziału.

Ewa Dąbek-Derda rozwijając teorię filozofa Etienne'a Souriau o dychotomii modelu sześcianu i kuli, analizuje teatr realizujący się w modelu kuli¹¹³. Reżyserzy, tacy jak m.in. Krzysztof Garbaczewski, przekraczają model metafizycznego pudła z niewidzialną ścianą. W sześcianie teatralnym miejscem przepełnionym energią jest zamknięta dla/na widza scena. Natomiast w modelu sferycznym teatru środkiem, centrum staje się publiczność. Widz zostaje włączony do przestrzeni, nie tylko ją ogląda. Przestrzeń napięć to już nie scena, ale także widownia¹¹⁴. Całościowa przestrzeń ogarnia widza. W przeciwieństwie do uczestnictwa w spektaklu w teatrze pudełkowym, gdzie stwarza się iluzję lustra, a widz znajduje się w relacji na wprost, w jednej z dwóch rzeczywistości. U Krzysztofa Garbaczewskiego owo centrum przeniesione na widownię ujawnia się szczególnie w spektaklach, do których można dołączyć za pomocą technologii VR.

¹⁰⁹ M. Dancewicz, *Performans postmedialny. Współczesny kontekst technologiczny działań performatywnych*, Wrocław 2019, s. 15.

¹¹⁰ J. Wachowski, *Performans*, Gdańsk 2011, s. 260-261.

¹¹¹ Ibidem s. 262.

¹¹² Premiera miała miejsce 28 marca 2019 roku w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie.

¹¹³ E. Souriau, *Sześcian i kula*, przeł. L. Kolankiewicz, „Dialog” 1987, nr 6.

¹¹⁴ E. Dąbek-Derda, *Sześcian zaklęty w kuli*, Katowice 2017.

W kulturze konwergencji¹¹⁵ poruszamy się na co dzień. Wraz z nią pojawiła się nowa forma uczestnictwa w kulturze. Bezpośrednie obcowanie z cielesnym ciałem, również w medium, jakim jest teatr, przestało być wyróżnikiem. W dobie ponowoczesności, scharakteryzowanej przez Zygmunta Baumana, dominantami w życiu społecznym stają się: brak stabilności, przypadkowość, brak równowagi, fragmentaryzacja i epizodyczność¹¹⁶. Przejawem płynnej nowoczesności¹¹⁷ jest ponadto dominacja technologii, która może destabilizować jednostkę, wykorzeniając z lokalności, rozbijać hierarchię wartości, stwarzać nieograniczone możliwości wyboru, a jednocześnie odbierać sprawczość. Jest to również widoczne na scenach teatralnych, szczególnie w spektaklach pozbawianych linearnej fabuły i psychologii postaci.

Powszechna obecność i znaczenie powyższych zjawisk bywa często nieuchwytna. Dlatego, jak zaznaczał Anthony Giddens, analizuje się poszczególne elementy tej rzeczywistości (spektaklu), ponieważ potrafimy uchwycić jedynie formy, w jakich funkcjonuje ponowoczesny świat¹¹⁸. Dynamiczne zmiany zachodzące w społeczeństwach, podważanie, dyskredytowanie i obnażanie mechanizmów tradycyjnych instytucji oraz norm przeorganizują nawyki współczesnych odbiorców kultury. Ludzkość staje się pośrednio wykorzeniona z lokalności i tradycji, czas i przestrzeń rozszerzają się w nieskończoność/nieograniczoność, czyli następuje globalizacja¹¹⁹. Jednostka we współczesnym świecie ciągle znajduje się w procesie stawania. Następuje rozpad tożsamości człowieka, który gubi kontakt z tradycją i lokalnością.

Ciągła niepewność i nieograniczoność wyboru, redefiniowanie stylu życia, ma swoje odzwierciedlenie w social mediach. Kreowanie wizerunków, nieograniczony wybór w aplikacjach, np. randkowych (choć sterowany przez algorytm), czy platformach VOD, nieustanny dopływ informacji powodujący tzw. FoMo¹²⁰, treści powstające na zamówienie bądź tworzone przez boty, przebywanie w bańkach informacyjnych i nowy rodzaj przemocy (cyberprzemoc) – wszystkie te zjawiska powodują osamotnienie i zdystansowanie do rzeczywistości. Z drugiej strony to świat pełen możliwości, z których wystarczy umieć

¹¹⁵ H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007, s. 13-17.

¹¹⁶ Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000.

¹¹⁷ Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2006.

¹¹⁸ A. Giddens, *Socjologia*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2004.

¹¹⁹ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2001.

¹²⁰ *Fear of missing out* – lęk przed zaprzestaniem korzystania z mediów społecznościowych. Użytkownik obawia się, że ominię go coś ważnego, kiedy będzie offline.

skorzystać. W kulturze i edukacji jest widoczna potrzeba zbudowania w mediach i za ich pomocą nowych wspólnot i grup, uczestnictwa w kulturze oraz tworzenia własnych treści¹²¹. Sama technologia przenika również energetyczne ciało człowieka. Jak podkreśla Agnieszka Ogonowska:

Technologia staje się także integralnym elementem ludzkiego ciała, a wspomagając biologiczne funkcjonowanie organizmu, zarazem monitoruje jego funkcje, poziom sprawności i parametry psychofizjologiczne. Na podstawie tych informacji podmioty zewnętrzne i instytucje podejmują decyzję w sprawie rozwoju, życia, pracy i wielu instytucjonalnych świadczeń, związanych z jednostką „scyborgizowaną”¹²².

Naturalne przenikanie, zdomawianie się i przejmowania ciała przez słuchawki, telefony, smartwatche, przy jednoczesnym przenoszeniu tożsamości do świata online, sprawia, że jest to znaczna gałąź gospodarki, edukacji i kultury. Ogonowska zaznacza również, że ludzki umysł szybko odnajduje w technikaliach aspekty humanoidalne, obdarzając je uczuciami, troską i przywiązaniem¹²³, jak w przypadku Chatu GPT, z którym użytkownicy kończą rozmowy, żegnając się jak ze znajomym. Stąd teatr, jako sztuka czerpiąca z innych dyscyplin oraz wszelkich technologii, wchłania media, przetwarza je, ale jednocześnie jest przez technologie i media zmieniana i wytwarzana, często tematem przedstawień czyni także nowe media. Ponadto teatr może stać się miejscem, gdzie nowe technologie są wykorzystywane w sposób inny niż narzucony przez dostawcę techn.

¹²¹ Szerzej na ten temat: E. Konieczna, *Media społecznościowe w rękach młodych ludzi*, „Studia Edukacyjne” 2020, nr 58.

¹²² A. Ogonowska, *Edukacja medialna w kontekście cyberpsychologii. Nowe perspektywy badania mediów i ich użytkowników we współczesnej cywilizacji medialnej*, „Interdyscyplinarne Konteksty Pedagogiki Specjalnej” 2018, nr 23, s. 97.

¹²³ Ibidem, s. 98.

Rozdział 2. Mediatyzacja sceny

We współczesnej inscenizacji media są zjawiskiem
tak powszechnym, że nie zawsze przywiązujemy
do nich wagę¹²⁴.

Patrice Pavis

Mediatyzacja to według *Słownika terminologii medialnej* proces pośredniczenia mediów, czyli kanałów komunikacji, w poznawaniu świata oraz wpływanie przez media na postrzeganie przez człowieka rzeczywistości niedostępnej bezpośrednio doświadczeniu, a także kształtowanie obrazu rzeczywistości społecznej. Proces mediatyzacji towarzyszy ludzkości już od pojawienia się druku. Mediatyzacja jest kulturowo wytworzona, dlatego nie całkiem naturalną, choć obecnie technologicznie silnie się intensyfikującą, powszechną formą obcowania z rzeczywistością¹²⁵. Mediatyzacja jest również rozumiana np. jako podejście do badań nad mediami, jako pole do krytycznej analizy zależności między przemianami w mediach i komunikacji a przemianami w kulturze i w społeczeństwie¹²⁶.

W XXI wieku immersja to inna, nasilająca się tendencja, która rozwija formę mediatyzacji. Immersja występuje wtedy, kiedy widz zanurza się w fabułę, przebieg spektaklu, filmu lub gry emocjonalnie, poznawczo oraz za pomocą zmysłów. Warunkiem podstawowym immersji jest wnikanie i przeżywanie odbiorcy spektaklu, filmu lub rzeczywistości wirtualnej¹²⁷. Zanurzanie się w dzieło sztuki towarzyszy ludzkości od wieków. Jednak współczesne technologie umożliwiają immersję na wiele nowych sposobów. Wielokanałowy dopływ dźwięku, kreowanie obrazu poprzez zbliżenia i (paradoksalnie) dalekie plany, możliwość dołączenia do spektaklu za pomocą smartfona lub czatu, nawet z oswojonej, domowej przestrzeni, czy wreszcie wykreowanie wirtualnej rzeczywistości, w której użytkownik jest otoczony przez responsywne środowisko, to tylko niektóre z nich. Wydawać by się mogło, że to kino, zwłaszcza 5D, najlepiej pozwala widzowi na immersję. Jednak X muza obecnie konkuruje z teatrem, który zaczyna przenosić się do VR i eksplorować tę technologię. Przykładami mediów immersyjnych (wizyjnych) są

¹²⁴ P. Pavis, *Współczesna inscenizacja...*, dz. cyt., s. 177.

¹²⁵ *Słownik terminologii medialnej*, red. W. Pisarek, Kraków 2006, s. 118.

¹²⁶ A. Hepp, F. Krotz, *Mediatized Worlds – Understanding Everyday Mediatization*, [w:] *Mediatized Worlds. Culture and Society in a Media Age*, red. A. Hepp, F. Krotz, London 2014, s. 3.

¹²⁷ E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, Warszawa 1975, s. 151.

rzeczywistość wirtualna (*virtual reality*; VR), rzeczywistość mieszana (*mixed reality*; MR) oraz rzeczywistość rozszerzona (*augmented reality*; AR). Każda z nich została już wykorzystana w polskim teatrze XXI wieku. Jak potwierdza Marek Pieniążek:

Nie tylko powtarzamy nasze doświadczenia medialne na scenie i tworzymy postaci silnie mediatyzowane, ale w trakcie wydarzeń scenicznych jesteśmy konfrontowani z użyciem mediów w różnych celach. Tak zwana zmediatyzowana n a ż y w o ś ć na scenie staje się zarówno obiektem fascynacji, jak i krytyki bądź rozczarowania. Zamiast wykorzystywania wciąż większej liczby ekranów, kamer i transmisji z różnych miejsc w czasie spektaklu, otrzymujemy momenty wyłączenia / przełączania / zawieszania działania cyfrowych maszyn, konfrontowania z „nagą” obecnością aktora „rozebranego” z technologii, jak się szybko okazuje, połowicznie możliwą. W teatrze najnowszym bardzo silnie odślania się wpływ i performatywna sprawczość n i e - l u d z k i c h a k t o r ó w, zarówno na społecznej, jak i prywatnej i biograficznej scenie naszego doświadczenia¹²⁸.

Zatem w konsekwencji rozwoju mediów współczesne spektakle niezwykle rzadko wydarzają się bez współistniejących technologii. Nawet w 2023 roku¹²⁹, po powrocie do tzw. nowej normalności, po pandemicznych miesiącach uczestniczenia w kulturze przez internet, widzowie oglądali premiery z elementami transmisji i nagrań *live*¹³⁰. Wydaje się, że nie ma powrotu do świata (teatru) bez nowych technologii. Współczesna historia ludzkości to opowieść transmedialna¹³¹. Przykładem łączenia mediów i wytwarzania hiperimmersji są m.in. „Secret Cinema”. Spektakle/filmy w „Secret Cinema” powstały w Londynie w 2007 roku¹³². Forma uczestnictwa w wydarzeniu polega na swego rodzaju karnawalizacji¹³³, ponieważ uczestnicy przebijają się za bohaterów filmu, który będzie wyświetlany na kilku ekranach w otoczeniu dodatkowej scenografii. Między widzami, którzy biorą czynny udział w show, pojawiają się zaangażowani w event aktorzy, odgrywający role i zapraszający do uczestnictwa. Transmedialność w „Secret Cinema” polega głównie na przenikaniu filmu do teatru czy performansu.

Przebywanie w otoczeniu ekranów telefonów i tabletów, a w tle telewizorów, jest nieodłączną częścią rozmów i spotkań towarzyskich, a nierzadko pracy. Media zajmują

¹²⁸ A. Ogonowska i in., *Cyberkultura 3.0. Główne konteksty i kierunki rozwoju. Dyskusja redakcyjna*, „Studia de Cultura” 2022, t. 14, nr 2, s. 161-170.

¹²⁹ Światowa Organizacja Zdrowia ogłosiła koniec pandemii 5 maja 2023.

¹³⁰ Spektakl *Aktorzy prowincjonalni. Sobowtór* w reż. M. Borczucha, premiera odbyła się 27 października 2020 w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie.

¹³¹ H. Jenkins, *Kultura konwergencji...*, dz. cyt., s. 35, 260.

¹³² Źródło: https://www.secretcinema.com/en_US, [dostęp: 15.01.2023].

¹³³ Pojęcie karnawalizacji za: M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970.

również naszą domową, prywatną przestrzeń, nie tylko w inteligentnych domach, tzw. smart home. Mieszkania są projektowane z myślą o montowaniu w nich telewizorów o największej rozdzielczości, nawet w bardzo małych pomieszczeniach. Wideofony przy wejściach, zdalna obsługa piekarników, czy pralek, spotkania rodzinne poprzez FaceTime to tylko nieliczne z przykładów wnikania techniki do codzienności. Mimo tego używanie mediów na scenach teatralnych wciąż jeszcze podlega krytycznej dyskusji, choć niektórzy badacze nawet takich awangardowych twórców jak Krzysztof Garbaczewski nazywają klasykami¹³⁴.

Związek człowieka i mediów przejawia się także jako rodzaj transgresji. Transgresja w tym kontekście to nie tylko korzystanie z bionicznych narządów i organów, ale przede wszystkim przekroczenie granicy ciała¹³⁵. Codziennie zachowania takie jak: zasypianie z laptopem, intymne rozmowy przez Skype'a, wyrażenia z mowy potocznej jak np. „bez telefonu, jak bez ręki”, cyfryzacja dokumentów oraz skumulowanie płatności w aplikacjach na smartfony, stałe podłączenie do smartwatchy, które monitorują pracę serca, temperaturę ciała i aktywność fizyczną, wskazują, że zatarcie granicy między ciałem i jego medialnymi ekstensjami nastąpiło i należy do powszedniości. Przekazy technologiczne stały się naturalną formą rozmowy, znoszącą bariery czy etykietę. Prywatne domy zmieniły się w szkoły, uniwersytety, gabinety lekarskie etc. Zatem dziś zasada mimesis komplikuje się. Naśladując świat, w którym uczestniczymy, trzeba poznać świat, zmieniony przez media. Nowa mimetyczność nie pokaże naszego świata za pomocą realizmu czechowowskiego. Widz nie będzie skłonny uwierzyć, że wykreowana w starych modelach estetycznych przestrzeń to jego świat. Taki twór jest sztuczny i daleki od doświadczeń z codzienności, która w pewnych wymiarach stała się także rzeczywistością technologicznie poszerzoną (AR).

2.1. Technologiczny podmiot w rzeczywistości i w teatrze

Obecnie w inny sposób skupia się uwagę współczesnego widza, który nierzadko potrzebuje wielu równoległe działających bodźców. Wprowadzenie ekranów na scenę oraz pokazywanie akcji jednocześnie z ekranów i sceny koresponduje z codziennością widzów. Z drugiej strony nie można pominąć przeciwnych zjawisk w spektaklach, w których celowo wycisza się bodźce i odłącza człowieka od mediów. Spektakl *Iluzje* w reż. Iwana Wyrypajewa w

¹³⁴ P. Skrzydelski, *Nowy klasyk*, „wSieci” 2015, nr 8, źródło: <https://e-teatr.pl/nowy-klasyk-a193646>, [dostęp: 14.01.2023].

¹³⁵ J. Kozielecki, *Koncepcja transgresyjna człowieka. Analiza psychologiczna*, Warszawa 1987.

Narodowym Starym Teatrze w Krakowie jest współczesnym przykładem takiego zjawiska¹³⁶. Odmierzanie czasu ponad sceną oraz intensywna obecność aktorów z minimalną liczbą rekwizytów wydaje się być powrotem do realizmu i zaproszeniem do odcięcia się od rzeczywistości poza teatrem. Z kolei spektakl *Wujaszek Wania* w reż. Małgorzaty Bogajewskiej został zrealizowany w konwencji realizmu czechowowskiego. W teatrze zostaje wykreowana pewnego rodzaju sztuczna rzeczywistość, symulacja rosyjskiej prowincji z końca XIX wieku¹³⁷.

Jednak jak zaznacza Agnieszka Ogonowska, pisząc o relacji ciało – media:

Cyfrowe media i procesy cyborgizacji ludzkiego ciała przynoszą realne skutki, także dla pozasieciowej rzeczywistości społeczno-kulturowej. Ich użytkownik funkcjonuje bowiem w różnych rolach i pozycjach podmiotowych w ramach cywilizacji medialnej. Jest elementem sieci relacji (między bytami o różnym statusie ontologicznym) oraz współtworzy (quasi)społeczną oraz biotechnologiczną infrastrukturę, złożoną z owych bytów, ale także z procesów i funkcji z nimi związanych. Jego aktualna i często właśnie momentalna pozycja podmiotowa w tej infrastrukturze jest połączona z konkretnymi rolami społecznymi oraz komunikacyjnymi; z różnym zakresem władzy oraz kontroli. Porusza się on w mgławicach innych znaków, dyskursów o specyficznej dynamice, logice, estetyce i stopniu uporządkowania, oraz w polu relacji i oddziaływań (intencjonalnych i przypadkowych) innych twórców czy użytkowników mediasfery¹³⁸.

Ciało realne, cielesne, czyli ujmowane w sensie bios, jest nierozzerwalnie związane ze swoim przedłużeniem, awatarem, czy profilem online. Hybryda cielesno-technologiczna powstała w dobie kultury konwergencji i wydaje się tworem nieuniknionym. Człowiek i technologia zatem podlegają analizie holistycznej, nie tylko w sztuce. Technologia przestała być mechanicystyczna, nie jest jedynie narzędziem. Stała się wolnym bytem, który zmienia człowieka. Można nawet zasugerować, że technologia zmienia człowieka w większym stopniu niż człowiek technologię. Ów człowiek staje się częścią antroposfery i technosfery jednocześnie. Ponadto współczesny odbiorca kultury nierzadko sam tworzy filmy, montuje, nagrywa (się). Naturszczyk szybko zmienia się w profesjonalistę. Tak dynamiczny proces bierze się stąd, że korzystanie z mediów wynika z faktu, iż obcowanie z technologią jest

¹³⁶ Premiera spektaklu odbyła się 27 kwietnia 2012 roku, źródło: <https://stary.pl/pl/repertuar/iluzje-2/>, [dostęp: 14.01.2023].

¹³⁷ Premiera spektaklu odbyła się 3 czerwca 2021 roku, źródło: <https://www.ludowy.pl/pl/spectacle/wujaszek-wania>, [dostęp: 14.01.2023].

¹³⁸ A. Ogonowska, *Media ucieleśnione. (Nowe) konteksty badawcze w relacjach media – ciało*, „Studia de Cultura” 2021, t. 13, nr 1, s. 42.

jednym z elementów socjalizacji. W dobie powszechnego używania mediów i ogólnym dostępie do zaawansowanych obiektywów, kamer, mikrofonów czy prostych smartfonów użytkownik może stać się producentem medialnym. To, co widz, zobaczy w kinie, na platformie VOD, w muzeum czy teatrze na poziomie wykorzystania mediów powinno zostać zrealizowane w wysokiej jakości, ponieważ podnosi się poziom umiejętności w użyciu mediów. Wymagania odbiorcy wobec twórców teatralnych również rosną.

Félix Guattari już pod koniec lat 80. sugerował, że w ciągu dekady rozpocznie się era postmedialna. Obraz telewizyjny (cyfrowy) i obraz z komputera połączą się, tworząc nieograniczone możliwości komunikacyjne. W konsekwencji pojawiają się niezliczone, możliwe realności¹³⁹. Jak zaznacza Piotr Celiński za Friedrichem Kittlerem, media również nie istnieją wobec siebie autonomicznie czy pojedynczo¹⁴⁰. Badacz komentuje:

Fakt ich rozpoznawalności i możliwości wykorzystywania w codziennym życiu bierze się już tylko z siły dotychczasowych przyzwyczajzeń, z kompromisów zawieranych przez kreatywnych, rozumiejących sens zmiany cyfrowej i sieciowej, ludzi nowego medialnego porządku z wymogami dotąd istniejącej kultury masowej z jej analogowymi mediami, linearnymi przyzwyczajeniami i sposobami myślenia. Na obecnym etapie zanikania historycznych gramatyk mediów analogowych cyfrowe interfejsy użytkowe odwołują się do reprezentacji poprzednich gramatyk medialnych i poddają się systematycznemu remiksowi. W konsekwencji dystans pomiędzy kulturą, czyli przestrzenią koordynowaną symbolicznie (matematyka > programowanie > systemy operacyjne), a ujarzmionymi zjawiskami fizycznymi (elektryczność, właściwości materiałów modelowanych w celu uzyskania kontroli nad falami i innymi zjawiskami fizycznymi, takimi jak oporność) wciąż pozostaje na poziomie wystarczającym, aby można było dalej myśleć o medialnej przestrzeni w tradycyjnych, medialnych kategoriach. Stan ten nie zmieni się, dopóki cyfrowe rozwiązania technologiczne, takie jak strona internetowa czy film cyfrowy, nie zostaną zastąpione rozwiązaniami odpowiadającymi w większym stopniu wyzwaniom ducha cyfrowości i sieci niż starającymi się nawiązywać kompromisowy dialog z mediami przeszłości¹⁴¹.

Stąd może wynikać pewne niezrozumienie, odrzucenie lub opór wobec praktyk medialnych w teatrze. Potocznie rozumiane media, jak pisze Celiński, odwołując się do tradycyjnych, nieaktualnych już podziałów, mylnie rozpoznaje się jedynie jako odrębny element kultury materialnej, nie obiekt ją kształtujący, otaczający, a w konsekwencji stałą, rozwijającą się część. Badacz dalej zaznacza:

¹³⁹ F. Guattari, *Vers une ère post-média* – początkowo niepublikowany tekst z października 1990 roku, udostępniony w „Chimères” 1996 .

¹⁴⁰ F. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, „Stanford University Press” 1999, s. 1-2, źródło: hydra.humanities.uci.edu/kittler/intro.html, [dostęp: 3.02.2023].

¹⁴¹ P. Celiński, *Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych*, Lublin 2013, s. 18.

Postmedialna praktyka technologiczna, czyli wychodzenie ze świata tradycyjnych form medialnych i jednoczesna erozja ich ontycznego statusu, jest ściśle powiązana ze stymulującymi ją i regulującymi rozpoznaniem i diagnozami natury teoretycznej, ideami wcielonymi w życie w cyberkulturowej praktyce. Hipoteza postmedialna pojawiła się w odniesieniu do transformacji technologicznych zarówno w dyskursie sztuki mediów, jak i w debacie poświęconej rozwojowi projektu cyfrowego, prowadzonej na gruncie nauk humanistycznych i społecznych. Ewolucją komunikacyjnych konceptów opartych na specyfice medium zajęli się obok cybernetyków także teoretycy komunikacji i mediów. Ich analizy przysłużyły przenikaniu i wymianie wiedzy pomiędzy humanistyką a cybernetyką od połowy XX wieku, a więc w okresie narodzin technologii cyfrowych i technologicznego boomu na nie. Stały się także swoistymi drogowskazami wskazującymi kierunek rozwoju projektu cyfrowego¹⁴².

Zatem w erze silnej obecności mediów trudno wierzyć w prostą reprezentację jednorodnej, niezmediatyzowanej rzeczywistości. Sztuka, w tym również teatr, przestaje kreować zamknięte struktury fikcjonalne, rozumiane jako mimetyczne odwzorowanie rzeczywistości, a wytwarza interaktywne dzieła i przeżycia. Stan kultury nazywanej jako postmedialny, czyli obecnie się rozwijającej się, jest wynikiem zauważenia wagi i znaczenia dla kultury form symulacji, udawania i reprezentacji rzeczywistości na scenach teatralnych, ale przede wszystkim w obszarze komunikacji zmediatyzowanej.

Z pojęciem transmedialności, wynikającej z rozwoju wykorzystywania mediów, jest związane również zjawisko intermedialności. Termin ten opisał Dick Higgins, analizując zjawisko happeningu. Konrad Chmielecki zauważa, że:

Refleksja na temat intermedialności stanowi jednocześnie teren badań nad kulturą audiowizualną. Przyjęte założenie wynika z przekonania, że intermedialność stanowi obecnie podstawową cechę współczesnych mediów, w dużym stopniu przesądzającą o ich specyfice zarówno w kontekście estetycznym, jak i społecznym¹⁴³.

Przy czym podkreśla za Grzegorzem Dziamskim¹⁴⁴, że badacze filmu i mass mediów posiadają największe kompetencje do badania kultury audiowizualnej ze względu na obserwację i doświadczanie przestrzeni współczesnego człowieka. Badacze teatru również opierają się w swoich badaniach na intermedialności. Na podstawie wspomnianych założeń

¹⁴² Ibidem, s. 19.

¹⁴³ K. Chmielecki, *Estetyka intermedialności*, Kraków 2008, s. 237.

¹⁴⁴ Ibidem.

Fischer-Lichte, że teatr jest rodzajem „intersztuki” i dlatego teatrologię należy uprawiać jako „interdyscyplinę” warto włączyć badania postmediów do analizy spektakli¹⁴⁵.

Grzegorz Dziamski zaznacza, że artyści korzystają z mediów, które funkcjonują w codziennym życiu i świadomości odbiorców. Nie tylko dlatego, że ich użycie wpływa na atrakcyjność i efektywność danego medium¹⁴⁶. Patrice Pavis twierdził, że już do lat 80. XX wieku media audiowizualne zmieniły percepcję oglądających¹⁴⁷. Wielkość kadru fotograficznego i forma transmisji telewizyjnych przyzwyczyły oko do obrazu nieożywionego. Pavis uważa, że widz w teatrze poddaje się i zanurza w zwielokrotnionym i dynamicznym świecie, ponieważ obraz bez multimediiów nie skupia już jego uwagi. Kategorię żywości obrazu czy nażywości na scenie Pavis łączy z obecnością aktora. Jednak brak obecności, np. podczas gry zza kulis, nie oznacza, że aktora nie ma w spektaklu. Z kolei transmisja wideo lub obecność telefoniczna aktora, który może przebywać na scenie, albo znajduje się w zupełnie innej części globu, nie podważa jego nażywej obecności¹⁴⁸. Obecność w spektaklu nie wiąże się z widzialnym (przez widza) ciałem aktora¹⁴⁹. Z kolei cielesne ciało może posiadać również przymioty technologiczne. W konsekwencji media stają się integralnymi elementami ciał. Rozruszniki, implanty czy mikroprocesory wnikają w organizmy i funkcjonują na podobnej zasadzie jak narządy. Ludzkość podlega procesowi cyborgizacji¹⁵⁰. Dlatego także i taki człowiek, wskutek technologizacji, nie przestaje wyznaczać centrum zainteresowań kultury i teatru. Zrośnięcie się z mediami jest procesem eksplorowanym również przez twórców teatralnych.

2.2. W teatrze postmedialnym

Teatrem multimedialnym Patrice Pavis nazywa spotkanie technologii w czasie i przestrzeni przedstawienia¹⁵¹. Do mediów zalicza jedne z pierwszych technologii wykorzystywanych na scenie, czyli światło¹⁵², nagrany dźwięk oraz napisy. Projekcje i filmy wyświetlane na scenie pokazywał widzom już Erwin Piscator w latach 20. XX wieku, chcąc odejść od kreowania

¹⁴⁵ E. Fischer-Lichte, *Teatr i teatrologia...*, dz. cyt., s. 152.

¹⁴⁶ G. Dziamski, *Od syntezy sztuk do sztuki post-medialnej*, dz. cyt.

¹⁴⁷ P. Pavis, *Współczesna inscenizacja...*, dz. cyt., s. 179.

¹⁴⁸ Ibidem, s. 180.

¹⁴⁹ Ibidem, s. 180.

¹⁵⁰ D. Haraway, *Manifest Cyborgów*, przeł. E. Majewska, S. Królak, Warszawa 2003.

¹⁵¹ P. Pavis, *Współczesna inscenizacja...*, dz. cyt., s. 182.

¹⁵² Około 1880 roku wprowadzono światło elektryczne na scenę.

iluzji prawdziwości na scenie. Postulat teatru totalnego Piscatora, wykorzystującego najnowsze osiągnięcia techniki, w gmachu konstruowanym przez Waltera Gropiusa, gdzie rzędy z widzami oraz miejsce akcji można by było dowolnie przesuwac, nigdy nie został zrealizowany¹⁵³. Wsiewołod Meyerhold również interesował się kinematografią i ufilmowaniem teatru. Jak podsumowuje Agnieszka Jelevska:

Eksperymenty pierwszej awangardy polegały głównie na odłączaniu kodów medialnych w danej sztuce, eksplorowaniu ich jako pojedynczych tworzyw, jak również ich możliwości komunikacyjnych. Rozłączne traktowanie linii kodów medialnych w takich sztukach jak teatr czy film, które z natury są wielokodowe, umożliwiły poszukiwanie nowych rodzajów narracji i budowanie dramaturgii z napięć powstających między tymi liniami. Proces ten, poza teorią artystyczną, ma swoje źródło w rozwoju technologii. Pierwsza połowa XX wieku jest pozbawiona urządzeń, które kompleksowo (kompaktowo) umożliwiłyby rejestrowanie rzeczywistości, osobne narzędzia były w stanie rejestrować i przekazywać dane odpowiadające za dekodowanie dźwięku, obrazu ruchomego i nieruchomego. Z tego choćby względu poszukiwania awangardzistów wydają się być jak najbardziej zrozumiałe i uzasadnione¹⁵⁴.

Natomiast lata 70. i 80. to czas zastępowania aktora przez projekcję wideo (np. spektakl *L.S.D. The Wooster Group* z 1982 roku). Technika ta zostaje wykorzystywana masowo już w latach 90. XX wieku. Jak np. w teatrze Franka Castorfa, gdzie użycie wideo na berlińskiej scenie Volksbühne stanowiło centrum spektaklu. Robert Wilson również posługiwał się filmem, wideo oraz projekcjami, by tworzyć wielogodzinne, transmedialne spektakle. Pavis podkreśla, że:

Media rozdzielają i na nowo łączą widza i jego ciało w konkretnej sytuacji w świecie. Nowe media nie zniszczyły inscenizacji, ale ją zreformowały, stworzyły na nowo i dodały jej życia. Inszenizacja sama znajduje swoje miejsce w połowie drogi między spektaklem (żywym, ale nie kodyfikowalnym) a technologią (reprodukowalną, ale bezwładną)¹⁵⁵.

Badacz również zaznacza, że nie istnieje taka kategoria jak teatralność. Postuluje interdyscyplinarne badania nad przecięciami oraz interakcjami pomiędzy teatrem a mediami.

Koniec XX wieku przynosi wiele spektakli multimedialnych, realizowanych cyfrowo oraz pogranicza sztuk performatywnych i teatru. Ważnymi przykładami takich działań są

¹⁵³ E. Piscator, *Teatr polityczny*, przekł. i wstęp R. Szydłowski, Warszawa 1982.

¹⁵⁴ A. Jelevska, *Transmedia a sztuka Roberta Wilsona*, „Przestrzenie Teorii” 2009, t. 7, nr 13-14, s. 245.

¹⁵⁵ P. Pavis, *Współczesna inscenizacja...*, dz. cyt., s. 211.

realizacje Billa Violi. Viola jest jednym z pionierów w wykorzystywaniu mediów w sztuce. Artysta odtwarza projekcje w zabytkowych wnętrzach. W swoich pracach korzysta z zaawansowanych technologicznie narzędzi dźwiękowych, technologii high-definition, obiektywów o dużej jasności czy ekranów OLED. Viola wykorzystuje często ekrany o ogromnej rozdzielczości w swoich projektach. Jednak trudno jednoznacznie określić dzieła Violi obrazami. Są one poszerzone o dźwięk oraz o czwarty wymiar czasu, choć na wystawach pokazuje się je zapętlone. Prace są nagrywane na etapie tworzenia i pokazywane widzom jako retransmisje¹⁵⁶. Wraz z ekspansją internetu pojawia się pojęcie cyberteatru czy teatru VR-owego.

Jay David Bolter cyberprzestrzeń określa kolejną fazę rozwoju przestrzeni pisma. Przestrzeń ta posiada swoje odzwierciedlenie w technologii, z której korzysta dane społeczeństwo¹⁵⁷. Samo pismo jest według badacza również technologią. Stąd zdziwienie Boltera, że do około 80. lat XX wieku wielu czytelników nie traktowało komputera jako technologii pisma¹⁵⁸. Bolter analizuje również proces remediacji mediów. Pokazuje, że nowe media przekształcają stare, np. gry komputerowe remediują filmy. Jednocześnie stare media korzystają z nowych – telewizja upodabnia się wizualnie do stron internetowych. Proces remediacji dotyczy każdego medium, ponieważ przetwarza ono poprzednie i rywalizuje z nowymi o uwagę odbiorcy. Teatr byłby tutaj przypadkiem hipermedium¹⁵⁹, które wchodzi w relacje z każdym z dostępnych mediów i twórczo je przetwarza. Bolter podkreśla, że media próbują tworzyć złudne wrażenie przejrzystości i przezroczystości w celu zapewnienia bezpośredniego kontaktu ze światem¹⁶⁰. Fotografia, która miała zastąpić malarstwo realistyczne, czy telewizja rozwijająca sekwencję zdjęć nie dostarczyły odbiorcy relacji ze światem, a jedynie z relacją z samym medium. Współczesny teatr, który dobrą reprezentację swoich kierunków znajduje w szczególności w spektaklach Garbaczewskiego, również próbuje kreować na scenie rzeczywistość, nie naśladować jej.

Na scenach teatralnych media i nowe technologie nie są już tylko mediami, ale także integralną częścią spektaklu. Jak pisał Hans Belting w *Antropologii obrazu*:

¹⁵⁶ Przykładowe realizacje Billa Violi: *Przejście* z 1996 roku, *Wniebowstąpienie* z 2000 roku.

¹⁵⁷ J.D. Bolter, *Przestrzeń pisma. Komputery, hipertekst i remediacja druku*, przeł. A. Małecka, M. Tabaczyński, Kraków–Bydgoszcz 2014, s. 12-26.

¹⁵⁸ Ibidem, s. 40.

¹⁵⁹ Według Christophera Balme'a. Zob. Ch. Balme, *Zastępcze sceny...*, dz. cyt.

¹⁶⁰ J.D. Bolter, *Przestrzeń pisma...*, dz. cyt., s. 41.

Już lustro zostało wynalezione w celu oglądania ciał tam, gdzie ich nie ma: w szkłe lub w metalu chwyta ono zarówno nasz obraz, jak i nasze spojrzenie na obraz. Lustro jako medium stanowi lśniące przeciwieństwo naszych ciał, a jednak odsyła nam z powrotem ów obraz, który czynimy sobie o naszym ciele [...]. Ciało posiada na powierzchni lustra bezcielesny obraz, który percypujemy jednak cielesnie [...]. Rolę lustra kontynuowały inne techniczne powierzchnie, zapraszając przy tym także do widoku na świat w dalekim obrazie zewnątrz: symboliczne okno Albertiego, obraz malarski [*Gemälde*] wczesnego renesansu, stało się jako przezroczysta powierzchnia prawzorem [*Urbild*] ekranu. Lustro i obraz malarski jako archetypowe media dowodzą zdolności człowieka do »przekładania« trójwymiarowych ciał w medium, które jako płaszczyzna stanowi całkowite zaprzeczenie ciała¹⁶¹.

Lustro, czy wcześniej tafla wody, uznawane jest za pierwsze medium, odbijające i naśladowujące obraz rzeczywistości, w którym można się przejrzeć, do którego robi się miny i udaje, czy ćwiczy przed nim kreowany wizerunek.

Jacques Lacan analizując metaforę lustra, uznaje je za pierwszy przykład medium, ukazujący człowieka i przetwarzający jego obraz¹⁶². Mitologiczny Narcyz przeglądający się w tafli wody musiał ponieść karę, ponieważ odkrył „jakaś” prawdę kryjącą się za jego odbiciem¹⁶³. Również Erich Fromm pisał o Narcyzie, który jest reprezentacją człowieka współczesnego¹⁶⁴. Samotny, niezdolny do miłości i bliskości Narcyz przypomina współczesnych ludzi, którzy są częścią świata technologicznego i zmediatyzowanego. Przetwarzają swój wizerunek w social mediach, nieustannie scrollują swoje zdjęcia, skupiając w ten sposób reakcje innych na sobie. Systemy, w tym również system relacji społecznych w świecie wirtualnym, kształtują jednostki. Świat wirtualny na równi z realnym ich pochłania. Tam, do świata wirtualnego, przenoszą znaczną część swojego życia/wizerunku. Przeżycia i doświadczenia online mają swoje konsekwencje w świecie offline i odwrotnie. W rezultacie trudno jest obecnie rozdzielać te sfery.

¹⁶¹ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 32-33; cyt. za: K. Chmielecki, *Widzenie przez kulturę. Wprowadzenie do teorii kultury wizualnej*, Gdańsk 2018, s. 84.

¹⁶² Zob. M. Drwięga, *Wszystko to dzieje się na innej scenie. Podmiotowość w psychoanalizie Jacques'a Lacana i kwestia odpowiedzialności oraz motywów działania*, „Anthropos” 2012, nr 18-19, s. 128-151.

¹⁶³ Za: W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 733.

¹⁶⁴ E. Fromm, *Serce człowieka. Jego niezwykła zdolność do dobra i zła*, przeł. R. Saciuk, Warszawa 1996.

2.3. Obecność mediów w wybranych spektaklach polskich w XXI wieku

Media i nowe technologie pojawiają się w spektaklach wielu współczesnych, polskich reżyserów. Sposoby na ich wykorzystanie oraz znaczenie w inscenizacjach są bardzo różnorodne. Jak podkreśla Anna R. Burzyńska:

Gwałtowny wzrost zainteresowania mediami w najnowszym polskim teatrze na przełomie tysiącleci, widoczny u takich reżyserów, jak: Krzysztof Warlikowski, Grzegorz Jarzyna, Jan Klata, Maja Kleczewska, Barbara Wysocka, Michał Zadara czy Wiktor Rubin, wynika w dużym stopniu z fascynacji teatrem niemieckim – przede wszystkim Franka Castorfa, który już w latach osiemdziesiątych uczynił obecność mediów jednym ze znaków rozpoznawczych swojego teatru, w mniejszym stopniu także René Pollescha, Stefana Puchera, Christoph Schlingensiefel i kolektywu Rimini Protokoll. W mniejszym stopniu rolę inspirującą odegrał teatr amerykański, z Robertem Wilsonem i The Wooster Group na czele (ważny dla takich artystów, jak reżyserzy Łukasz Twardowski i Paweł Passini czy – współpracujący zarówno z Elizabeth LeCompte, jak i z Krystianem Lupa – artysta wideo Zbigniew Bzymek)¹⁶⁵.

Media zatem w polskim teatrze współczesnym są obecne w twórczości najważniejszych reżyserów ostatnich lat i w ocenie badaczki jest to inspiracja płynąca szczególnie z niemieckiego teatru. Współkreacja rzeczywistości scenicznej z udziałem mediów odbywa się niezwykle często na polskich scenach. Jak pokazują badania współczesnych teatrologów, zawarte m.in. w publikacjach: *20-lecie. Teatr polski po 1989*¹⁶⁶, *Sobowtór i utopia. Teatr Krystiana Lupy*¹⁶⁷, *Warlikowski. Extra ecclesiam*¹⁶⁸ i *Polski teatr Zagłady*¹⁶⁹ Grzegorza Niziołka, *Post-teatr i jego sojusznicy*¹⁷⁰, *Dom we krwi. Współczesne inscenizacje „Orestei” Aischylosa*¹⁷¹ Aleksandry Majewskiej, *Teatr brzydkich uczuć*¹⁷², *Rzecz w teatrze Jana Klaty. Kolekcja, zabawa, efekt teatralności*¹⁷³, *Polski teatr po upadku komunizmu. Lupa, Warlikowski, Klata* Olgi Śmiechowicz¹⁷⁴, *„Młodzi niezdolni” i inne teksty o twórcach współczesnego teatru* Marcina Kościelniaka¹⁷⁵, *Wolałabym nie* Joanny Jopek¹⁷⁶, *Przepływy*,

¹⁶⁵ A.R. Burzyńska, *Nierealne realne...*, dz. cyt., s. 93-94.

¹⁶⁶ *20-lecie. Teatr polski po 1989*, dz. cyt.

¹⁶⁷ G. Niziołek, *Sobowtór i utopia. Teatr Krystiana Lupy*, Kraków 1997.

¹⁶⁸ G. Niziołek, *Warlikowski. Extra ecclesiam*, Kraków 2008.

¹⁶⁹ G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013.

¹⁷⁰ *Post-teatr i jego sojusznicy*, red. T. Plata, Warszawa 2018.

¹⁷¹ A. Majewska, *Dom we krwi. Współczesne inscenizacje „Orestei” Aischylosa*, Warszawa 2015.

¹⁷² *Teatr brzydkich uczuć*, red. M. Kwaśniewska, K. Waligóra, Kraków 2021.

¹⁷³ M. Lubaszewska, *Rzecz w teatrze Jana Klaty. Kolekcja, zabawa, efekt teatralności*, Kraków 2020.

¹⁷⁴ O. Śmiechowicz, *Polski teatr po upadku komunizmu. Lupa, Warlikowski, Klata*, Warszawa 2018.

¹⁷⁵ M. Kościelniak, *„Młodzi niezdolni” i inne teksty o twórcach współczesnego teatru*, Kraków 2014.

¹⁷⁶ J. Jopek, *Wolałabym nie*, Kraków 2015.

protezy, przedłużenia... *Przemiany kultury polskiej pod wpływem nowych mediów po 1989 roku*¹⁷⁷ oraz *Pod okupacją mediów* Doroty Sajewskiej¹⁷⁸, teatr współczesny jest przepełniony nowymi mediami i technologiami, które dla reżyserów spełniają różne funkcje i są wykorzystywane na rozmaite sposoby.

Joanna Jopek, analizując m.in. wczesne spektakle Krzysztofa Garbaczewskiego, opisywała zjawiska, które artysta to rozwijał i intensyfikował w późniejszych spektaklach. W *Gwieździe śmierci* według badaczki potwierdzenie zyskuje teoria Philipa Auslandera z 2008 roku, znosząca podział na wydarzenie na żywo, czyli autentyczne, i zmediatyzowany format, wtórny wobec nażywego¹⁷⁹. W spektaklu tym bowiem doświadczana bezpośredniość, cielesność i nażywość nie gwarantują autentyczności wydarzenia¹⁸⁰.

Katarzyna Fazan uważa, że młodzi artyści nie chcą komunikować się z widzem za pomocą konwencji, które obowiązywały w teatrze klasycznym, dlatego komunikują się poprzez elementy świata mediów¹⁸¹. Jak zaznacza Marek Pieniążek, media we współczesnym teatrze, inaczej niż w XX wieku, mają kreować rzeczywistość i doświadczenia na scenie, a także udostępniać inne formy realności¹⁸². Widz, według badacza, szuka w teatrze nie tylko „prawdziwej rzeczywistości”, ale również form atrakcyjnych wizualnie, łączących film i rzeczywistość wirtualną¹⁸³.

Media wypełniają scenografię spektakli także na zasadach specyficznego naśladowania rzeczywistości, jak np. w spektaklu *Koncert życzeń*, wyreżyserowanym przez Yanę Ross¹⁸⁴. W spektaklowym mieszkaniu Kobiety znajduje się laptop, na którym postać odgrywana przez Danutę Stenkę gra w *The Sims*. Przenosi ona do symulacyjnej przestrzeni komputerowej swoje urządzone w skandynawskim stylu mieszkanie oraz swoją postać samotnej kobiety, która jako „sim” mieszka z partnerem. Inspiracje filmowe i serialowe, szczególnie z produkcji takich jak *Westworld*¹⁸⁵ czy *Black Mirror*, czerpał Mariusz

¹⁷⁷ *Przepływy, protezy, przedłużenia... Przemiany kultury polskiej pod wpływem nowych mediów po 1989 roku*, dz. cyt.

¹⁷⁸ D. Sajewska, *Pod okupacją mediów*, Warszawa 2012.

¹⁷⁹ J. Jopek, *Wolalabym nie*, dz. cyt. s. 56.

¹⁸⁰ Ibidem.

¹⁸¹ K. Fazan, *Tandeta w złym czy dobrym gatunku? Antyestetyka w polskim teatrze 20-lecia*, dz. cyt., s. 349.

¹⁸² M. Pieniążek, *Więcej niż scena, więcej niż media...*, dz. cyt., s. 68.

¹⁸³ M. Pieniążek, *Polonistyka performatywna...*, dz. cyt., s. 246.

¹⁸⁴ Premiera odbyła się 15 stycznia 2015 roku w TR Warszawa, źródło: <https://trwarszawa.pl/program/koncert-zyczen/>, [dostęp: 25.04.2023].

¹⁸⁵ Powstała również aplikacja VR *Westworld*, w której można wcielić się w rolę hosta, nie przybysza; Wykład J. Gui, *Po co filozofom gogle VR? I vice versa...* źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=2LamNxRNySY>, [dostęp: 04.04.2023].

Grzegorzek, reżyserując spektakl *Otchłań* na podstawie powieści Jennifer Haley¹⁸⁶. Tytułowa otchłań to symulacja, przestrzeń 2.0, gdzie ludzkość funkcjonuje bez zahamowań. Przebywanie w strefie online i przełamywanie wszelkich tabu nie ma konsekwencji w świecie realnym, a jednak zmienia naturę człowieka. Futurystyczna scenografia i kostiumy dopełniają technologizowaną wizję świata awatarów. Media i technologie są również jednym z tematów podjętych w spektaklu Cezarego Tomaszewskiego *Wielki teatr świata*¹⁸⁷. „Wielka firma świata” decyduje o losie jednostek, a bogiem w spektaklu jest Jeff Bezos, co można rozpoznać poprzez bluzy pracownicze postaci, na których widnieje napis przypominający logo Amazona – „Auto sacramental”. Twórca i właściciel technologii rozdziela role w swojej światowej korporacji.

W teatrze postmedialnym technologie wykorzystane w spektaklach pełnią także funkcję kreowania rzeczywistości na scenie dostępnej dla widza. Joanna Jopek nazwała to medialnym terytorium, które ekspansywnie zagarniają kolejne tereny. Media w teatrze, szczególnie u Garbaczewskiego, nie są mapą, a terytorium właśnie¹⁸⁸. W teatrze postmedialnym obecność mediów jest problematyzowana, a teatr staje się zależy od mediów¹⁸⁹.

W spektaklach Krystiana Lupy media są również twórczo przetwarzane przez reżysera. W inscenizacji *Factory 2*¹⁹⁰ kamery towarzyszyły aktorom w ich improwizacjach. Ponad sceną znajdował się ekran, na którym transmitowano m.in. screen testy¹⁹¹. W rolę Edie Sedgwick wcieliła się Sandra Korzeniak, która rok później zagrała w spektaklu *Persona. Marylin* w reżyserii Lupy tytułową rolę¹⁹². Krystian Lupa również aktora traktuje jako „artystę-medium”¹⁹³. Anna R. Burzyńska wspomina, że podczas rozmowy z Marcinem Kościelniakiem i Krystianem Lupą artysta przejęczył się. Zamiast powiedzieć sesja

¹⁸⁶ Premiera miała miejsce 6 kwietnia 2018 roku w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi, źródło: <https://www.teatr-jaracza.lodz.pl/otchlan.html>, [dostęp: 25.04.2023].

¹⁸⁷ Premiera odbyła się 7 stycznia 2022 roku w Teatrze Nowym im. Kazimierza Dejmka w Łodzi, źródło: <https://nowy.pl/spektakle/wielki-teatr-swiata/>, [dostęp: 25.04.2023].

¹⁸⁸ J. Jopek, *Wolałabym nie*, dz. cyt. s. 39-45.

¹⁸⁹ Ibidem, s. 44.

¹⁹⁰ Szerzej o spektaklu w rozdziale trzecim.

¹⁹¹ Screen testy, czyli portrety filmowe.

¹⁹² Premiera odbyła się 18 kwietnia 2009 roku w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, źródło: <https://teatrdramatyczny.pl/persona-marilyn-3>, [dostęp: 25.04.2023].

¹⁹³ A. Zalewska-Uberman, *Słownik Krystiana Lupy. Perspektywa reżysera*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2010, nr 96, źródło: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/103083/slownik-krystiana-lupy-perspektywa-rezysera>, [dostęp: 27/04/2023].

fotograficzna Marylin, powiedział sekcja¹⁹⁴. Rozłożenie na części osoby Marylin, czyli owa sekcja, odbywa się w spektaklu m.in. poprzez fotografię. W rolę fotografa André de Dienes wcielił się Piotr Skiba. Zdjęcia, które robił spektaklowej Marylin, były wyświetlane w dużym powiększeniu na powierzchni całej tylnej ściany. Chwiejne zachowania Marylin również są nagrywane, a nazywa transmisja z kamery jest prezentowana podobnie jak fotografie – w znacznym powiększeniu na ścianie. Potęgowanie obecności postaci, wgląd w jej psychikę oraz współodczuwanie przez widzów lęków i cierpienia Marylin było możliwe nie tylko przez ucieleśnienie postaci przez Sandrę Korzeniak¹⁹⁵, ale również poprzez wykorzystanie aparatu i kamery w twórczy sposób. Spektakl rozpoczyna włączenie przez Marylin projektora, na którym wyświetlany jest film ze sceny. Jak zaznaczył Waldemar Wasztyl, kamera w studio stała się dla Marylin widzem, przed którym grała Gruszeńkę z *Braci Karamazow*¹⁹⁶, której nikt z jej towarzyszy nie chciał dostrzec. Ekran zawieszony ponad sceną Lupa wykorzystał także w spektaklu *Proces* według Franza Kafki¹⁹⁷. Jak podsumowuje Dominika Łarionow, wyświetlanie na ekranie projekcji przenosiło akcję spektaklu do nowych przestrzeni, niejako ją ilustrując. Lupa nie korzystał z ekranu by mnożyć plany, choć pojawiają się na nim zbliżenia na twarz aktora¹⁹⁸. Warto w tym kontekście przypomnieć, że Krystian Lupa studiował także w Łódzkiej Szkole Filmowej oraz w Akademii Sztuk Pięknych. Jego fascynacje filmami Jeana-Luca Godarda są szczególnie zauważalne w spektaklu *Capri – wyspa uciekinierów*¹⁹⁹. Jak pisała o wykorzystaniu wideo u Lupy Agnieszka Zgieb:

Wideo nie jest już tu na służbie teatru. Reżyser posługuje się nim, aby tworzyć film na scenie, dokonując w jej przestrzeni doskonałej osmozy tych dwóch różnych gatunków, a właściwie bytów. Widz, w sposób subtelny, niezauważalny, przechodzi z jednego do drugiego. Inny, zupełnie nowy, jest tu sposób potraktowania całego dzieła scenicznego. Opowieść, rzeczywistość, obecność aktora zostają porwane i zatrzymane na zawsze, jakby Lupa chciał dziś utrwalić swoją sztukę na wieczność; ale nie tylko – jak widzieliśmy – kino miesza się z teatrem, rozlewa się w powietrzu wypełniającym całą

¹⁹⁴ A.R. Burzyńska, *PROJEKT: PERSONA Sekcja na Marilyn Monroe*, „Dwutygodnik” 2009, nr 5, źródło: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/93-projekt-persona-sekcja-na-marilyn-monroe.html>, [dostęp: 26.04.2023].

¹⁹⁵ Metody pracy K. Lupy z aktorami, długi proces prób nie zawsze się sprawdzają w teatrze instytucjonalnym. Zob. K. Waligóra, *Joanna Szczepkowska przerywa spektakl*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2020, nr 159, źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/joanna-szczepkowska-przerywa-spektakl>, [dostęp: 26.04.2023].

¹⁹⁶ W. Wasztyl, *Screen test. Marilyn*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2009, nr 6, źródło: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/210626/screen-test-marilyn>, [dostęp: 26.04.2023].

¹⁹⁷ Premiera miała miejsce 15 listopada 2017 roku w Teatrze Powszechnym w Warszawie, źródło: <https://www.powszechny.com/spektakle/proces,s1421.html>, [dostęp: 25.04.2023].

¹⁹⁸ D. Łarionow, *Laboratorium form...*, dz. cyt., s. 143.

¹⁹⁹ Premiera odbyła się 12 października 2019 roku w Teatrze Powszechnym w Warszawie, źródło: <https://www.powszechny.com/spektakle/capri-wyspa-uciekinirow,s1657.html>, [dostęp: 25.04.2023].

teatralną salę. Nie wiadomo, czy błakające się postacie to aktorzy fizycznie obecni, czy sfilmowani i wyświetlani na tylnej ścianie. (...) Lupa bawi się obrazem żywym i obrazem uchwyconym, wprawia je w ruch, nie dopuszczając do rywalizacji pomiędzy nimi, wprowadza je w korelację i osobliwe powinowactwo, jakby teatr i film były jednym i tym samym organizmem. Jego sceniczny świat powstaje z przenikania się tych dwóch sfer, z ich obopólnej zależności, jest skutkiem dualizmu filmu i teatru²⁰⁰.

W *Capri...* rzeczywistość wyświetlana na ekranie jest realna na podobnych zasadach, co akcja na scenie. Wymieszanie gatunków: kina i teatru służy wzmocnieniu obecności postaci na scenie oraz potęgowania wrażenia widza, że bierze udział w plastycznym spektaklu, który wydarza się w czasie rzeczywistym.

Obraz polskiego teatru po 2000 roku twórczo kształtują także artyści z młodszego pokolenia. W publikacji *Ojcobójcy. Młodszy zdolniejsi w polskim teatrze z 2003*²⁰¹ roku Piotr Gruszczyński wskazuje Krystiana Lupę również jako pedagoga i mistrza, który ukształtował grupę reżyserów, określonych przez badacza jako „młodszy zdolniejsi”²⁰². Drugim, ważnym nauczycielem jest według Gruszczyńskiego Krystyna Meissner²⁰³.

Twórcy, tacy jak Krzysztof Warlikowski, Grzegorz Jarzyna, Anna Augustynowicz, Piotr Cieplak, czy Zbigniew Brzoza, zostali wskazani przez badacza jako tytułowi ojcobójcy, którzy tworzą spektakle według własnego stylu, a nie rzadko zajmują instytucje teatralne, bądź tworzą własne teatry. Z wyżej wymienionej grupy Warlikowski i Jarzyna twórczo wykorzystywali i nadal eksplorują nowe technologie na scenie.

Zacieranie granic między tym, co realne, a tym, co udawane, ciągle stawanie się kimś innym, zmiennym w swojej tożsamości, to znaki przebywania w płynnej nowoczesności (*liquid modernity*). Zygmunt Bauman opisuje współczesność jako brak stabilności, ciągle poczucie alienacji i ambiwalencji, przygodność, fragmentaryczność i epizodyczność²⁰⁴. Inscenizacje współczesnego teatru można również rozpatrywać w tej kategorii. W ostatnich latach szereg polskich reżyserów wykorzystywał mikropowieści w swoich spektaklach.

²⁰⁰ A. Zgieb, *Na granicy teatru i filmu. „Capri”, albo dualizm dwóch bytów*, „Théâtre Public” 2021, nr 240, przeł. B. Amrogowicz, źródło: <https://e-teatr.pl/na-granicy-teatru-i-filmu-icaprii-albo-dualizm-dwoch-bytow-14092>, [dostęp: 27.04.2023].

²⁰¹ Przedmowa z 1998 roku. Zob. P. Gruszczyński, *Ojcobójcy. Młodszy zdolniejsi w polskim teatrze*, Warszawa 2003.

²⁰² Ibidem, s. 9-10.

²⁰³ Ibidem, s. 10.

²⁰⁴ Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, dz. cyt., s. 18.

Spektakl *(A)pollonia*²⁰⁵ w reż. Krzysztofa Warlikowskiego to mikrohistorie bohaterów obciążonych traumą Holokaustu i bycia ofiarą, obarczoną traumą pokoleniową. Rozwijająca się fabuła pokazuje przeplatające się losy postaci ze świata mitów greckich i opowieści o Ifigenii oraz micie o Alkestis, prowadzi przez współczesny Izrael, aż do II wojny światowej i historii Apolonii Machczyńskiej. W spektaklu znajduje się również odtworzenie wykładu pisarki Elizabeth Costello, bohaterki/alter ego Johna Maxwella Coetzeego, przez Maję Ostaszewską. Media mieszają się w teatrze poprzez wykorzystanie reportażu, gatunku dziennikarskiego, formuły telewizyjnego *talk-show* oraz rozmów prowadzonych za pomocą internetowych aplikacji, wyświetlanych na ekranie.

Łarionow w cytowanym wcześniej artykule, pisząc o scenografii w spektaklach *(A)pollonia* i *Koniec* zaznacza, że podwojenie sytuacji scenicznej pozwala widzowi na zobaczenie detali i poszerza pole widzenia²⁰⁶. Jednak zwielokrotnianie obiektów na scenie zabiera również uwagę widza i pokazuje, że teatr w ujęciu Fischer-Lichte jest sztuką, w której nie zobaczymy każdego jej elementu, czyli wszystkiego²⁰⁷. Widz raczej wybiera to, co ogląda, spośród, jak w przypadku *(A)pollonii*, kilku mikrohistorii.

Również Grzegorz Jarzyna wykorzystuje media w swoich spektaklach. Dorota Sajewska podkreśla, że to właśnie Teatr Rozmaitości (obecnie TR Warszawa), w którym tworzył Jarzyna, miał znaczący wpływ na przemiany polskiego teatru w latach 90. XX wieku²⁰⁸. Jarzyna, jako zaangażowany czytelnik Doroty Masłowskiej w 2009 roku wyreżyserował spektakl na podstawie dramatu *Między nami dobrze jest*²⁰⁹. Kilka lat później, w 2014 roku, przeniósł go do kina, reżyserując film i jednocześnie adaptując tekst Masłowskiej z tym samym zespołem aktorskim. Również wcześniejszy spektakl Jarzyny *2007: Macbeth* na podstawie dramatu Szekspira został określony jako teatralny film / filmowy teatr²¹⁰.

Spektakl *Inni ludzie* w reż. Grzegorza Jarzyny²¹¹ na podstawie prozy Doroty Masłowskiej ma formułę tzw. *digital stories*. Został on zrealizowany przez zespół, w skład

²⁰⁵ Premiera miała miejsce 16 maja 2009 roku w Nowym Teatrze w Warszawie, źródło: <https://nowyteatr.org/pl/kalendarz/apollonia>, [dostęp: 25.04.2023].

²⁰⁶ D. Łarionow, *Laboratorium form...*, dz. cyt., s. 140.

²⁰⁷ E. Fischer-Lichte, *Teatr i teatrologia...*, dz. cyt., s. 133.

²⁰⁸ D. Sajewska, *Pod okupacją mediów*, dz. cyt., s. 61.

²⁰⁹ Premiera odbyła się 23 marca 2009 roku w TR Warszawa, <https://trwarszawa.pl/program/miedzy-nami-dobrze-jest>, [dostęp: 25.04.2023].

²¹⁰ J. Targoń, *Ugrzązłem w bagnie krwi...*, „Dwutygodnik” 2012, nr 90, źródło: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/3903-ugrzazlem-w-bagnie-krwi.html>, [dostęp: 27.04.2023].

²¹¹ Premiera odbyła się 15 marca 2018 roku w TR Warszawa, źródło: <https://trwarszawa.pl/program/inni-ludzie>, [dostęp: 25.04.2023].

którego weszli m.in. aktorzy i aktorki z zespołu TR Warszawa, kompozytorzy i kompozytorki, artyści i artystki sceny hip-hopowej, graficy i graficzki, animatorzy, animatorki i twórcy wizualni. Ponadto kilkadziesiąt mieszkańców i mieszkank Warszawa z różnych środowisk użyczyło swoich wizerunków i głosów do nagrań audio i wideo, wykorzystanych następnie w przedstawieniu²¹². Spektakl i tekst Masłowskiej podejmują tematykę współczesnego, podzielonego społeczeństwa.

Jarzyna połączył środki teatralne, filmowe i muzyczne w spektaklu. Inscenizacja przypomina współczesne teledyski, w których dynamicznie zmieniają się obrazy, sceny i postaci. Widzowie oglądają bohaterów na pionowych ekranach, odpowiadającym powiększonym wielokrotnie tabletom. Warstwa wizualna wzbogacona jest o elementy wywodzące się z ikonosfery internetu, mediów społecznościowych i gier komputerowych. Spektakl można określić wideobookiem, czyli wersją prozy przeniesioną na inne medium. Psychodeliczne obrazy z ekranów ilustrują przestrzeń online, która jest chaotyczna, zmienna, szybko „przeklikiwalna”, a w której na równi ze światem realnym poruszają się widzowie, aktorzy i grane przez nich postacie. Odtworzenie mnogości przeglądanych stron, screenshotów i komentarzy oraz wpisanie ich w tożsamość bohaterów spektaklu daje pełny obraz współczesnego, polskiego społeczeństwa zamkniętego w miniaturze mieszkańców Warszawy²¹³. Masłowska i Jarzyna mówią o zagubieniu w wielkim mieście, nieszczęśliwych pokoleniach, które rozpaczliwie poszukują miłości i zrozumienia. Bohaterowie przenoszą nierealne wizerunki z internetu i wizje idylliczne na swoje realne marzenia, które mają się nigdy nie spełnić. Odrealniona rzeczywistość bohaterów spektaklu wyraża się w pokazywaniu ciał realnych i zmediatyzowanych jednocześnie na scenie i na kilkumetrowych ekranach²¹⁴.

W publikacji „*Młodzi niezdolni*” i inne teksty o twórcach współczesnego teatru wydanej w roku 2014 Marcin Kościelniak analizuje spektakle kolejnej „grupy pokoleniowej” we współczesnym, polskim teatrze. Autor wymienia w publikacji m.in. Monikę Strzępkę, Michała Zadarę, Wiktora Rubina, Maję Kleczewską, Jana Klatę, Michała Borczucha i Krzysztofa Garbaczewskiego.

Jan Klata, podobnie jak Grzegorz Jarzyna, był nazywany przez krytyków teatralną „gwiazdą popkultury”²¹⁵. Jako DJ Klata w swoich spektaklach posługuje się samplowaniem

²¹² Informacje zawarte w programie spektaklu oraz na stronie internetowej TR Warszawa.

²¹³ A. Łukaszuk, *Czegoś wciąż im brak*, „Teatr dla Wszystkich” 2020, źródło: <https://e-teatr.pl/czegos-wciaz-im-brak-a282577>, [dostęp: 27.04.2023].

²¹⁴ Spektakl był pokazywany również online w 2020 roku na platformie VOD TR Warszawa.

²¹⁵ Zob. O. Śmiechowicz, *Polski teatr po upadku komunizmu...*, dz. cyt., s. 211.

elementów z kultury popularnej²¹⁶. Dla przykładu: w *Orestei*²¹⁷ Apollo, grany przez Błażeja Peszka, śpiewa: „I just wanna feel” Robbiego Williamsa. W spektaklu *Do Damaszku*²¹⁸ na podstawie dramatu Augusta Strindberga Klata rozbudował warstwę dźwiękową. Wykorzystał spoty świetlne, konsolę oraz miksery dźwiękowe. Główny bohater jego spektaklu, Idol, jest muzykiem, nie jak w dramacie, pisarzem. W roku 2019 Klata wyreżyserował w Teatrze Capitol widowiskowy musical *Lazarus* o Davidzie Bowiem. Świat mediów i celebrytów także nie jest obcy Klacie. Wszakże dramat *Uśmiech grefpruta* napisał o tym środowisku, demaskując jego gnuśność i sztuczność.

Maja Kleczewska również wykorzystuje nowe technologie w swoich spektaklach. W *Hamlecie* z 2019 roku²¹⁹ akcja spektaklu rozgrywa się w Starej Rzeźni, symultanicznie w kilku miejscach. Widzowie mogą poruszać się w tej przestrzeni bardzo swobodnie. Ponadto w ramach zakupionego biletu wypożyczane są słuchawki, znane z eventów *silent disco*, z trzema dostępnymi kanałami. Odbiorcy wybierają, którą wersję spektaklu chcą zobaczyć, podążając za głosem ze słuchawek. Z kolei zbliżenia na postać, przy wykorzystaniu mediów Kleczewska umieściła w spektaklu *Dziady*²²⁰. Wzmacnianie obecności postaci budowało intymność oraz wzbudzało strach. Diabły w spektaklu, pokazywane poprzez zbliżenie na ekranie zawieszonym ponad sceną, wydają się przerażające, ponieważ spoglądają widzom prosto w oczy. Ponadto w spektaklu zostało również wykorzystane nagrywanie *live*. Scena więzienna rozgrywa się w przestrzeni poniżej sceny, skąd widzowie obserwują postacie widoczne od pasa w górę. Jednocześnie transmisja z zapadni jest wyświetlana na ekranie. Ujęcie kamery dubluje bohaterów, czyniąc scenę agorą zbiorowości. Jednak Konrad nie pojawia się na tym nagraniu. Widz obserwuje jedynie cielesną postać w tej scenie. Przed Wielką Improwizacją jego wyobcowanie jest podkreślone właśnie poprzez użycie mediów na scenie. Konrad nie bierze udziału w zbiorowej dyskusji, która jest multiplikowana za pomocą transmisji.

Warto zauważyć, że recenzenckiej krytyce umyka wiele wątków poruszanych w spektaklach. Podobnie jak w przypadku *Dziadów* M. Kleczewskiej czy spektaklu *Do*

²¹⁶ K. Stępkowska, *Polityka sztuki*, wywiad z J. Klata, „Notatnik Teatralny” 2007, nr 45-46.

²¹⁷ Premiera odbyła się 25 lutego 2007 roku w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, źródło: <https://stary.pl/pl/repertuar/oresteja-2/>, [dostęp: 25.04.2023].

²¹⁸ Premiera miała miejsce 5 października 2013 roku w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, źródło: <https://stary.pl/pl/repertuar/do-damaszku/>, [dostęp: 25.04.2023].

²¹⁹ Premiera odbyła się 7 czerwca 2019 roku w Teatrze Polskim w Poznaniu, źródło: <https://teatr-polski.pl/spektakle/hamlet>, [dostęp: 25.04.2023].

²²⁰ Premiera odbyła się 19 listopada 2021 roku w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, źródło: <https://teatrkrakowie.pl/spektakl/dziady>, [dostęp: 25.04.2023].

Damaszku J. Klaty wzmianki o obrazoburczości i taniej kontrowersji napędziły sprzedaż biletów²²¹. Jednak wątków związanych chociażby z ciekawą i odkrywczą interpretacyjnie technologizacją sceny nie poruszano.

Duet Wiktor Rubin i Jolanta Janiczak również korzysta z nowych technologii w swoich spektaklach. W *Obywatelce Kane*²²², aktywizując widzów, wykorzystali formę internetowej zbiórki. Przedstawiona w spektaklu historia Szymona jest prawdziwą historią Szymona Sobieckiego – rzeźbiarza, który wówczas znajdował się w kryzysie bezdomności. Widzowie mogli wziąć udział w zbiórce prowadzonej na jego rzecz. Marta Ścisłowicz, grająca tytułową rolę Patty Hearst, wnuczkę magnata prasowego, prowadziła kwesę podczas spektaklu. Ponadto w foyer można było zakupić bluzę z wizerunkiem Szymona²²³. Datki od widzów są przeliczane, a na ekranie wyświetlana jest strona, na której odświeżana jest kwota zebrana poprzez zbiórkę online. Teatr zaangażowany i aktywizujący widza do opowiadania się po wybranych stronach konfliktu, który tworzą Rubin i Janiczak, mógł również ujawnić się za pomocą internetu. Zastanawiające jest, czy wpłaty online były prawdziwe, choć wiele na to wskazuje.

Wkrótce po zniesieniu obostrzeń w 2020 roku odbyła się premiera spektaklu *Artyści prowincjonalni. Sobowtór* w reż. Michała Borczucha²²⁴. Publiczność po tygodniach izolacji domowej, jakby w przedłużonym i metaforycznym oczekiwaniu na spektakl odbywający się w budynku teatralnym, oglądała również transmisję *live* kilku scen podczas tego spektaklu. Mimo powrotu do tzw. nowej normalności, w spektaklu Borczucha z 2020 roku kwestia wykorzystywania mediów na scenie rozwija się. Reżyser nie powraca do narosłych w czasie pandemii sentymentalnych marzeń o tradycyjnym teatrze kreowanym na scenie w konwencji realistycznej gry²²⁵. W *Artystach...*, mimo żywej obecności publiczności w budynku teatru, w trakcie spektaklu widzom została pokazana przetworzona i zmediatyzowana rzeczywistość kilku scen przedstawienia.

²²¹ B. Tumiłowicz, *Gdzie ta hańba?*, „Przegląd” 2014, nr 17; P. Wilczyński, „*Dziady*” i efekt mrozący, „Tygodnik Powszechny” 2021, źródło: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/dziady-i-efekt-mrozacy-169856>, [dostęp: 3.02.2022].

²²² Premiera odbyła się 28 listopada 2021 roku w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, źródło: <https://stary.pl/pl/repertuar/obywatelka-kane/>, [dostęp: 27.04.2023].

²²³ W. Tabak, *Wspólnota zmęczenia*, „Czas Kultury” 2023, nr 6, źródło: <https://czaskultury.pl/artukul/wspolnota-zmeczzenia/>, [dostęp: 28.04.2023].

²²⁴ Premiera miała miejsce 27 października 2020 roku w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, źródło: <https://stary.pl/pl/repertuar/aktorzy-prowincjonalni/>, [dostęp: 26.04.2023].

²²⁵ Zob. D. Kosiński, *Teatr w XXI wieku – ku nowym definicjom*, dz. cyt., s. 220.

Także w spektaklach Agnieszki Glińskiej, reżyserki nieprzypisanej do pokoleniowej grupy, przestrzeń jest mediatyzowana. Tadeusz Kornaś w swojej recenzji o spektaklu *Panny z Wilka*²²⁶ opisał podział scenografii:

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 nieświadomym. Ale znów, chcę to podkreślić, nie jest to podział ostry, jednoznaczny²²⁷.

Przestrzeń laboratoryjna w *Pannach z Wilka* jest kreowana poprzez pionowe ekrany, przypominające ogromne smartfony. Nie ma w niej jednak charakterystycznego dla wielu aplikacji, np. TikTok, chaosu kolorów, mnogości, które umykają widzom. Spokojna przestrzeń multimediiów zostaje wypełniona obrazami lasu, jeziora i motywami roślinnymi. Powiększone i ruchome portrety tytułowych Panien oraz nagrania z przestrzeni domowej kobiet pomagają w interpretowaniu motywacji bohaterek. Glińska nie tylko zdecydowała się na powtarzanie scen z perspektywy poszczególnych postaci, by przedstawić relacje kobiet z Wiktorem, ale także włączyła do spektaklu wątki prezentowane poprzez media.

Artystą, którego spektakle przepełniają media i nowe technologie, jest również Wojtek Ziemilski. Tworzy na pograniczu sztuk teatru, *visual art* oraz choreografii. Jak sam wspominał w jednym z wywiadów:

Multimedia są dla mnie naturalne. Stosuję je dlatego, że są po prostu dostępne i korzystam z nich na co dzień, więc nie widzę powodów, dla których miałbym ich nie wykorzystywać w teatrze, czy w pracach wizualnych. Podobnie było, kiedy zegarek na scenie przestał być „inżynieryjnym dziwadłem” i stał się naturalną częścią osoby. Multimedia wiążą się z pewnym sposobem odczuwania świata, należą do naszego organizmu²²⁸.

²²⁶ Premiera odbyła się 1 marca 2019 roku w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, źródło: <https://stary.pl/pl/repertuar/panny-z-wilka/>, [dostęp: 26.04.2023].

²²⁷ T. Kornaś, *Kobiety z Wilka*, „Teatralny.pl” 2019, źródło: <https://teatralny.pl/recenzje/kobiety-z-wilka,2693.html>, [dostęp: 11.04.2023].

²²⁸ A. Gruszczyński, *Mainstreamów jest mnóstwo*, wywiad z W. Ziemilskim, „Dwutygodnik” 2012, nr 85, źródło: <https://www.dwutygodnik.com/artyku/3722-mainstreamow-jest-mnostwo.html>, [dostęp: 27.04.2023].

Podobny komentarz wypowiada jedna z postaci w spektaklu *Studium o Hamlecie*²²⁹ w reż. Radka Stępnia, reżysera młodego pokolenia²³⁰. Młodzi aktorzy swoje indywidualne doświadczenia z pierwszych kroków na scenie przenieśli wraz z reżyserem w rzeczywistość „hamletyczną”, poszukując wspólnych wątków z postacią-mitem, jaką jest Hamlet w polskiej kulturze. Jeden ze spektaklowych Hamletów oznajmia widzom, że skoro we wszystkich spektaklach są „drażniące” media, to tutaj też się pojawiają. Ziemilski owo odczuwanie świata poprzez media pokazał m.in. w spektaklu *Mapa* z 2010 roku. Początkowo kazał widzom nagrywać ujęcia z pozycji obserwatora, co prowadziło do ograniczenia kontaktu z innymi uczestnikami performansu. Budowanie dystansu do technologii u widzów miało im uświadomić, że rzeczywistości nie ma się odwzorować w medium, ale można wytworzyć inną, prawdziwą rzeczywistość²³¹.

Polscy twórcy teatralni, realizujący spektakle w teatrach instytucjonalnych wykorzystują nowe media i najnowsze technologie w swoich realizacjach już od wielu lat. Krótka charakterystyka spektakli współczesnych twórców przedstawiona w podrozdziale pokazuje, że przetwarzanie technologii odbywa się na różnych poziomach i spełnia wielorakie funkcje. Wpisuje się zarówno w sztukę reżyserii, jak i dramaturgii indywidualnego artysty. Spojrzenie na teatr XXI wieku z takiej perspektywy może być jednym z ważniejszych tropów dla badania spektakli.

W mojej opinii twórczość Garbaczewskiego jest jedną z wyróżniających się na tle polskich reżyserów w korzystaniu w najnowszych technologiach. Wartym zwrócenia uwagi jest również koncept pracy w studiu DAS, które miało rozwijać m.in. technologię VR dla teatru. Praca w kolektywach, które laboratoryjnie zajmują się mediami, jest również częścią życia teatralnego w Polsce.

2.3.1. Kolektywy artystyczne rozwijające nowe technologie

Rozwijanie mediów i nowych technologii w teatrze często wymaga współpracy z artystami i producentami z różnych dziedzin. Stąd obecność kolektywów teatralnych, wkraczających także do instytucji kultury. The Wooster Group, kolektyw artystyczny z Nowego Jorku,

²²⁹ Premiera miała miejsce 11 listopada 2020 roku w AST w Krakowie, <http://krakow.ast.krakow.pl/spektakle/studium-o-hamlecie-rez-radek-stepien/>, [dostęp: 26.04.2023].

²³⁰ Laureat Nagrody im. Leona Shillera w 2019 roku.

²³¹ Z. Smolarska, *Sztuki uczące Wojtka Ziemilskiego, czyli post-teatr po polsku*, [w:] *Post-teatr i jego sojusznicy*, dz. cyt., s. 28-29.

tworzy już od lat 70. XX wieku. Artyści w swoich performansach łączą teatr, taniec i media²³².

Natomiast w Polsce, obok studia Dream Adoption Society, istnieją dwa kolektywy, które zajmują się nowymi technologiami w teatrze – Identity Program Group oraz neTTheatre. Kolektyw IP Group tworzą: reżyser Łukasz Twarkowski, artysta wizualny Piotr Choromański, dramaturżka i krytyczka teatralna Anka Herbut, artysta wizualny Jakub Lech, oraz muzyk Bogumił Misala²³³.

Wraz z IP Group założyciel kolektywu, Łukasz Twarkowski, wyreżyserował m.in. w Teatrze Polskim we Wrocławiu spektakl muzyczny performans *Lila Negr* (2010) o Aleksandrze Wertyńskim, spektakl *Farinelli* (2011) z Bartoszem Porczykiem, *KLINIKEN/miłość jest zimniejsza niż śmierć* (2012), seans kina audialnego *Czarne Słońce* (2015) oraz *Grimm: czarny śnieg* (2016), przedstawienie wykorzystujące wirtualną rzeczywistość na podstawie baśni braci Grimm.

Jak pisał o Twarkowskim Dariusz Kosiński:

przez pierwsze lata kariery Łukasz Twarkowski szedł niemal tą samą drogą, jaką od końca lat 90. zeszłego wieku pokonywały kolejne ważne postacie pokoleń „młodszych i zdolniejszych”. Pierwsze kreacje teatralne realizował w Teatrze Polskim we Wrocławiu (w latach 2015-17 był nawet jego etatowym reżyserem) i Starym Teatrze w Krakowie. Jego przedstawienia u jednych wzbudzały znaczne zainteresowanie, reszcie sprawiały kłopot, a niemalą grupę widzów wprowadzały w stan poważnej konfuzji. Tworzył idealny materiał dla hipsterskiego kultu, którego dawni wyznawcy mogą dziś z satysfakcją mówić, że poznali się na nim długo przed innymi. (...) Jako reżyser Twarkowski od początku działał ze względnie stałą ekipą – kolektywem Identity Problem Group²³⁴.

W Narodowym Starym Teatrze w Krakowie Twarkowski zrealizował spektakl *Akropolis* na podstawie tekstu Stanisława Wyspiańskiego. Narzędzia nowomediaalne zostały wykorzystane przez reżysera na równi z aktorami. Partnerują aktorom w zbliżeniach (monologi do kamery) oraz służą do efektów specjalnych (modulowanie głosu). Jednak można odnieść również wrażenie, że media zawładnęły spektaklem *Akropolis*²³⁵. Niektóre sceny, np. z *white boxów*, zamkniętych przestrzeni wykorzystywanych w muzeach,

²³² Stron internetowa The Wooster Group, źródło: <https://thewoostergroup.org/>, [dostęp: 29.04.2023].

²³³ Strona internetowa kolektywu, źródło: <https://identityproblemgroup.com/>, [dostęp: 29.04.2023].

²³⁴ D. Kosiński, *Potęga zmysłów. Czym przyciąga teatr Twarkowskiego*, „Tygodnik Powszechny” 2023, nr 12, źródło: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/potega-zmyslow-czym-przyciaga-teatr-twarkowskiego-182682>, [dostęp: 15.05.2023].

²³⁵ Premiera odbyła się 30 listopada 2012 roku w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, źródło: <https://stary.pl/pl/repertuar/akropolis/>, [dostęp: 25.04.2023].

umieszczonych w prawym boku sceny, są nagrywane *live* i widzowie mogą je oglądać równocześnie na ekranie. Dla części widowni oglądanie bez zapośredniczenia jest niemożliwe, ponieważ z niektórych miejsc nie widać, co się dzieje w *white boxach*. Ponadto część sekwencji rozgrywa się poza sceną i jedynie nagranie stanowi formę, w której można zobaczyć dalszy ciąg akcji. Media w spektaklu stały się przedłużeniem ludzkich ciał, a aktor stopniowo w aktywności ustępował kamerze. W tym przedstawieniu odbiorca w jednej ze scen ogląda uciekającą Andromakę. Wykorzystanie kamery sprawia, że odczuwalna jest wyczerpująca pogoń i zmęczenie aktorki, która wbiega aż na dach budynku, skąd kamera pokazuje jej skok w dół. Po tej części następuje prowokacyjna przerwa. Widzowie mogą w tym czasie sprawdzić, czy postać znajduje się na placu Szczepańskim. *Akropolis* Twarkowskiego na podstawie dramatu Wyspiańskiego inspirowane jest również filmem *2001: Odyseja kosmiczna* w reż. Stanleya Kubricka z 1968 roku. Film traktuje o relacjach człowieka zarówno z istotami pozaziemskimi, jak i inteligentnymi maszynami, których twórcą jest człowiek.

Wątek przebywania w zamkniętej przestrzeni statku kosmicznego i obcowania ze sztuczną inteligencją Twarkowski podjął również w spektaklu *The Employees*²³⁶. Granice świadomości, kwestie podmiotowości sztucznej inteligencji, relacje z androidami, często romantyczne, a także kwestie prawa pracy i wynagrodzeń dla robotów są głównymi tematami spektaklu. Mimo że widzowie mogli stać się częścią wykreowanego na scenie świata, w założeniach reżyserskich mieli czuć się swobodnie, wychodzić i wchodzić do sali, siedzieć bądź leżeć w dowolnych pozycjach oraz byli zachęceni do tańczenia, podczas spektaklu wydawała się istnieć konwencjonalna, czwarta ściana. Po pierwsze widz może jedynie podglądać zza plastikowych zasłon przestrzeń statku. Jednocześnie ogląda montowaną na żywo oraz przygotowaną wcześniej transmisję z centrum sceny, wiedząc, że w wielu częściach to nie jest nażywa akcja. Ponadto w przerwach aktorzy tańczyli ze sobą, jednak gdy widzowie próbowali do nich dołączyć, nie reagowali. Publiczność w czasie całego spektaklu znajdowała się poza obszarem gry. Odbiorcy być może poczuliby się bardziej domowo i nie odczuwaliby bariery widz-aktor, gdyby mogli nagrywać (np. *Instastories*) bądź robić zdjęcia podczas spektaklu. Oczywiście publiczność i tak to robiła, jednak bez wyraźnego komunikatu ze strony obsługi widowni czy aktorów²³⁷. Widz *The Employees* jest w pewnym sensie

²³⁶ Premiera miała miejsce 21 stycznia 2023 roku w Teatrze Studio w Warszawie.

²³⁷ Według moich obserwacji.

transpasywny, mimo zapewnień na stronie teatru, że staje się on częścią dystopii prezentowanej na scenie.

Technologia z kolei to nie tylko temat tego spektaklu. Kreacja świata scenicznego jest bowiem możliwa dzięki montażystom i kamerom, z których obraz i nagrania są wyświetlane na ekranach ponad kubikiem. Na nagraniach można zobaczyć sceny, które zdarzyły się w kubiku, oraz to, co fabularnie już się wydarzyło bądź dzieje się w innym pomieszczeniu na statku. Widz może odnieść wrażenie, że to właśnie obraz zapośredniczony jest dużo bardziej intrygujący i atrakcyjny niż postacie cielesne, które podgląda. Spektakl *The Employees* na podstawie powieści Olgi Ravn, jak potwierdzają recenzenci, to prawdziwie spektakularne i multimedialne widowisko²³⁸.

W Polsce w obszarze teatru postmediów działa również neTTheatre Pawła Passiniego²³⁹. W 2007 roku reżyser założył teatr internetowy – neTTheatre / Teatr w Sieci Powiązań²⁴⁰, pierwszy tego rodzaju projekt na świecie²⁴¹. Passini jest prekursorem nurtu teatru interaktywnego w Polsce. Reżyser, poza wideo, korzysta w swoich spektaklach przede wszystkim z możliwości, jakie może stworzyć internet. Twórcy neTTheatre do realizacji spektakli często używają darmowych aplikacji. Aby dołączyć do spektaklu, wystarczy posiadać smartfon. Passini chce w ten sposób sprawić, aby teatr nie był kojarzony z ekskluzywnością i elitarnością. Smartfony bowiem posiadają prawie wszyscy widzowie. W tworzeniu spektakli, które mogą dotrzeć do nieograniczonej widowni Passini inspirował się początkami fenomenu polskiego Teatru Telewizji. Transmisje na żywo spektakli do wielomilionowej społeczności sprawiały, że teatr stawał się egalitarny, a w wydarzeniu brało udział jednocześnie kilka milionów widzów, oglądających w tym samym czasie transmisję. Widzowie przed telewizorami mogli odczuwać współobecność, mimo że oglądanie było zapośredniczone. Teatr Telewizji pozwolił na utworzenie wspólnoty między widzami w sali teatralnej, gdzie realizowano spektakl, a widzami w domach. Teatr internetowy Passiniego ma być pewnego rodzaju kontynuacją tego zjawiska. Internet nie tylko pozwala na jednoczesne zgromadzenie milionów widzów w jednym czasie, ale przede wszystkim daje możliwość rzeczywistej interakcji, reagowania na to, co się dzieje, i dzielenia się przeżyciami na czacie.

²³⁸ K. Niedurny, *Pozdrowienia z przyszłości*, „Czas kultury” 2023, nr 3, źródło: <https://czaskultury.pl/artukul/pozdrowienia-z-przyszlosci/>, [dostęp: 15.04.2023].

²³⁹ Strona internetowa teatru, źródło: <https://nettheatre.online/>, oraz profil w serwisie Facebook: https://www.facebook.com/neTTheatre?locale=pl_PL, [dostęp: 30.04.2023].

²⁴⁰ Teatr działa od 2009 roku w Centrum Kultury w Lublinie.

²⁴¹ Instytut im. Jerzego Grotowskiego – neTTheatre – Teatr w Sieci Powiązań, źródło: http://www2.grotowski-institute.art.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=863, [dostęp: 14.10.2020].

Internet ma skłonić odbiorcę do wzięcia udziału w sztuce, dzięki swojej łatwo dostępności, a następnie do przyścia do teatru. Finalne spotkanie według reżysera powinno odbyć się w realu²⁴². Media społecznościowe zaistniały w teatrze polskim właśnie w spektaklu Pawła Passiniego za pomocą laptopów, jak to miało miejsce np. w przedstawieniu *Odpooczywanie*, którego częścią był czat na żywo²⁴³.

W 2020 roku Passini zrealizował spektakl *Dionizos 360* w technologii VR, który był dostępny w serwisie YouTube. Odbiorcy mogli obejrzeć nagranie bądź za pomocą gogli i smartfona wejść w przestrzeń spektaklu. Ze względu na obostrzenia covidowe aktorzy pracowali w swoich domach. Ich spotkanie na scenie podczas premiery było pierwszym, co według reżysera pomogło zrozumieć warsztat antycznego aktora i obecność na scenie jednocześnie tylko trzech postaci. Z kolei widz, dzięki użyciu technologii 360, zyskuje możliwość „wejścia na scenę” i podążania za wybranymi bohaterami²⁴⁴. Ma możliwość przechodzenia do różnych pomieszczeń i zbliżania się do wybranych postaci.

Wartym zaznaczenia przykładem pracy w kolektywie, poniekąd w korporacyjnej formule, za pomocą nowych narzędzi, jest spektakl *Oresteja* w reż. Michała Zadary z 2023 roku. Reżyser próbował wprowadzić do teatru „zadaniową” formę współpracy – Scrum. Scrum to metoda stosowana w zarządzaniu projektami, bazująca na filozofii Agile, wykorzystywana zwykle w dużych przedsiębiorstwach i kilkietapowych projektach. Scrum to zestaw praktyk składający się ze spotkań, ról i narzędzi, które pomagają zespołom pracującym nad złożonymi problemami zarządzać czasem oraz planować pracę. Zadara zaproponował aktorom i reżyserom z AST w Krakowie partnerskie relacje przy tworzeniu projektu oraz schemat organizacji procesów twórczych, w którym współpracowały razem zespoły: studenckie, producenckie i techniczne²⁴⁵. Artysta w tworzeniu spektaklu posiadał funkcję nazwaną: reżyseria/zarządzanie procesami twórczymi, a studenci II roku Wydziału Reżyserii AST Barbara Bendyk, Weronika Zajkowska, Krzysztof Zygućki zostali ujęci w programie spektaklu jako Scrum Masters²⁴⁶. Kolejne zadania aktorskie, reżyserskie oraz scenograficzne były koordynowane na wspólnej platformie, na której twórcy odznaczali swoje postępy w pracy. Może to przypominać formę rozliczania pracy np. programistów,

²⁴² Encyklopedia Teatru Polskiego, źródło: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/48650/srebna-gora-inauguracja-teatru-w-internecie> 863, [dostęp: 14.10.2020].

²⁴³ M. Bryś, *Cyber Teatralny triumf*, „Nowa Siła Krytyczna” 2007, źródło: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/49098/cyber-teatralny-triumf>, [dostęp: 4.05.2023].

²⁴⁴ Strona internetowa neTTtheatre, źródło: <https://nettheatre.online/> 863, [dostęp: 14.10.2021].

²⁴⁵ Strona internetowa AST w Krakowie, źródło: <http://krakow.ast.krakow.pl/teatr-ast/>, [dostęp: 15.05.2023].

²⁴⁶ Zob. W. Zajkowska, *Opis doświadczenia pracy nad „Oresteją”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023, nr 174, źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/opis-doswiadczenia-pracy-nad-oresteia>, [dostęp: 25.05.2023].

korzystających z aplikacji takich jak m.in. Trello czy Atlassian Jira. Pokazuje to pewnego rodzaju próbę, czy potrzebę zmiany w relacjach pracownik-pracodawca, ale na podstawie metod projektowych, które być może pozwolą uniknąć konfliktów między pracownikami oraz nadużyć, a także usystematyzować proces twórczy.

Zespoły skupione wokół Łukasza Twarkowskiego i Pawła Passiniego rozwijają teatr postmedialny, podobnie jak robiło to studio DAS Krzysztofa Garbaczewskiego. Praca poza instytucjami lub też kolonizowanie ich, a także wprowadzanie własnych metod pracy, jak robił to Michał Zadara, jest przejawem narastających tendencji we współczesnym polskim teatrze. Krótka charakterystyka pracy powyższych zespołów stanowi także tło do omówienia pracy w kolektywie artystyczno-technologicznym, jaki proponuje Krzysztof Garbaczewski.

Rozdział 3. Krzysztof Garbaczewski – zarys sylwetki twórczej artysty

Krzysztof Garbaczewski jest jednym z wielu uczniów Krystiana Lupy. To stwierdzenie jednak zbyt wąsko zawęża spojrzenie na artystę. W pracy pt. *Wątroba. Słownik polskiego teatru po 1997 roku* Maciej Nowak o Garbaczewskim napisał: „reżyser, scenograf, autor wideoprojektacji. Cechują go nieoczywiste wybory repertuarowe i spektakle o otwartej strukturze”²⁴⁷. Natomiast w 2016 Marzena Sadocha we wstępie do „Notatnika Teatralnego” poświęconego Garbaczewskiemu napisała „To, co w teatrze Garbaczewskiego pociąga najsilniej, jest niedostępne. Jest przecuciem albo pragnieniem”²⁴⁸. Widz domyśla się i podświadomie odczuwa jakiś rodzaj wspólnego sobie i reżyserowi doświadczenia.

Garbaczewski ukończył Katolickie Liceum Ogólnokształcące w Białymstoku²⁴⁹, w mieście, w którym się urodził w 1983 roku. Studiował reżyserię dramatu w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej (PWST) w Krakowie²⁵⁰, wraz z m.in. Radkiem Rychcikiem. W młodości był widzem Białostockiego Teatru Lalek, który wspomina jako „miejsce magiczne”, oraz uczestnikiem życia artystycznego w filii Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie, czyli Wydziału Lalkarskiego w Białymstoku²⁵¹. Ponadto odwiedzał Teatr Wierszalin w Supraślu. Wraz ze znajomymi z liceum założył grupę teatralną *Die Avantgarde*²⁵². Pierwszy, uliczny spektakl grupy powstał na podstawie wierszy Marcina Świetlickiego.

Jeszcze przed rozpoczęciem studiów reżyserskich w Krakowie, o których myślał już po ukończeniu liceum, studiował filozofię²⁵³. Jednak studia na Uniwersytecie Jagiellońskim przerwał, ponieważ przygotowywał się do egzaminów na reżyserię. Uczelnię artystyczną ukończył w 2008 roku. Z twórczością Krystiana Lupy spotkał się jednak dużo wcześniej, w czasie edukacji w szkole średniej. W wywiadzie z Jerzym Doroszkiewiczem wspomina, że

²⁴⁷ *Wątroba. Słownik polskiego teatru po 1997 roku*, red. A. Berestecka i in., wstęp M. Nowak, Warszawa 2010, s. 104.

²⁴⁸ M. Sadocha, *Wstęp*, „Notatnik Teatralny” 2016, nr 82, s. 7.

²⁴⁹ Strona internetowa szkoły średniej, źródło: <http://szkola-katolicka.pl/katolickie-liceum-ogolnoksztalcalce/kontakt/>, [dostęp: 25.03.2023].

²⁵⁰ Obecnie Akademia Sztuk Teatralnych (AST) w Krakowie, źródło: <http://www.ast.krakow.pl/>.

²⁵¹ J. Doroszkiewicz, *Trzeba się uczyć nowych technologii*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Kurier Poranny” 2019, nr 42, źródło: <https://poranny.pl/krzysztof-garbaczewski-trzeba-sie-uczyc-nowych-technologii-zdjecia-wideo/ar/13952217>, [dostęp: 25.03.2023]. Tytuł oryginalny: *Białystok ma równe szanse w kulturze*.

²⁵² K. Szulc-Strychowska, *Krzysztof Garbaczewski*, wywiad z K. Garbaczewski, kanał Reset Obywatelski, źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=1XBxIK248Ig> [dostęp: 7.05.2023].

²⁵³ P. Bollin, *Krzysztof Garbaczewski: sztuka to wolność*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Onet. Kultura” 2016, źródło: <https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/krzysztof-garbaczewski-sztuka-to-wolnosc/ty2p292>, [dostęp: 20.03.2023].

podczas wyjazdów do Krakowa zobaczył m.in. *Braci Karamazow*, *Rodzeństwo* i *Kalkwerk*²⁵⁴. Garbaczewski był asystentem Krystiana Lupy przy spektaklu *Factory 2* w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie²⁵⁵. Spektakl *Factory 2* miał premierę 16 lutego 2008 roku na Scenie Kameralnej²⁵⁶.

Styl pracy Lupy²⁵⁷, szczególnie prowadzenie prób, miało wpływ na młodego reżysera. Praca z aktorem, zaproszonym do udziału w procesie twórczym, była odkryciem dla Garbaczewskiego. Dramaturżka spektaklu, Iga Gańczarczyk, wskazywała na elementy metody pracy Lupy z aktorami Starego Teatru:

Na początku Lupa wybrał jedynie grupę aktorów, z którą chciał współpracować. Wiadomo było, że Warhola zagra Piotr Skiba, ale pozostałym role miały zostać przydzielone w zależności od tego, jak potoczą się nasze poszukiwania. Na etapie ustalenia obsady aktorzy mieli moment „zakochiwania się” w postaciach i wówczas mogli wybrać te z nich, których życiorysy były dla nich najbardziej inspirujące, jednak o ostatecznym kształcie obsady decydował reżyser. Dla aktorów taki rytm powstawania scenariusza był ogromnym wyzwaniem. Do pewnego momentu wszystkim nam bardzo trudno było sobie wyobrazić całość. Aktorzy, przyzwyczajeni do tego, że dostają tekst i wiedzą cokolwiek na temat swojej scenicznej obecności, długo czuli się zagubieni. Do samego końca decydowało się bowiem, kto, kiedy i co będzie robił na scenie. Również obecność postaci Warhola w tym spektaklu długo była tajemnicą. W wielu sytuacjach Skiba nie brał udziału, tylko się przyglądał albo pojawiał się w nich na chwilę. W efekcie pozostał wycofany, co ma wielką siłę, bo ta dziwna autystyczna bierność była w nim niezwykle intrygująca. W zachowanych dokumentach i archiwalnych nagraniach można było podpatrzeć, jak się zachowywał: sytuacja wywiadu, którą Warhol przekształcał w wyglup czy happening, została przez Lupę wymyślona i pojawiła się w spektaklu później. Końcowy etap pracy, kiedy pozornie odrębne wątki spotykały się ze sobą i zaczęły się w sobie przegłębiać, był bardzo ciekawym doświadczeniem²⁵⁸.

²⁵⁴ J. Doroszkiewicz, *Trzeba się uczyć nowych technologii*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Kurier Poranny” 2019, nr 42, źródło: <https://poranny.pl/krzysztof-garbaczewski-trzeba-sie-uczyc-nowych-technologii-zdjecia-wideo/ar/13952217>, [dostęp: 25.03.2023]. Tytuł oryginalny: *Białystok ma równe szanse w kulturze*.

²⁵⁵ Oraz w spektaklu *Zaratustra* z 2005 roku.

²⁵⁶ Strona internetowa Narodowego Starego Teatru w Krakowie, źródło: <https://stary.pl/pl/repertuar/factory-2/863>, [dostęp: 14.01.2023].

²⁵⁷ G. Niziołek, *Anty-Jung*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2008, nr 84, źródło: <https://e-teatr.pl/anty-jung-a104436>, [dostęp: 3.02.2023].

²⁵⁸ M. Stojowska, *Wyobraźnia, intuicja, potrzeba kreacji*, wywiad z I. Gańczarczyk, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2008, nr 84.

W powyższym cytacie można dostrzec zarys koncepcji pracy Krystiana Lupy z aktorami. Reżyser w ramach pomysłu na spektakl pozwolił aktorom improwizować i finalnie wybrać postać²⁵⁹.

Dla Krzysztofa Garbaczewskiego, w mojej opinii, kontakt ze sztuką reżyserii Krystiana Lupy był ważny. W kolejnych spektaklach młody reżyser inspirował się sposobem pracy i wspomnianej wcześniej metody improwizacji aktorskiej. Jak wskazywał w rozmowie z Przemysławem Bollinem:

Byliśmy tam asystentami²⁶⁰, ale praca u Krystiana trwała bardzo długo. Asystenci nie byli dopuszczani do najbardziej intymnych prób, kiedy eksperymentowano z formą wideo zwierzeń, tych à la warholowskich nagrań. Niby tam byliśmy, ale bardziej w rubryce niż w rzeczywistości. Cały ten okres szkoły był szansą przyglądania się Krystianowi. Samo przebywanie z nim było inspirujące²⁶¹.

Powstawanie scenariusza, planu spektaklu podczas prób, z przygotowanym uprzednio jedynie pomysłem/tematem, jak pokazują tego typu eksperymenty z lat 60. XX wieku, może dać twórczy efekt²⁶². W miarę możliwości etatowych reżyser wybiera bądź pracuje z chętnymi aktorami, wspólnie przygotowując spektakl. Tekst czy też scenariusz powstaje właśnie w trakcie prób. Czasem do końca procesu pozostaje mgliście nieokreślony, jest ciągle edytowany, wytwarzany w procesie improwizacji. Aktorzy *Factory 2* jeszcze dwa dni przed premierą otrzymywali teksty od Lupy, których musieli się nauczyć²⁶³.

Znamienne również w spektaklu *Factory 2* było wykorzystanie mediów na scenie oraz screen testów nagrywanych podczas przygotowań, które również stały się częścią spektaklu. Wyświetlane na ekranie ponad sceną filmy, powstałe podczas intymnych spotkań aktorów z kamerą, mają wpływ na rozwój sytuacji scenicznych²⁶⁴. Kamery i nagrywanie było obecne również w Fabryce Warhola, gdzie artysta wykorzystywał filmowanie jako formę twórczych poszukiwań, a także do obserwacji bywalców Fabryki²⁶⁵. Widz Starego Teatru również mógł voyeurystycznie zajrzeć do zamkniętej przestrzeni, gdzie spotykali się artyści. *Factory 2* na

²⁵⁹ Zob. M. Kwaśniewska, *Między wolnością a manipulacją. Sytuacja aktorek i aktorów w „Factory 2”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2019, nr 150, źródło: <https://didaskalia.pl/sites/default/files/content/attachments/didaskalia-150.pdf>, 863, [dostęp: 8.03.2023].

²⁶⁰ Wraz z Radosławem Rychcikiem [przyp. – J.P.].

²⁶¹ P. Bollin, *Krzysztof Garbaczewski: sztuka to wolność*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Onet. Kultura” 2016, źródło: <https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/krzysztof-garbaczewski-sztuka-to-wolnosc/ty2p292>, [dostęp: 20.03.2023].

²⁶² Model „pisanie na scenie” opisywał już Konstanty Puzyna.

²⁶³ O. Śmiechowicz, *Polski teatr po upadku komunizmu...*, dz. cyt., s. 114.

²⁶⁴ L. Dorak-Wojakowska, *Teatr i nowe media...*, dz. cyt., s. 301.

²⁶⁵ W pierwszej części spektaklu jest wyświetlany film Andy’ego Warhola *Blow Job* z 1963 roku.

Scenie Kameralnej jest przestrzenią, którą również scenograficznie zaplanował Krystian Lupa. Scena zmienia się w domowy, intymny obszar, zamieszkiwany przez aktorów-postaci. Kamera podwaja zjawisko podglądania/podglądactwa. Niektóre sceny były rejestrowane *live* i równocześnie wyświetlane na ekranie ponad sceną. Widz wybierał, który z obrazów obejrzy. Krystian Lupa miał czternaście miesięcy na zrealizowanie spektaklu, co zdarza się niezwykle rzadko w przypadku pracy dla instytucji kultury. Jednak tak długi proces twórczy wpłynął na wytworzenie wspólnotowych nastawień zespołu aktorskiego wokół spektaklu²⁶⁶.

Natomiast przestrzeń sceniczna spektaklu, nad którą również pracował reżyser i zmieniał ją wraz z aktorami, została zarchiwizowana i udostępniona dla zwiedzających przez krakowskie Muzeum MOCAM 14 marca 2016 roku²⁶⁷.

Krzysztof Garbaczewski od czasu nauki warsztatu podczas prób do spektaklu *Factory 2* nieprzerwanie reżyseruje w polskich i zagranicznych teatrach, czerpiąc inspiracje z pracy z Lupą. Jak mówił Krystian Lupa w wywiadzie z 2015 roku:

Uważam, że Garbaczewski jest niezwykle obdarzonym kołesiem. Mam wrażenie, że mógłby zrobić wiele. Jemu udają się twory nowej narracji, innej, dzikiej. Wówczas, kiedy byłem jego nauczycielem, wydawało mi się zawsze, że gdyby zrobił krok dalej... Nie wiem, na czym to polegało. Miałem zresztą takie prymitywne określenie, które mu przekazałem: „Gdybyś więcej popracował, osiągnąłbyś następny etap”. To poczucie miałem również, oglądając *Życie seksualne dzikich*, w którym zawierała się jakaś niezwykle inicjacyjna możliwość, możliwość niewykorzystana. Ale prawdę powiedziawszy, kiedy mówię to moje prymitywne zdanie, takie zdanie zgreda, ojcowe zdanie: „Gdybym to ja...”, to bardzo często myślę o Garbaczewskim. Jednym słowem: zawsze mam pretensje do jego twórców, że są niedonoszone²⁶⁸.

O Garbaczewskim, jako o uczniu, reżyserze, który nie kończy, nie doczytuje branych na warsztat tekstów, czy rozumie je w kontrze do powszechnej interpretacji, mówi nie tylko jego mistrz. Takie uwagi są obecne również w recenzjach.

Garbaczewski wspomina również, że przed swoim premierowym spektaklem:

Na Dolnym Śląsku przygotowałem około 15 czytań performatywnych. Robiło się je właściwie za darmo. To był zawsze sposób testowania młodych reżyserów przez dyrektorów. Zawsze je

²⁶⁶ J. Kluzowicz, *Faktoryjka – rozmowa z aktorami*, wywiad z P. Skibą, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2008, nr 84.

²⁶⁷ Strona internetowa Muzeum MOCAM, źródło: <https://www.mocak.pl/live-factory-2-warhol-by-lupa>, [dostęp: 14.01.2023].

²⁶⁸ M. Sadocha, *Świeże mięso*, wywiad z K. Lupą, „Notatnik Teatralny” 2014, nr 75-76, źródło: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/195969/swieze-mieso>, [dostęp: 21.03.2023].

inscenizowałem, nigdy nie chciałem pozostać na etapie aktora z kartką na scenie. Dużo nagrywaliśmy jakichś materiałów. Bardzo ciekawiła mnie pierwsza praca z kamerą, montaż. To było pole do sprawdzenia sobie różnych technik. To zainteresowało paru dyrektorów, szczególnie Tomasza Koninę, który zaproponował mi debiut w Opolu na trzecim roku moich studiów. I później szkoła nie była już potrzebna²⁶⁹.

Jednak uczelnię artystyczną ukończył. Spektakl *Chór sportowy*, swój teatralny debiut, na podstawie dramatu Elfriede Jelinek wyreżyserował 14 marca 2008 roku w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu. Wystawienie tego dramatu zaproponował młodemu reżyserowi ówczesny dyrektor teatru Tomasz Konina. Spektakl był jedną z premier przedstawionych w ramach festiwalu „InterOpole”, inaugurującego dyrekcję Koniny.

Artysta współpracował z zespołami aktorskimi teatrów w Wałbrzychu, Wrocławiu, Opolu, Poznaniu, Krakowie i Warszawie. Realizował również spektakle w zagranicznych ośrodkach (Stuttgarcie, Petersburgu, Nowym Jorku, Fryburgu). Pierwszy raz w spektaklu w teatrze La MaMa brał udział już 2012 roku w *Soulographie: Our Genocides* Erica Ehna wraz z Marcinem Cecką. Obecnie, czyli latem 2023 roku, w ramach rezydencji, w La MaMie pracuje nad *Księgami Jakubowymi* Olgi Tokarczuk²⁷⁰. W czasie kryzysu związanego ze zmianą dyrekcji w Teatrze Polskim we Wrocławiu i założeniu, w ramach protestu, *fanpejdża* w serwisie facebook.com „Teatr Polski w Podziemiu”, Krzysztof Garbaczewski był twórcą, który zmobilizował grupę do przygotowania spektakli. Protest społeczny przerodził się w teatr, a prapremierą był spektakl *Tak zwana ludzkość w obłędzie* (2017) na podstawie niezachowanej sztuki Witkacego w reż. Garbaczewskiego, jak wspomina Piotr Rudzki²⁷¹. Ponadto wyreżyserował operę *A Madrigal Opera* Philipa Glassa wraz z Capellą Cracoviensis oraz spektakl podczas krakowskiego Festiwalu Genius Loci. Inscenizacja *Serce odważnych* o Tadeuszu Kościuszcze miała swoją premierę na Kopcu Kościuszki²⁷². Garbaczewski wyreżyserował także spektakl w Muzeum Powstania Warszawskiego, coroczny projekt instytucji związany z obchodami rocznicy wybuchu powstania. Artysta zadebiutował również jako twórca filmowy. Jego etiuda *Uwięziona*, oparta na V tomie *W poszukiwaniu straconego*

²⁶⁹ J. Doroszkiewicz, *Trzeba się uczyć nowych technologii*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Kurier Poranny” 2019, nr 42, źródło: <https://poranny.pl/krzysztof-garbaczewski-trzeba-sie-uczyc-nowych-technologii-zdjecia-wideo/ar/13952217>, [dostęp: 25.03.2023]. Tytuł oryginalny: *Białystok ma równe szanse w kulturze*.

²⁷⁰ Stan na 5.2023, na podstawie rozmowy z 28.04.2023. Zob. Aneks, s. 220.

²⁷¹ *Wykład dr hab. Piotra Rudzkiego: Krzysztof Garbaczewski*, kanał Miejskiego Domu Kultury w Zgorzelcu, źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=ygvhzdVmwI>, [dostęp: 7.05.2023].

²⁷² Chronologiczny wykaz spektakli zrealizowanych przez Garbaczewskiego znajduje się w bibliografii niniejszej dysertacji.

czasu miała swoją premierę 3 czerwca 2014 podczas festiwalu teatralnego w Stambule²⁷³. Ponadto wyreżyserował jeden (w kolejności dziesiąty) z trzynastu odcinków serialu dla telewizji HBO Europe *W domu* pt. *Ślimak*. Twórcy serialu mieli na celu pokazywanie sposobów przeżywania kwarantanny w 2020 roku. Filmy miały trwać około dziesięciu minut, a czas ich realizacji cztery tygodnie. Garbaczewski swój odcinek zrealizował, korzystając z technologii VR. Projekt tworzył wspólnie z artystami, z którymi pracował w kolektywie Dream Adoption Society: kompozytorem Janem Duszyńskim, operatorem Robertem Mleczo i Anastasią Vorobiową (trójwymiar)²⁷⁴. Garbaczewski w czasie realizacji tego projektu wytworzył wirtualną przestrzeń mieszkania²⁷⁵. Reżyser nie tylko skorzystał z technologii VR, ale również sam nauczył się obsługi nowych narzędzi. Tytułowy serialowy *Ślimak* jest dla twórców odcinka metaforą człowieka, który zaczyna postrzegać swój czas i otaczającą go rzeczywistość nielinearnie. Powrót do strefy domowej, zamknięcie i skupienie się na czynnościach takich jak np. uprawa ogródka sprawił, że czas spędzania kwarantanny w 2020 roku również przestał być postrzegany linearnie przez zamkniętych w domach obywateli. *Ślimak*, który nosi na plecach swój dom, przypominający serpentynę, ma odzwierciedlać matematyczną, złotą spiralę²⁷⁶. To stan przejściowy, w jakim znajdowała się ludzkość w czasie lockdownu.

W 2021 roku Garbaczewski wziął udział w projekcie kolektywu Górski i Kaufman Bros & Sistas pt. *Wyśniona historia kina na Podlasiu*. Wystawa składała się z inscenizowanych fotografii bohaterów kina z Podlasia. Wcielili się w nich współcześni reżyserzy, aktorzy i artyści z Podlasia. Fotografie zostały wykonane techniką mokrego kolodionu (przez Andrzeja Górskiego), dzięki czemu przenosiły w ten sposób widzów do czasów z początków kina. Garbaczewski odtworzył postać Benjamina Zemacha, pioniera tańca współczesnego, choreografa, reżysera i pedagoga, nominowanego do Nagrody Oscar w 1936 roku za choreografię tańca do filmu *She*²⁷⁷.

²⁷³ A. Legierska, *Garbaczewski reżyseruje Prousta i Pamuka w Turcji*, „Culture.pl” 2014, źródło: <https://culture.pl/pl/artykul/garbaczewski-rezyseruje-prousta-i-pamuka-w-turcji>, [dostęp: 1.03.2023]

²⁷⁴ Członkowie DAS.

²⁷⁵ Strona internetowa VOD HBO Max, źródło: <https://www.hbomax.com/pl/pl/series/urn:hbo:series:GYR5M5A8sioSaqQEAAAah>, [dostęp: 12.01.2023].

²⁷⁶ Zob. F. Corbalán, *Złota proporcja. Matematyczny język piękna*, przeł. W. Bartoł, Toruń 2012.

²⁷⁷ Strona internetowa Starego Kina w Białostockim Ośrodku Kultury, źródło: <https://stare-kino.pl/wysniona-historia-kina-na-podlasiu/>, [dostęp: 25.03.2023].



Fot. 1. Krzysztof Garbaczewski jako Benjamin Zemach.

Źródło: M. Żmijewska, *Śnili tak długo, aż wyśnili i przywołali historię kina na Podlasiu. A teraz pokażą w Pałacu Kultury i Nauki*, „Gazeta Wyborcza 2023”,

<https://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/7,35241,29488835,snili-tak-dlugo-az-wysnili-i-przywolali-historie-kina-na-podlasiu.html>, [dostęp: 15.05.2023].

Garbaczewski często pracował z poetą Marcinem Cecką, jako autorem adaptacji i dramaturgiem. Współpracę zaczęli od spektaklu *Odyseja*, w którym głównym bohaterem jest Telemach, syn mitycznego Ojca. Już w pracy w duecie Garbaczewski pokazał się w charakterze członka zespołu, *think tanku*, który współpracuje kolektywnie. Cecko to performer i poeta oraz współautor *Manifestu Neolingwistycznego*²⁷⁸. Napisany w grudniu 2002 roku manifest wzywał do odejścia od formy wiersza dowolnego, wskazywał na znaczenie warstwy brzmieniowej i wizualnej tekstu poetyckiego oraz był wyrazem niezadowolenia z kierunku rozwoju polskiej poezji w ostatniej dekadzie XX wieku. Artyści na nowo zdefiniowali twórczość słowną w kontekście mediów elektronicznych, *copyleftu*²⁷⁹ oraz performatyki słowa, która jest możliwa dzięki *open source* poprzez internet²⁸⁰. Twórcze

²⁷⁸ Fragment Manifestu: „Nic nie zostało powiedziane raz na zawsze. Należy skracać i dopisywać słowa Kochanowskim, Mickiewiczom, Miłoszom. Nie ma oryginału. Oryginały nie istnieją i nigdy nie istniały”. Źródło: <https://culture.pl/pl/tworca/marcin-cecko>, [dostęp: 15.01.2023].

²⁷⁹ *Copyleft* oznacza przeniesienie do domeny publicznej, wolny dostęp.

²⁸⁰ Autorzy manifestu: Marcin Cecko, Maria Cyranowicz, Michał Kasprzak, Jarosław Lipszyc oraz Joanna Mueller.

traktowanie tekstu pozwala nie tylko na zbliżenie się do dzieła i doświadczenie go, ale również obnaża kalki interpretacyjne i stereotypy myślowe dotyczące utworów literackich.

Jak pisze Wojciech Baluch o pracy dramaturga:

Dla nowego pokolenia tekst dramatu to często jeden z wielu materiałów źródłowych. Współczesna adaptacja, oprócz tradycyjnych czynności przystosowawczych do nowego medium, polega bowiem na znalezieniu w wykorzystywanym materiale momentu dramaturgicznego, na określenie własnego stosunku do źródła, którym mogą być dramat, powieść, historia, kolekcja, dokumenty archiwalne, doświadczenie zespołu itd. W ten sposób punkt ciężkości przesuwają się z samego artefaktu, którym wcześniej zazwyczaj był tekst dramatu, na badanie własnego stosunku do niego, rozwijanie refleksji nad jego oddziaływaniem, poszukiwanie w nim momentu dramaturgicznego²⁸¹.

Spostrzeżenia Balucha współbrzmiały z tym, co z tekstem w teatrze proponuje zrobić Garbaczewski. Tekst dramatu zatem dla Garbaczewskiego jest również materia inną niż scenariusz. Traktowanie dramatu, jako szczególnej materii, zgodnie z jedną z tez *Manifestu Neolingwistycznego*, ujawniło się najdobitniej w pracy Marcina Cecki podczas pisania od nowa, *scowerowania* czy *zremiksowania*²⁸² *Balladyny* Juliusza Słowackiego. Dramat Cecki inspirowany sztuką Słowackiego został wyreżyserowany przez Krzysztofa Garbaczewskiego 25 stycznia 2013 roku w Teatrze Polskim w Poznaniu.

Marcin Cecko podkreślił, że pracując z Garbaczewskim może wyróżnić trzy główne koncepty, na których się opierają. Po pierwsze traktują teatr jako kulturę wysoką oraz narzędzie do tworzenia dyskursów filozoficznych. Po drugie realizują w teatrze tzw. „antybroadwayowską” porażkę, czyli odrzucają projekty skończone i perfekcyjne. Trzecim filarem w pracy duetu Cecko&Garbaczewski jest otwarcie się na media²⁸³.

Krzysztof Garbaczewski rozwija się, pracując również poza teatrami instytucjonalnymi²⁸⁴. Wychodzi poza formy zinstytucjonalizowane i tworzy własny zespół²⁸⁵. Artysta założył wspomniany już kolektyw artystyczny DAS w 2017 roku. Grupa funkcjonowała jako twórczy zespół, który skupiał się na wirtualnej rzeczywistości w

²⁸¹ W. Baluch, *Dramaturgia*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, dz. cyt., s. 58.

²⁸² Zob. J. Bobryk, *Twórczość w epoce technologii cyfrowej*, [w:] *Teksty – kultury – uczestnictwa*, red. A. Dąbrówka, M. Maryl, A. Wójtowicz, Warszawa 2016, s. 197-222.

²⁸³ M. Omylak, *Marzenie internauty*, wywiad z M. Cecką, „Notatnik Teatralny” 2016, nr 82, s. 74.

²⁸⁴ Reżyser przygotowywał spektakle również w Teatrze Polskim w Podziemiu.

²⁸⁵ Kolektywem kolonizującym instytucje jest również „projekt” dyrekcji Moniki Strzępki w Teatrze Dramatycznym. Wraz z Dramatycznym Kolektywem artystka wygrała konkurs na dyrektorkę teatru. Jednak reżyserka podkreśla, że jest to inicjatywa grupy. Źródło: Orędzie kolektywu na 60. Międzynarodowy Dzień Teatru: <https://e-teatr.pl/warszawa-monika-strzepka-i-dramatyczny-kolektyw-przedstawily-polskie-oredzie-na-60-miedzynarodowy-dzien-teatru-23627>, [dostęp: 14.04.2023].

kontekście sztuki teatru i performance'u²⁸⁶. DAS poza działalnością teatralną zajmował się również rozwiązaniami *virtual reality* (VR) i *augmented reality* (AR), a także sztuką performance, instalacjami i filmem. Artyści skupieni wokół studia DAS pracowali w kolektywie, często z twórcami, którzy angażowali się w krótkoterminowe projekty. Katarzyna Kopeć formułę pracy, przeniesioną z prekariatu i obrazującą współczesne relacje na rynku pracy, determinowane również przez rozwój technologii, opisuje następująco:

Artysta jest zatem ideałem pracownika we współczesnej gospodarce, który wymaga: akceptacji ryzyka, podejścia zadaniowego, umiejętności koncentrowania się na wielu wątkach równocześnie (multitasking), przedsiębiorczości (odejście od pracy na etacie w ramach dużej, zbiurokratyzowanej struktury w kierunku różnych form samozatrudnienia), poruszania się w środowisku sieciowym (co rozumiemy nie tyle jako zdolność do wykorzystywania narzędzi internetowych, ile przede wszystkim jako budowanie, utrzymywanie i wykorzystywanie rozległej sieci kontaktów zawodowych), nieustannego promowania siebie (szczególnie, ale nie tylko, w Internecie), postawy ciągłego uczenia się (inwestowanie w siebie poprzez ciągłe doskonalenie warsztatu czy wiedzy). W pewnym sensie artyści są więc prekursorami zmian, które stopniowo obejmują również inne części gospodarki, gdyż pracownik posiadający ww. cechy to najbardziej pożądaný typ pracownika w epoce elastycznego kapitalizmu (flexible capitalism) (Sennett 2006)²⁸⁷.

Kolektyw Dream Adoption również podjął ryzyko związane z nowym przedsięwzięciem, jakim było rozwijanie VR-u w teatrze polskim. Podział obowiązków DAS nie był określony, twórcy proponowali własne projekty, formuła zatrudnienia nie była ustrukturyzowana, artyści korzystali z najnowszych dostępnych technologii, a także potrafili się nimi twórczo posługiwać, jak Marta Wójtowicz i Jagoda Nawrot. Kolektyw na czele z Garbaczewskim powstał również jako miejsce do nauki i nieustannego rozwoju, a także promowania VR-u wśród środowisk nie-teatralnych.

Garbaczewski często odpowiada na pytania dziennikarzy i krytyków, dlaczego realizuje się w teatrze, skoro bliżej jego projektom do filmów. Jest to mylne wyobrażenie. Decyzja o wykorzystywaniu teatru jako medium do wyrażania swoich poglądów jest świadoma i przemyślana. Reżyser o wykorzystaniu mediów w swoim teatrze mówił w wywiadzie z Katarzyną Pawlicką z 2016 roku:

²⁸⁶ Strona internetowa kolektywu, źródło: <https://dreamadoptionsociety.com/>, [dostęp: 12.05.2021].

²⁸⁷ K. Kopeć, *Zawód: artysta. Specyfika zawodów artystycznych w elastycznym kapitalizmie*, [w:] *Technokultura: transhumanizm i sztuka cyfrowa*, red. D. Gałuszka, G. Ptaszek, D. Żuchowska-Skiba, Kraków 2016, s. 260-262. Autorka powołuje się na pracę R. Sennetta, *Koroźja charakteru. Osobiste konsekwencje pracy w nowym kapitalizmie*, przeł. J. Dzierżowski, Ł. Mikołajewski, Warszawa 2006.

Bardzo bliska jest mi postać Guya Deborda, który napisał *Spoleczeństwo spektaklu*, i jego strategia odmowy uczestniczenia w spektaklu. Oczywiście Debord pod pojęciem spektaklu rozumiał zupełnie coś innego niż spektakl teatralny, ale kiedy przekładam jego teorię na działania teatralne, jestem bardzo zaintrygowany tym momentem, kiedy aktor przybiera inną, od tej klasycznej obecności, do której jesteśmy kulturowo przyzwyczajeni, formę uczestnictwa. Wydaje mi się zresztą, że walka z różnymi przyzwyczajeniami widzów jest dla ludzi teatru zadaniem bardzo twórczym. Dużą wartość ma dla mnie takie spotkanie, podczas którego możemy doświadczyć czegoś nowego. Ograniczenia, środki, o których wspominałaś, są też z pewnością odwołaniem do rzeczywistości, w której żyjemy; rzeczywistości, gdzie wszystko jest zapośredniczone przez jakieś medium²⁸⁸.

Nie trudno się domyślić, dlaczego refleksje Deborda są ważne dla Krzysztofa Garbaczewskiego. Reżyser dostrzega nasiloną spektaklizację życia społecznego²⁸⁹. Jest wrażliwy na aspekty zmedializowanej rzeczywistości, w której funkcje i w której możliwości mediów rozszerzają się. Kontakty społeczne i wydarzenia odbywają się w i poprzez media²⁹⁰. Garbaczewski poszukuje również odpowiedzi na swoje wątpliwości u Deborda. Sam staje się antropologiem-artystą²⁹¹.

Mimo że *Spoleczeństwo spektaklu* ukazało się w 1967 roku, poprzedzając rewolucję, która wstrząsnęła Francją w maju 1968 roku, a *Rozważania o społeczeństwie spektaklu* z 1988 roku Deborda to analiza nieco późniejszej fazy kapitalizmu, wciąż te prace powracają w dyskusjach o aspektach zmedializowanej rzeczywistości²⁹². Debord, jako jeden z ważnych myślicieli XX wieku, należy do analityków i zarazem krytyków kapitalizmu. Za pomocą metafory spektaklu opisał organizację społeczeństwa, którego konsekwencją jest alienacja jednostek. Analizy Deborda nawiązują do pojęć reifikacji i fetyszyzmu towarowego, wprowadzonych przez Karola Marksa i rozwijanych w pracach Györgya Lukácsa²⁹³. Debord zauważa, że spektakl jest również produktem technologii medialnej, która potęguje w człowieku pasywny stosunek do rzeczywistości. Obecna cywilizacja jest odrealniona,

²⁸⁸ K. Pawlicka, *Ściągnąć update, odmówić uczestnictwa*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Znak” 2016, nr 728, źródło: <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/sciagnac-update-odmowic-uczestnictwa/>, [dostęp: 12.05.2021].

²⁸⁹ Fragmenty *Spoleczeństwa spektaklu* stały się częścią spektaklu *Germinal* K. Garbaczewskiego.

²⁹⁰ S. Michalczyk, *Pojęcie mediatyzacji w nauce o komunikowaniu*, [w:] *Mediatyzacja kampanii politycznych*, red. M. Kolczyński, M. Mazur, S. Michalczyk, Katowice 2009, s. 22.

²⁹¹ Zob. C. Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M. Piechaczek, Kraków 2005, s. 40.

²⁹² Medializacja rozumiana jako następstwo dopasowywania się podmiotów do logiki działania mediów masowych. Medializacja wymaga stałej prezentacji medialnej i samprzedstawiania się, czyli ciągłego dbania o wizerunek. Zob. T. Sasińska-Klas, *Mediatyzacja a medializacja sfery publicznej*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2016, t. 57, nr 2.

²⁹³ G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2013.

zastępuje realną rzeczywistość obrazem, a bycie/obecność w konkretnym miejscu i czasie – reprezentacją. Ponadto w społeczeństwie spektaklu prawda jest wypierana przez rozmaite kreacje, relatywizowana na wszelkich poziomach życia społecznego i przechodzi w kłamstwo. W świetle rozważań Deborda pamięć, tradycja i historia zanikają. Człowiek żyjący w odosobnieniu, pozbawiony korzeni, oddaje się biernej konsumpcji²⁹⁴. Stąd w spektaklach Krzysztofa Garbaczewskiego da się zauważyć rozróżnienie w sposobie obecności aktora-postaci i aktora-człowieka na scenie. Podobnie jak Debord, Garbaczewski stara się zacierać granicę między sztuką a życiem. Nie czyni tego jednak w obrębie happeningu, o którym pisał Guy Debord. Garbaczewski robi to w swoim teatrze nowomediałnym, który włącza widza za pomocą nowych technologii do czynnego udziału w sztuce. Nie są to happeningi, mają bardziej złożoną konstrukcję i odbywają się w instytucjach²⁹⁵.

Garbaczewski w swoich inspiracjach odwołuje się również do twórczości Jerzego Grotowskiego²⁹⁶. Grotowski stworzył koncepcję teatru ubogiego, pozbawionego scenografii, muzyki i rekwizytów. Na scenie takiego teatru miał pozostać jedynie człowiek. W teatrze ubogim miało dojść do spotkania widza i aktora na żywo, bez barier czy ozdobników. Spektakle Krzysztofa Garbaczewskiego w stereotypowym ujęciu wydają się reprezentacją teatru bogatego, ponieważ składają się z rozbudowanych środków inscenizacyjnych. Scena jest nasycona rekwizytami, następują zmiany kostiumów, a technologie w postaci mikrofonów, telewizorów, kamer czy gogli VR są wszechobecne. Na pytanie teatrolożki Marceliny Obarskiej: „Myślisz, że Grotowski fascynowałby się dziś VR-em?”²⁹⁷, Krzysztof Garbaczewski odpowiedział:

Sam Grotowski prawdopodobnie nie bardzo zwracałby na te narzędzia uwagę, bo był bardzo przywiązany do twardej rzeczywistości i ciała aktora. W tym dążeniu pozostawał minimalistą. Natomiast, co zaskakujące, dostępny w jego pismach aparat pojęciowy jest absolutnie odpowiadający temu związanemu z medium VR-u. 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 trochu własną narrację poprzez udostępnioną instalację. W doświadczeniu VR uczestnik jest dodatkowo oglądany przez pozostałą część widowni zgromadzoną naokoło. Grotowski taką sytuację definiował

²⁹⁴ A. Ogonowska, *Spółczesność spektaklu. Prekursorzy i ich współczesne dziedzictwo intelektualne*, „Przyszłość. Świat – Europa – Polska” 2012, s. 14-26.

²⁹⁵ Poza niektórymi projektami DAS przed budynkiem Teatru Powszechnego w Warszawie [przyp. – J.P.].

²⁹⁶ M. Obarska, *Krzysztof Garbaczewski: Trafić z VR-em pod strzechy*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Culture.pl” 2018, źródło: <https://culture.pl/pl/artukul/krzysztof-garbaczewski-trafic-z-vr-em-pod-strzechy-wywiad/>, [dostęp: 12.05.2021].

²⁹⁷ Ibidem.

poprzez pojęcie sztuki jako wehikułu – gdzie energia ludzka kumuluje się po to, by aktywny widz-performer doświadczył czegoś dużo intensywniej, niż ma to miejsce w zwykłym wydarzeniu teatralnym. Można to też nazwać, ponownie za Grotowskim, parateatrem. To dobra definicja dla tego, co dzieje się współcześnie na styku technologii i performansu²⁹⁸.

Garbaczewski zauważa, że najnowsze technologie, takie jak VR, pozwalają na doświadczenie prawdziwego przeżycia i intensyfikację obecności, a w konsekwencji immersję. Aktorzy podczas prób w VR-ze całkowicie zatracają poczucie czasu i przestrzeni, zanurzając się w spektaklu. Stąd podobieństwa do idei teatru ubogiego, polegającego na bliskiej współobecności aktora i widza. Ponadto dla Jerzego Grotowskiego obszar poszukiwań etnograficznych zajmuje ważne miejsce w badaniach teatralnych. Garbaczewski wystawił spektakl *Nirvana*, na podstawie *Tybetańskiej księgi umarłych*, oraz podjął antropologiczny temat Innego w spektaklu *Życie seksualne dzikich*, przenosząc na scenę *Dziennik* Bronisława Malinowskiego. Grotowski odbywając wyprawy, m.in. do Indii, wykorzystywał metody obserwacji uczestniczącej. Natomiast Krzysztof Garbaczewski opiera się w swoich teatralnych badaniach na tekstach filozoficznych i mądrościowych. Ważniejsze są jednak dla niego tematy, nie właściwe teksty. Teatr Garbaczewskiego nie jest logocentryczny²⁹⁹. Utwór dla reżysera staje się jedynie pretekstem do wystawienia spektaklu. Inscenizacja nie służy przedstawieniu literatury na scenie.

Projekt Garbaczewskiego *Badania terenowe*, czyli wystawa zrealizowana w Galerii Arsenał w Białymstoku, to komentarz do tendencji przenikania się praktyk teatralnych. Wystawę można było zobaczyć od 20 stycznia do 17 marca 2019 roku. Przypomnijmy, że artysta urodził się w 1983 roku w Białymstoku. Reżyser w przestrzeni galeryjnej wytworzył performatywny projekt z pogranicza teatru. Wystawa dała wgląd w warsztat i artystyczną metodologię Garbaczewskiego³⁰⁰. *Badania terenowe* to swoisty dziennik, inspirowany Bronisławem Malinowskim, doświadczenie ekokrytyczne reżysera oraz zderzenie technologii i natury w przestrzeni Galerii. Głównym punktem odniesienia były dla niego działania ekologiczne Jerzego Grotowskiego, który sformułował kategorię „ekologii międzyludzkiego”. Ekologia międzyludzkiego to działania parateatralne czerpiące z ekologii³⁰¹. Garbaczewski

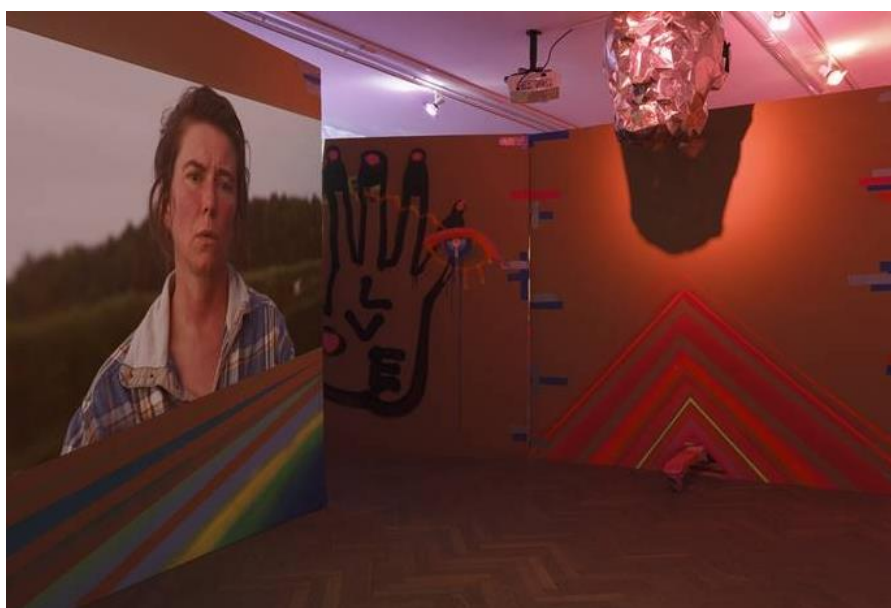
²⁹⁸ Ibidem.

²⁹⁹ A.R. Burzyńska, *Nierealne realne...*, dz. cyt., s. 97.

³⁰⁰ Strona internetowa Galerii Arsenał, źródło: <https://galeria-arsenal.pl/wystawy/krzysztof-garbaczewski-badania-terenowe>, [dostęp: 15.01.2023].

³⁰¹ J. Grotowski, *Hipoteza robocza. Teatr Laboratorium po dwudziestu latach*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, red. A. Adamecka-Sitek i in., Wrocław–Warszawa 2012.

projektując wystawę, zebrał swoje szkicowe zapisy autorskiego procesu analizy otaczającej nas rzeczywistości. Z wykorzystaniem tych szkiców powstało kilka spektakli Garbaczewskiego, krótkie eseje filmowe, formy przestrzenne i elementy rzeczywistości wirtualnej, niekonięcznie bezpośrednio związane z treścią konkretnych spektakli. Na wystawie można było zobaczyć m.in. model serca ze spektaklu *Poczet Królów Polskich* i *Hamleta*, zwiedzić psychodeliczny labirynt, czyli projekt *Scenografia otwarta*, który powstał przy współpracy reżysera z artystką wizualną Anastasią Vorobiową.



Fot. 2. Wystawa *Badania terenowe*, Białystok 2019.

Źródło: K. Niedurny, *Krzysztof Garbaczewski. Fragmenty z Grotowskiego*, „Grotowski.net” 2019, <https://grotowski.net/performer/performer-17/krzysztof-garbaczewski-fragmenty-z-grotowskiego>, [dostęp: 15.05.2023].

W jednym z zakamarków labiryntu, tuż pod sufitem, wisiała „cybernetyczna” głowa Andrzeja Strumiłły, badacza kultur azjatyckich i amerykańskich, artysty i kuratora międzynarodowych plenerów rzeźbiarskich. Dla Garbaczewskiego Andrzej Strumiłło to ważna postać³⁰². Malarz, rzeźbiarz, poeta i fotograf stanowił łącznik pomiędzy światem awangardy XX wieku a współczesnością. Artysta epizodycznie pracował także dla teatru – w Studenckim Teatrze Satyryków oraz Teatrze Ateneum w Warszawie. Rzeźbę głowy, która była częścią wystawy, wykonał wnuk artysty architekt Jan Strumiłło. Na ścianach galerii zostały zawieszane również grafiki Andrzeja Strumiłły. Prace z ostatnich lat, powstałe jako kontynuacja cyklu *Katalog rzeczywistości*, rozpoczętego przez artystę w latach 70. Tytułową

³⁰² Strona internetowa galerii artysty, źródło: <https://andrzejstrumillo.com/>, [dostęp: 25.03.2023].

rzeczywistość Strumiłło przedstawia abstrakcyjnie. Centralna grafika tryptyku, zatytułowana *Różne Nic*, na której widać czarne plamy i białe koło, obrazuje kontemplację czasu i pustki. Ściany labiryntu zostały z kolei pokryte tajemniczymi napisami w hindi³⁰³. Widać tutaj inspiracje Garbaczewskiego wykorzystane w spektaklach *Nic* oraz *Sen nocy letniej*. Sama wystawa *Badania terenowe* powstała po wyjeździe Garbaczewskiego z zespołem Teatru Powszechnego, w którym wystawił *Chłopów* inspirowanych ekologią Grotowskiego, do Maćkowej Rudy, miejsca gdzie mieszkał i pracował Andrzej Strumiłło³⁰⁴.

W twórczości Krzysztofa Garbaczewskiego jest zauważalny zwrot ku ekokrytyce oraz inspiracje powrotem do natury, które czerpie m.in. z pism Jerzego Grotowskiego. Garbaczewski zaznaczając inspiracje Grotowskim, dodaje, że:

Propozycja Grotowskiego była próbą szerszego spojrzenia na kulturę i organizację społeczeństw. To jest właśnie owa „ekologia międzyludzkiego”, która nie dotyczy przecież jedynie ochrony środowiska i zmian klimatycznych, choć jest to niewątpliwie temat bardzo istotny, bo doświadczamy go obecnie na własnej skórze. Ale ten termin bardziej dotyczy tego, jak Grotowski traktował oficjalne organizacje – namawiał do przejmowania zastanych instytucji w miejsce ich negowania czy odrzucania. Jest to rodzaj pozytywnego ekoterroryzmu wobec tkanki miejskiej³⁰⁵.

Nawiązując do praktyki twórczej Jerzego Grotowskiego, Garbaczewski nie zaczyna swoich spektakli od gotowego scenariusza i tworzy przedstawienia na podstawie improwizacji. Reżyser pracuje z różnymi zespołami, choć często w jego spektaklach pojawiają się ci sami aktorzy, jak np. Paweł Smagała, Ewa Skibińska, Krzysztof Zawadzki, Justyna Wasilewska, Małgorzata Gorol, Krzysztof Zarzecki, Andrzej Kłak i Sandra Korzeniak, którzy odnajdują się w jego organizacji pracy twórczej. Krzysztof Garbaczewski „kolonizuje” zatrudniające go teatralne instytucje, tworząc nowe jakości. Nie odrzuca możliwości pracy z zespołami teatrów repertuarowych. Podczas prób reżyser nie posługuje się gotowym schematem, a właśnie próbuje wydobyć, wytworzyć i zaświadczyć to, co współcześnie doświadczane, aby dowiedzieć się, w czym, jako życiu społecznym,

³⁰³ K. Plinta, *Gdyby Grotowski był hipsterem. Krzysztof Garbaczewski w białostockim Arsenale*, „Szum” 2019, źródło: <https://magazynszum.pl/gdyby-grotowski-byl-hipsterem-krzysztof-garbaczewski-w-bialostockim-arsenale/>, [dostęp: 15.02.2023].

³⁰⁴ J. Doroszkiewicz, *Trzeba się uczyć nowych technologii*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Kurier Poranny” 2019, nr 42, źródło: <https://poranny.pl/krzysztof-garbaczewski-trzeba-sie-uczyc-nowych-technologii-zdjecia-wideo/ar/13952217>, [dostęp: 25.03.2023]. Tytuł oryginalny: *Białystok ma równe szanse w kulturze*.

³⁰⁵ M. Obarska, *Krzysztof Garbaczewski: Trafić z VR-em pod strzechy*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Culture.pl” 2018, źródło: <https://culture.pl/pl/artukul/krzysztof-garbaczewski-trafic-z-vr-em-pod-strzechy-wywiad/>, [dostęp: 12.05.2021].

uczestniczy. Inspiruje aktorów, oglądając z nimi filmy³⁰⁶, pisząc pamiętniki³⁰⁷ oraz prowadząc długie dyskusje.

Artysta pracuje kolektywnie i egalitarnie. Podczas przygotowań oddaje głos aktorom jako twórcom. Powyższa metoda różni się z system nauczania w szkołach teatralnych, gdzie artyści uczą się od mistrzów i słuchają liderów. Praca kolektywna w ujęciu Garbaczewskiego jest totalna. Można bowiem zauważyć, iż w odróżnieniu od innych twórców, takich jak Krystian Lupa, Jerzy Jarocki, Krzysztof Warlikowski czy Jerzy Grotowski, nie ustawia się w pozycji nadrzędnego podmiotu. Formę pracy z Garbaczewskim porównać można do kontynuacji idei Teatru Reduta. Juliusz Osterwa tworzył teatr bez gwiazd scenicznych i wyraźnych liderów już ponad sto lat temu. Po jego postulaty sięgał również Jerzy Grotowski, który uważał się za spadkobiercę Reduty. Od Osterwy zaczerpnął m.in. postulat zanurzenia aktora całkowicie w życiu teatru, dla którego tworzy. Choć niewątpliwie to Grotowski stał się sławny dzięki osiągnięciom Laboratorium, metody pracy z aktorami inspirowane były ideami Osterwy.

Garbaczewski do pracy nad spektaklem włącza również innych artystów. Pracuje z twórcami VR, muzykami, montażystami i rzeźbiarzami. Pewnego rodzaju zrównanie statusów aktora i widza, a także reżysera, montażysty i muzyka Garbaczewski uzyskuje poprzez cyberpróby. Studio DAS, którego jest założycielem, tworzyło teatr w poszerzonej rzeczywistości, gdzie próby do spektakli odbywały się również online. Ten zabieg, czyli przejście do nowej, wyabstrahowanej przestrzeni, zrównuje statusy twórców, a w konsekwencji odbiorców, którzy za pomocą gogli VR dołączają do spektaklu. Media i technologia stają się łącznikiem. Nie są, jak w ujęciu Grotowskiego, elementem teatru bogatego, ale osobną, ożywioną technologicznie przestrzenią umożliwiającą spotkanie. Teatr Garbaczewskiego za pomocą nośników dociera bezpośrednio, całościowo do widza, oddziałując na zmysły wzroku, słuchu, dotyku oraz przestrzeń ruchową. Przestrzeń ma niejako pochłonać widza i pozwolić mu na całkowitą immersję/przeniknięcie w dzieło sceniczne.

Inscenizacjom Garbaczewskiego często odbiera się miano pełnoprawnych spektakli. Nazywane są instalacjami, eksperymentami czy medytacjami. Sam Garbaczewski podkreśla, że jego spektakle to instalacje inspirowane środkami teatralnymi³⁰⁸. Reżyser dodaje także, że:

³⁰⁶ Podczas prób do spektaklu *Poczet Królów Polskich* aktorzy oglądali filmy Alejandro Jodorosky'ego.

³⁰⁷ Podczas prób do spektaklu *Kronos* aktorzy spisywali własne „kronosy” według „metody” Witolda Gombrowicza.

Nie można robić teatru tylko teatrem. Wypuszczam się na inne pola właśnie po to, by znaleźć tam coś odkrywczego i przenieść potem do teatru, sprowokować widza do zadawania, trochę innych niż zazwyczaj, pytań. Dokonuję świadomej zmiany w terminie, bo „instalacja teatralna”, bardziej niż „spektakl”, wskazuje na kontekst sztuk wizualnych, a jest to rejon, w którym szukam inspiracji³⁰⁹.

Jest to konsekwencja i skutek praktyk teatralnych reżysera, który rozpoczął się już podczas filmowania prób do spektaklu *Factory 2* Krystiana Lupy. Teatr jest obszarem, w którym Garbaczewski chce świadomie się realizować. Jak zauważyła Anna R. Burzyńska (już w 2014 roku):

Reżyser regularnie stosuje mikroporty i kamery, a na scenie – obok aktorów prezentujących się widzowi na żywo, a czasem zamiast nich – występują ich zmediatyzowane wizerunki obecne na ekranach, monitorach, powierzchniach projekcyjnych. Jednak wykorzystanie przez artystę wideo nie służy tylko uzyskaniu określonej jakości estetycznej czy „wzmocnieniu” obecności aktora na scenie, którego dzięki powiększającym obiektywom i czułym mikrofonom widz może podglądać i podsłuchiwać w wyjątkowo intymny sposób³¹⁰.

Analiza Burzyńskiej odnosi się do krótkiej epoki w najnowszym teatrze, w której technologia wideo szybko weszła do kanonu. Współcześnie nagrywanie z kamery, ekran i transmisje wydają się przestarzałymi środkami. Media i technologie nieustannie się rozwijają, a teatr je wchłania i przetwarza. Technologia VR, smartfony i czaty niejako zastępują media 2.0, które powoli również przestają być elementami codzienności. Artyści, tacy jak Garbaczewski, twórczo przetwarzają i rozpracowują najnowsze technologie, tworząc teatr dla współczesnych widzów, których można nazwać cyfrowymi tubylcami. Obecnie artysta najintensywniej eksploruje VR, czyli technologię immersyjną, przełamując kolejne technolęki widzów. Lęki przed światem sztucznym, wykreowanym, pozornym, nieprawdziwym i fikcyjnym opisywał już Platon w metaforze jaskini, a w XX wieku Jean Baudrillard, mówiąc, że rzeczywistość jest symulacją. Przytoczone powyżej przymiotniki to synonimy słowa wirtualny. Obawy przed życiem w symulacji, tym, że otaczająca nas rzeczywistość jest fałszywa, obecnie mogą

³⁰⁸ K. Pawlicka, *Ściągnąć update, odmówić uczestnictwa*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Znak” 2016, nr 728, źródło: <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/sciagnac-update-odmowic-uczestnictwa/>, [dostęp: 12.05.2021].

³⁰⁹ Ibidem.

³¹⁰ A.R. Burzyńska, *Nierealne realne...*, dz. cyt., s. 98.

być powodowane faktem, że technologia, szczególnie pojawienie się sieci www, zmieniło życie społeczne w sposób znaczący i pozbawiony kontroli przez jednostki³¹¹.

Jak zauważa Magdalena Figzał-Janikowska

Spektakle Garbaczewskiego w pełni realizują ideę teatru intermedialnego, złożonego z wielu współistniejących z sobą środków przekazu – żywego ciała aktora, multimedialnej scenografii, projekcji wideo i eksperymentów dźwiękowych. W teatrze tym samo medium staje się treścią i za każdym razem silnie manifestuje swoją obecność. Medialne zapośredniczenie nie służy tu jedynie kreacji świata przedstawionego, ale uczestnicząc w budowaniu teatralnego „tu i teraz”, skupia uwagę na sobie samym, jest celowo eksponowane i intensyfikowane³¹².

Teatr intermedialny, czy postmedialny Garbaczewskiego istnieje na scenie, integralnie łącząc aktorów i postacie przez nich grane, multimedia oraz warstwę dźwiękową, przez co teatralność staje się medium, w znaczeniu opisywanym przez Samuela Webera. Unaocznianie, intensyfikowanie mediów pokazuje, że nie da się już oddzielić ich od rzeczywistości. Do powyższych wniosków należy dodać, że Garbaczewski nie tylko eksponuje medializację, ale na nowo, w świecie nowych technologii, próbuje tworzyć wspólnoty teatralnego doświadczenia.

3.1. Debiut w teatrze instytucjonalnym

Krzysztof Garbaczewski zadebiutował, jeszcze będąc studentem trzeciego roku krakowskiej PWST, spektaklem *Chór sportowy* w roku 2008 (na podstawie dramatu Elfriede Jelinek z 1998 roku). O debiucie Garbaczewskiego Joanna Targoń pisała tak:

Jego spektakl wyreżyserowany w opolskim teatrze jest – zwłaszcza że to debiut – zaskakująco dojrzały. Garbaczewski uporządkował tekst Jelinek napisany jako wielki monolog, rozdzielił role – na scenie mamy pięciu mężczyzn i dwie kobiety. Powstał spektakl nie tyle o sporcie (choć dużo się o nim mówi), ile o męskim i kobiecym postrzeganiu świata, uwięzieniu w męskich i kobiecych rolach, języku jako narzędziu opresji. Ten precyzyjnie wymyślony i zrobiony spektakl ma jedną wadę – jest zbyt gładki, za bardzo się w nim wszystko zgadza³¹³.

³¹¹ Internet w Polsce pojawił się w roku 1991, pierwszego iPhone'a (iPhone 1) zaprezentowano w 2007 roku.

³¹² M. Figzał, *Najnowszy teatr polski wobec mediatyzacji życia publicznego i prywatnego*, [w:] *Intymne – prywatne – publiczne*, red. E. Wąchocka, Katowice 2015, s. 180-181.

³¹³ J. Targoń, *Austriackie gadanie*, „Gazeta Wyborcza” 2009, nr 276, źródło: <https://e-teatr.pl/austriackie-gadanie-a81657>, [dostęp: 31.03.2023].

Krytyczka zwraca uwagę, być może proroczo, że przesadne dopracowanie spektaklu i przewidywalność nie pasują do młodego reżysera. Zauważa również dojrzałość twórczą Garbaczewskiego, mimo iż nie wybrał on tekstu swojego debiutu. Spektakl powstał na zamówienie teatru w Opolu.

Grupa tytułowych sportowców w spektaklu Garbaczewskiego to metaforyczna ludzkość. Współcześni, podobnie jak wysportowani zawodnicy, są zamknięci w obszarze swojej cielesności, niejako hodowani na pokaz poprzez intensywne treningi. Każdy z uczestników chóru stanowi część systemu. Jeśli nie jest się sportowcem, zostaje się widzem, który wyczekuje na kolejne sportowe gwiazdy pokazywane w telewizji. Garbaczewski w spektaklu stara się również aktywizować widza. Publiczność jest niejako atakowana przez trenera, granego przez Pawła Smagałę, który wychodzi do widowni, poszukuje kontaktu wzrokowego i zwraca uwagę niektórym widzkom: „pani to cały czas podsypiała”. Powtarzające się sekwencje są wzmacniane, tak, aby wywoływać niepokój wśród publiczności lub groteskowy śmiech.

Garbaczewski odsłania się poprzez spektakl również jako feminista. Ukazuje kobiety zatracające się w dążeniu do sprostania męskim ideałom siły, zręczności i muskularnej budowy ciała. W konsekwencji zmieniają się one w mężczyzn.



Fot. 3. E. Jelinek, *Chór sportowy*, reż. K. Garbaczewski, 2008.

Źródło: Encyklopedia Teatru Polskiego, <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/42515/chor-sportowy>, [dostęp: 15.05.2023].

Akcja spektaklu rozgrywa się w Malarni, budynku w teatrze przeznaczonym do przygotowania rekwizytów teatralnych. Dyrektor teatru zaproponował reżyserowi, aby spektakl nie odbywał się w typowej przestrzeni teatralnej³¹⁴. Ponad sceną został zawieszony płaski telewizor. Ten niewielki ekran nie był jednak zauważany przez krytyków, a jego funkcja nie była analizowana w recenzjach. Został on przyjęty przez widzów i recenzentów jako naturalny rekwizyt, element codzienności. Wszakże emocje sportowe śledzimy najczęściej poprzez telewizję. Piłka nożna to sport, którego Elfride Jelinek nie znosi. W dramacie *Chór sportowy* przestrzeń debaty publicznej (zmediatyzowanej) umieszcza właśnie na boisku, gdzie tylko dwie, będące w konflikcie opcje, mogą walczyć/debatować. Warto zauważyć, że pierwszy publiczny spektakl Garbaczewskiego traktuje także o mediach, które mogą być wykorzystywane do tworzenia podziałów społecznych oraz dezinformacji.

3.2. Antropolog z kamerą w teatrze

Jednym z badaczy, który w latach 60. XX wieku w Stanach Zjednoczonych zapoczątkował refleksję naukową nad performansem, był Richard Schechner. Schechner podkreślał, że w końcowych dekadach XX wieku żyjemy już nie w świecie tekstów, a w świecie performansów³¹⁵. Równoległe podejmowane w obszarze antropologii przez Victora Turnera opisywanie teatru jako rytuału³¹⁶, spowodowało nasilenie badań nad performansem oraz późniejsze pojawienie się tej subdyscypliny na wielu zachodnich uniwersytetach.

W Polsce za znamienny dla performatyki uznaje się 2006 rok, ze względu na konferencję – która odbyła się w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego – „Performatyka: perspektywy rozwojowe / Performance Studies: and Beyond”. W tym roku ukazała się także w polskim przekładzie praca Schechnera *Performance Studies: An Introduction*.

Performanse towarzyszą nie tylko naszej codzienności. „Rytuały, gry, zabawy, role przyjmowane w życiu codziennym są performansami”, pisze Schechner³¹⁷, a zachowania seksualne, życie polityczne mają znamiona działań performatywnych. Wobec teatru jednak performans to pojęcie szersze. Teatr jest jednym z wielu rodzajów performansu. Ujmując

³¹⁴ Ibidem.

³¹⁵ Zob. R. Schechner, *Environmental Theater. An Expanded New Edition including „Six Axioms For! Environmental Theater”*, New York–London 1973.

³¹⁶ Zob. V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dzurak, wstęp J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2010.

³¹⁷ R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, dz. cyt., s. 54.

problem za Marco De Marinisem można powiedzieć, że obecnie teatr usiłuje „przewyciężyć przedstawienie teatralne”³¹⁸. Nowe badania nad teatrem skupiają się na relacjach zachodzących podczas inscenizacji. Relacje, które zachodzą między nadawcą i odbiorcą, twórcą a widzem nabierają rangi ważniejszej niż samo przedstawienie, które staje się przyczynkiem do spotkania. Podczas wydarzenia teatralnego o charakterze performatywnym status widza i aktora, twórcy i odbiorcy nierzadko zrównuje się. Można uznać, że wytworzona zostaje rytualna *communitas*, czyli wspólnota pozwalająca na dzielenie³¹⁹. Ponadto w teatrze współczesnym pojawiają się często tematy Inności (zwrot ku innemu), zwrotu ku sobie, rewizji tożsamości (narodowej, płciowej, lokalnej etc.). Mikronarracje mają silny udział w procesie tworzenia, a spektakle często opierają się na historiach ich twórców. Widz odnajduje porozumienie z aktorem, który na scenie bywa sobą, nie tylko postacią.

Powyższe działania wpisują się w zakres tego, co charakteryzuje performans. Czytanie przez reżysera czy dramaturga tekstu kultury w kontrze do głównego nurtu czy interpretacji znanych ze szkoły, dodatkowo opieranie scenariusza spektaklu o mikronarracje i doświadczenia aktorów, pozwala widzom na swobodne interpretowanie opowieści. Odbiorcy nie muszą znać definicji teatru performatywnego, by uczestniczyć w wydarzeniu. Natomiast ich wrażenia, odczucia i afekty są dla współczesnych artystów ważniejsze niż analiza kontekstów, znaków czy nawiązań kulturowych. Wejście w dialog z widzem to działanie na żywych organizmach aktora i odbiorcy, które można nazwać performowaniem. Nastawienie na performatywność powoduje, że wskazywanie na rytualne źródła teatru we współczesnej metodologii nie jest już popularne i potrzebne. Rytualne korzenie teatru Dariusz Kosiński określił następująco:

Dziś tropiciele rytualności w teatrze wzbudzają śmiech lub rozdrażnienie, a samo słowo straciło dawny urok i stało się podejrzane. Tezy o narodzinach teatru z rytuału wciąż się, oczywiście, powtarza, ale dzieje się to raczej w szkołach, które zawsze przyswajają wiedzę z opóźnieniem. Na uniwersytetach genezę teatru ukazuje się jako proces złożony i niepewny, a jeśli ktoś ośmieli się wspomnieć o „źródłach”, to od razu zastrzega, że trzeba je sobie wyobrazić jak źródła Amazonki albo Nilu – tak paradoksalnie zwielokrotnione, że aż nieistniejące³²⁰.

³¹⁸ M. De Marinis, *Performans i teatr. Od aktora do performer a i z powrotem?*, przeł. E. Bal, [w:] *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bal, W. Świątkowska, Kraków 2013, s. 38.

³¹⁹ J.L. Nancy, *Rozdzielona wspólnota*, przeł. M. Gusin, T. Załuski, Wrocław 2010, s. 33.

³²⁰ D. Kosiński, *Batalie korzenne*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2012, nr 107, s. 168-170.

Niemniej jednak „teatr zarażony etnologią” istnieje³²¹. Poszukiwanie źródeł teatru i rytuału bywa nadal atrakcyjne. Twórcy, po latach od publikacji Schechnera i wielu innych badaczy tego tematu, idą dalej w czerpaniu z performans art i rytuałów. Postkolonialne rozważania nad wyższością i podległością kultur zostają odesłane na margines, natomiast artysta i Inny nawiązują w sztuce dialog.

Prekursor badań terenowych, Bronisław Malinowski, jeden z przedstawicieli funkcjonalizmu w antropologii, stał się również postacią obecną w publicznym dyskursie i popkulturze. Krzysztof Garbaczewski spektakl *Życie seksualne dzikich*³²² oparł o teksty Bronisława Malinowskiego pt. *Życie seksualne dzikich w północno-zachodniej Melanzji, Argonauci zachodniego Pacyfiku* oraz dzienniki antropologa. Monografia Malinowskiego, wydana w 1926 roku (w Polsce w 1938 roku) składa się z trzech części poświęconych mieszkańcom Wysp Trobrianda. Ostatnia z nich to *Ogrody koralowe i ich magia*. Publikacja *Życie seksualne...* dotyczy obyczajów i obrzędów Melanezyjczyków. Malinowski swoje badania terenowe prowadził między 1914 a 1920 rokiem. W jego pierwszej wyprawie wziął udział Witkacy, który zachęcił antropologa do korzystania z fotografii. Efektem tej podróży było upowszechnienie w etnografii długich badań terenowych i zerwanie z tzw. antropologią gabinetową, która bada kultury, inne niż europejska, zza biurka. Badacz postulował, aby w czasie wyjazdów terenowych przyjezdny patrzył na świat tak, jak robi to tubylec, starając się zrozumieć ich normy i obyczaje. Etnograf powinien stać się częścią obserwowanej społeczności, nauczyć lokalnego języka i możliwie nie zakłócać rytmu życia autochtonów. Malinowski zalecał prowadzenie dziennika z badań terenowych i zapisywanie z pozoru nieistotnych informacji, które mogą być przydatne w późniejszym procesie analizy. Dziennik dla wielu antropologów to osobiste zapiski, natomiast notatki terenowe z badań to element archiwizowany, tak samo jak fotografie i wywiady.

Notatki (zarchiwizowane) i *Dziennik* (prywatny) Malinowskiego z Wysp Trobrianda radykalnie się różniły³²³. Wydanie *Dziennika* w 1967 roku wywołało sensację w środowisku naukowym. Prywatny pamiętnik Malinowskiego okazał się pełen negatywnych epitetów oraz ujawniał erotyczne nastawienie badacza do badanych. Narrator w dzienniku przeżywa liczne

³²¹ Pojęcie wprowadzone przez Leszka Kolankiewicza w pracy: L. Kolankiewicz, *Teatr zarażony etnologią*, [w:] *Problematyka teorii dramatu i teatru...*, s. 41-65; pierwodruk: „Polska Sztuka Ludowa” 1991, nr 3/4 (214-215), s. 13-22.

³²² Premiera spektaklu miała miejsce w Nowym Teatrze w Warszawie 14 kwietnia 2011 roku.

³²³ S. Jasionowicz, *Być sobą wśród Innych: Bronisława Malinowskiego „Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu”*, [w:] *Inny w podróży*, t. 1: *Literackie świadectwa podróży na przestrzeni wieków*, red. O. Weretiuk, M. Rabizo-Birek, Rzeszów 2017, s. 299.

kryzysy egzystencjalne. Jak pisze Andrzej Zawadzki, z *Dziennika* Malinowski wyłania się jako: „uczony, kochanek, esteta”³²⁴. Znamienne również jest, że autor pisał dziennik w językach: polskim, angielskim, niemieckim, francuskim, fragmentami po łacinie i w grece oraz w językach tubylców. Natomiast tytuł angielskiego wydania to *Diary*, co semantycznie konotuje prywatność znacznie bardziej niż polskie słowo *Dziennik*. Tabu, znoszone w *Dzienniku*, dotyczące zwłaszcza erotyki, wykorzystuje Garbaczewski w projekcie z 2011 roku. Krzysztof Garbaczewski i dramaturg Marcin Cecko, tworząc scenariusz *Życia seksualnego dzikich*, wykorzystali naukowe teksty Malinowskiego i skonfrontowali je na scenie z prywatnymi zapiskami antropologa. Po publikacji *Dziennika* okazało się, że funkcjonalizm, jako nurt w antropologii nie różni się w postawie badacza od ewolucjonizmu. Antropolog, Europejczyk prowadzi swoje badania z perspektywy znawcy, który pochodzi z centrum kulturowego. Ocenia i traktuje przedmiotowo Innego/Obcego. Powyższe wątpliwości i refleksje dotyczące postawy badawczej Malinowskiego podjęli twórcy spektaklu *Życie seksualne dzikich*.

Pisanie o Innych z perspektywy europocentrycznej w drugiej połowie XX wieku uznane zostało za przejaw dyskursu władzy (M. Foucault). Jednak nieco wcześniej, myślenie kolonialne, utrwalone w XIX-wiecznej antropologii i literaturze, oddziaływało na postrzeganie Innych, określanych częściej Dzikimi. Europa potrzebowała Innych, by móc się definiować, uprawomocnić swoją wyższość. Edward Said uznaje *Persów* Ajschylosa za przejaw kolonializmu poprzez zastosowanie pozornego oddania głosu Innym, aby w konsekwencji móc wychwalać greckie zwycięstwo i potęgę floty Hellenów³²⁵. Natomiast twórcy inscenizacji, w oparciu także o studia postkolonialne, pytają o współczesnego Dzikiego (*sic!*) w ponowoczesnej rzeczywistości.

Malinowski w spektaklu *Życie seksualne dzikich*, grany przez Jacka Poniedziałka, przybywając na Wyspę, słyszy dźwięk bramek lotniskowych. Głos z offu nakazuje bohaterowi się rozebrać. Dopiero wtedy zawstydzony przybysz może wejść na wyspę. Symboliczna granica cywilizacji i natury zostaje przekroczona. Jednak trudno określić czas akcji spektaklu, może to być niedaleka przyszłość lub lata po publikacji *Dziennika*. Joanna Wichowska pisała, że historyczny Malinowski badał źródła cywilizacji, natomiast antropolog u Garbaczewskiego odkrywa miejsce poza czasem lub w przyszłości³²⁶. Podróżnik trafia do

³²⁴ A. Zawadzki, *Żywy człowiek, żywy język, pełnokrwiste fakty*, „Teksty Drugie” 1999, nr 5 (58), s. 125-143.

³²⁵ E.W. Said, *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005, s. 48.

³²⁶ J. Wichowska, *Smutek sieci*, „Didaskalia” 2022, nr 103, źródło: <https://e-teatr.pl/smutek-sieci-a203710> [dostęp: 3.03.2023].

krainy odciętej od świata, z którego przybył. Rozpoczyna konfrontację z mieszkańcami, tubylcami. Dzicy, zamieszkujący Wyspę, grani przez młodych aktorów, Justynę Białowąs, Dominikę Biernat, Sebastiana Łacha i Pawła Smagałę, to figury wykluczone bądź samowykluczające się z europocentrycznej kultury, funkcjonujące poza systemem znaków kultury rozpoznawanym przez badacza. Często zachowują się jak zwinne zwierzęta, zwisające z gałęzi, bądź pełzają jak robaki.

Jednak również oni są rejestrowani za pomocą kamery. W spektaklu nie brakuje technologicznych rozwiązań. Pojawiają się nagrania-filmy, których celem jest rozszerzenie przestrzeni scenicznej na obraz transmitowany, a także wzmocnienie przekazu³²⁷. Witkacy (w tej roli Krzysztof Zarzecki) pyta bohaterów: „Co by było, gdyby nie było prądu?”. Tekst monologu aktora jest jednocześnie wyświetlany na ścianie. Zatem nie byłoby spektaklu i europocentrycznego świata, funkcjonującego w XX i XXI wieku dzięki elektryczności. Dzicy Garbaczewskiego i Cecki to ponowoczesni nomadzi. Cyfrowi wędrowcy balansujący między realnymi ciałami a wirtualną rzeczywistością, którym Malinowski zarzuca, że „nie przeszliby testu Turinga”³²⁸. W wizji Garbaczewskiego maszyny jednak nie zdominują ludzi. Zrosną się z nimi, współistniejąc i wzajemnie się przetwarzając. Ludzkość i technologia nie będą rywalizować, lecz przenikać się.

Dzicy w spektaklu żyją w świecie pozbawionym zachodniej definicji wstydu. Poruszają się nadzy. Malinowski w jednej ze scen nakłania tubylców do kopulacji w wodzie, krzycząc do mieszkańców wyspy: „Zrób to”. Jednak tubylcy nie rozumieją poleceń antropologa. Gdy w końcu ulegają Malinowskiemu, okazuje się, że ich wyobrażenie seksualności różni się od wyobrażenia Europejczyków, reprezentowanych przez Malinowskiego. Inni w spektaklu nie uprawiają wyuzadanej, zezwierzęconej erotyki. To jedynie fantazja obserwatora z zewnątrz. Tylko Malinowski wydaje się podniecony tą zainscenizowaną sceną. Dla Dzikich forma obcowania płciowego, znana Malinowskiemu, jest niezrozumiała. Z kolei ich formy bliskości są nieuchwytnie dla badacza, któremu brakuje środków racjonalnych i zmysłowych do zrozumienia miłości fizycznej mieszkańców Wyspy. Nie istnieje zatem żadna wyższość w zakresie wiedzy antropologa nad badanymi.

³²⁷ Sz. Orłowski, *Rozmowa z Krzysztofem Garbaczewskim i Marcinem Cecko*, wywiad z K. Garbaczewskim i M. Cecką, „e-teatr.pl” 2011, źródło: <https://e-teatr.pl/rozmowa-z-krzysztofem-garbaczewskim-i-marcinem-cecko-a115258>, [dostęp: 2.02.2023].

³²⁸ Test polega na sprawdzeniu, czy sztuczna inteligencja, maszyna może zostać uznana za człowieka. Zob. A.M. Turing, *Computing Machinery and Intelligence*, „Mind” 1950, nr 235, źródło: <https://web.archive.org/web/20110726153108/http://orium.homelinux.org/paper/turingai.pdf>, [dostęp: 2.03.2023].

Dezorientacja bohaterów jest spowodowana brakiem znajomości ich obyczajów i brakiem chęci stania się częścią tej wspólnoty. Outsider może jedynie kopiować, odtwarzać zachowania, rytuały i narzędzia.

Takich opisów interakcji z mieszkańcami Wyspy czytelnik nie znajdzie w dziełach Malinowskiego. Jednak po publikacji *Dziennika* antropolodzy zaczęli poddawać pod dyskusję m.in. fotografowanie Trobriandczyków przez Bronisława Malinowskiego. Zdjęcia uznano za pozowane i wyreżyserowane przez badacza. Tubylcy mieli pokazać swoją codzienność czytelnikowi z centrum kulturowego, czyli ówczesnej Europy. Wskazuje to, że obiektywizm badawczy jest trudny do utrzymania, co dostrzeżono w krytyce antropologii strukturalnej z lat 70. XX wieku. Badacz pozostaje zewnętrznym obserwatorem. Spektaklowemu Malinowskiemu również nie udaje się zostać częścią społeczności. Malinowski w spektaklu obraża Innych. Zachowuje się jak XIX-wieczny antropolog, który udowadnia wyższość ras. Wizja artystów prowokuje do myślenia, czy po prawie stu latach od badań na Wyspach Trobrianda i publikacji *Dziennika* Malinowskiego widzowie dostrzegą paradoksy antropologicznego zanurzenia się w kulturze. Być może nadal myślimy w sposób podobny do spektaklowego Malinowskiego. Zderzenie kultur widzimy najpierw poprzez konfrontację badacza z mieszkańcami. Następnie widz uświadamia sobie podobne procesy w swoim otoczeniu.

Świat na Wyspie widzowie oglądają również z perspektywy dwójki ocalałych bohaterów (Maciej Stuhr i Justyna Wasilewska). Postać Outsidera grana przez Stuhra otrzymuje jajko od mieszkanki Wyspy. Kobieta wyjaśnia, że to „jajo jest od zwierzęcia i można je spożyć”. Zdziwiony Outsider nie dowierza. Myślał dotąd bowiem, że jaja i mleko pochodzą z opakowań kartonowych. Postać grana przez Wasilewską wybrała inną formę nawiązania kontaktu z obcą kulturą. Kobieta wręcza ponownie jajko jednemu z mieszkańców (Piotr Polak). Ta postawa, reprezentująca pewnego rodzaju działanie misyjne, również zostaje skrytykowana w spektaklu. Przekazany symbol życia, element mitologii chrześcijańskiej, pokazuje, że europejskość oznacza pewnego rodzaju dominację, nie tylko kulturową, ale i religijną. Obdarowanie Innych poprzez narzucenie struktur społecznych jest przejawem niezrozumienia i wyższości.

Perspektywa poznawcza i postawy mieszkańców Wyspy są trudne do wychwycenia, najpierw dla Malinowskiego-badacza, a w konsekwencji dla widza, również ze względów lingwistycznych. Autochtoni krzyczą, skaczą, przypominają dzikie zwierzęta. Brak zrozumienia z innym człowiekiem polega również na zupełnie różnych językowych obrazach

świata, którymi dysponują my i obcy. Antropologiczne zalecenie, że nauka języka tubylców umożliwi lepsze zrozumienie Innego, zostaje zrelatywizowane. Systemy wartości, przeżywanie emocji, duchowość stają się nieuchwytnie dla badacza, mimo znajomości gramatyki.

Po około dwóch godzinach fabularny rozwój spektaklu zostaje nagle zawieszony. Na scenie pojawiają się trzy krzesła i stolik. Malinowski, Witkacy i Leon Chwistek rozmawiają przy kawie. Aktorzy otrzymują koperty z wytycznymi do improwizacji. Po krótkim zwrocie do widzów spektakl zostaje zakończony, bez wyraźnego sygnału. Zdezorientowani obserwatorzy czekają na puentę. Nagość i przerysowana erotyka nie znajdują prostego uzasadnienia. Garbaczewski w tym zakresie nie pokazał w inscenizacji więcej, niż można odczytać z tekstu kultury, jakim jest *Dziennik* zestawiony z naukowymi monografiami Malinowskiego. Jednakże mocna cielesna obecność aktorów i reagujących widzów była przyczynkiem do szczególnego rodzaju scenograficznego performowania otoczenia, przez aktora-nieludzkiego, czyli Wyspę. Emocje, jako wywoływał spektakl u widzów, były widoczne poprzez „zachowanie” tej szczególnej instalacji scenograficznej.

W *Życiu seksualnym dzikich* Garbaczewski porusza również wątki ekokrytyczne, konfrontując obecność technologii ze znaczącym brakiem elementów przyrody w teatralizowanej dziewiczej krainie. Czarna Wyspa w scenografii Aleksandry Wasilkowskiej to fikcyjny obszar³²⁹. Nazwa pochodzi od greckich słów *melas* – „czarny” i *nesos* – „wyspa”, czyli Melanezja. Dzicy zamieszkujący wyspę są jej integralną częścią. Maciej Guzy w artykule „*Życie seksualne dzikich*” jako spektakl ekologiczny analizował scenografię za pomocą object-oriented ontology³³⁰ oraz teorii hiperobiektów Timothy’ego Mortona. Autor bardzo dokładnie opisał element scenografii:

Wyspa to konstrukcja składająca się z kilku metalowych elementów oraz ośmiuset kawałków czarnej flizeliny, pozszywanych tak, aby utworzyły niejednorodną bryłę. Obiekt był podwieszany pod sufitem przestrzeni, w której grany był spektakl, zwiślał bezpośrednio nad głowami obecnych tam ludzi. Jego znaczne rozmiary (dwadzieścia pięć na dziesięć metrów) pozwalały zakryć niemal całą widownię bądź całą scenę. Wyspa mogła wykonywać ruchy dwojakiego rodzaju. Po pierwsze, poruszała się w płaszczyźnie poziomej. Po drugie, powoli, fluktuacyjnie zmieniała kształt – miejscami pęczniejąc (sięgała niekiedy niemal samej ziemi) a miejscami ulegając spłaszczeniu. Na powierzchni konstrukcji umieszczono czujniki ruchu i dźwięku, zbierające informacje z otoczenia Wyspy. Zebrane przez nie bodźce były przekazywane za pomocą okablowania do umieszczonego ponad obiektem komputera,

³²⁹ To pierwszy projekt zrealizowany w teatrze przez Aleksandrę Wasilkowską.

³³⁰ Za: G. Harman, *Traktat o przedmiotach*, przeł. M. Rychter, Warszawa 2013.

który – dzięki zaimplementowanemu wcześniej algorytmowi – przetwarzał je na komendy, autonomicznie poruszające całą konstrukcją. Zbliżenie do czujnika powodowało pobudzenie flizelinowej chmury, a oddalenie od niego – jej uspokojenie. Dlatego też od chwili zamontowania Wyspa wchodziła w silną sensualną relację zarówno z aktorkami i aktorami, jak i publicznością gotowego spektaklu, niekiedy nawet paraliżując pracę tych pierwszych i utrudniając percepcję drugim³³¹.

Poprzez konstrukcję Wyspy scenografka i reżyser niejako nakłonili widzów do uczestnictwa. Model dynamicznie ujawniał reakcje i emocje publiczności. Wyspa została wykonana z fizeliny, stalowych linek, sonarów, silników oraz technologii Arduino³³². Wasilkowskiej zależało na performatywnym uruchomieniu przestrzeni, która będzie mogła funkcjonować tak, jak aktorzy. Aktor nie-ludzki³³³ otrzymał status aktora, a jednocześnie pozostał narzędziem do oddziaływania. Wyspa odpowiadała niejako na emocje obserwatorów, a to otwiera ku temu, co performatywne. Twór współlistnieje z reakcjami widowni, rozumie i przetwarza afektywne odczucia, aby następnie zmienić energię na scenie poprzez żywą reakcję. Wydarzenie staje się niepowtarzalne i doświadczane afektywnie. Garbaczewski za pomocą konstrukcji materializuje emocje/afekty widzów. Wyspa jako obiekt wpisuje się również w teoretyczny model teatru według E. Souriau. Oddziałuje na widownię oraz z widownią przenosi centrum do wewnątrz spektaklu, wytwarzając kulisty model sceny, całkowicie otwarty nawet na skrywane odczucia widzów.

³³¹ M. Guzy, *Postantropocentryczna niepewność. „Życie seksualne dzikich” jako spektakl ekologiczny*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2020, nr 155, s. 1-23.

³³² Arduino to platforma hardware/software służąca do tworzenia interaktywnych systemów elektronicznych. Źródło: <http://arduino.cc>, [dostęp: 3.03.2023].

³³³ B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne...*, dz. cyt.



Fot. 4. *Czarna Wyspa*, projekt A. Wasilkowskiej.

Źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, <https://zacheta.art.pl/pl/kolekcja/katalog/wasilkowska-aleksandra-czarna-wyspa>, [dostęp: 15.05.2023].

Garbaczewski jest laureatem nagrody Paszport tygodnika „Polityka” z 2012 roku za spektakl *Życie seksualne dzikich*³³⁴. Jednak mimo przyznanych nagród³³⁵ spektakl określano mianem eksperymentu czy projektu teatralnego³³⁶, nie zaś pełnoprawnego przedstawienia. Joanna Jopek, jako członkini Komisji Artystycznej Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej, rok po premierze spektaklu pisała w recenzji:

Z jednej strony są ci, którzy w *Życiu seksualnym dzikich* widzą niekomunikatywny, niemal narcystyczny, bełkotliwy i nonszalancki wobec widowni, a w rezultacie obojętny eksces artystyczny (by nie powiedzieć – artystowski), z drugiej zaś komentatorzy podkreślający właśnie innowacyjność zastosowanych środków, zmysł przygody, żywiołową odwagę realizatorską i świeżość spojrzenia na możliwości wykorzystania teatru. Niewiele tu pomaga kategoria „eksperymentu”: mogłaby służyć za (nieco protekcyjalne) usprawiedliwienie po stronie zniechęconych albo – po stronie aprobujących – rodzaj fetyszu, tłumaczącego może zbyt łatwo aporie spektaklu. Kategoria eksperymentu jest jednak

³³⁴ Strona internetowa tygodnika „Polityka”, źródło: <https://www.polityka.pl/TygodnikPolityka/kultura/paszporty>, [dostęp: 29.03.2023].

³³⁵ Spektakl otrzymał wyróżnienie w ramach 18. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej; Jan Duszyński otrzymał nagrodę za muzykę w ramach 18. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej; Aleksandra Wasilkowska i Jan Duszyński otrzymali nagrody za najlepszą przestrzeń oraz oprawę dźwiękową w ramach Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Boska Komedie w 2011 roku.

³³⁶ Opis spektaklu na stronie Teatru Nowego, źródło: <https://nowyteatr.org/pl/kalendarz/zycie-seksualne-dzikich>, [dostęp: 29.03.2023].

równie jak zarysowany podział (na sztukę „autonomiczną” i sztukę względem rzeczywistości zaangażowaną), anachroniczna. (...) Jak wywikłać się z tego odbiorczego klinczu i znaleźć alternatywną (wobec kategorii „eksperymentu”) drogę oceny?³³⁷

Spektakl jest niejednoznaczny również w ocenach badaczy teatru. Zbyt wiele pytań Garbaczewski pozostawił bez odpowiedzi³³⁸. Z kolei diagnoza reżysera prezentowana w spektaklu, dotycząca współczesnych widzów czy antropologów, zakłada wyraźnie, że nie potrafią nawiązać kontaktu z drugim człowiekiem, podobnie jak Malinowski nie potrafił zrozumieć Innego. Reżyser swój spektakl nazywał instalacją. Dzieło przywodzi jednak na myśl eksperyment, który się nie rozwinął. Częściowo *stawał się* podczas poszczególnych przebiegów. Garbaczewski i Cecko zmuszają widzów do zerwania z przyzwyczajeniami i wyobrażeniami, które narzuca nam kultura. Pokazują, że relacja swój-obcy nie zmieniła się. Wciąż jest aporią, czyli trudnością pozornie niedająca się przezwyciężyć dla ponowoczesnego człowieka. Artyści próbują nakłonić odbiorców do myślenia przeciw gotowym narracjom. Zapraszają do uczestnictwa w swojej autorskiej wizji. Chcą udowodnić, że jesteśmy wytworem procesu historyczno-kulturowego, w tym również kolonialnego. Mimo dyskusyjnego statusu performansu Krzysztofa Garbaczewskiego Czarna Wyspa Aleksandry Wasilkowskiej, prototyp scenografii w skali 1:5, została wystawiona na aukcji w galerii internetowej³³⁹ oraz zaprezentowana podczas wystawy *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku* w galerii Zachęta w 2019 roku³⁴⁰.

Scenariusz *Życia seksualnego dzikich* nie został dopracowany podczas prób. Cecko dostarczył go aktorom na krótko przed premierą. Ten brak stabilności potwierdza Jacek Poniedziałek, który zrezygnował z grania Malinowskiego ze względu na, jak sam przyznawał, pojawiające się u niego stany lękowe przed graniem w tym spektaklu³⁴¹. Mimo początkowej fascynacji procesem twórczym, realizowanym przez Garbaczewskiego, Poniedziałek potwierdził, że tekst przygotowany do spektaklu był dla niego niezrozumiały. Dostarczenie aktorom scenariusza na krótko przed premierą nie pozwoliło również opanować tekstu w

³³⁷ J. Jopek, *Szara strefa teatru*, „e-teatr.pl” 2012, źródło: <https://e-teatr.pl/szara-strefa-teatru-a137381>, [dostęp: 29.03.2023]. Recenzje członków Komisji Artystycznej Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej.

³³⁸ Forma pracy przy spektaklu *Życie seksualne dzikich* jest określana jako pierwszy kolektyw, w którym pracuje Garbaczewski wraz z Marcinem Cecką, Pawłem Smagałą, Robertem Mleczko oraz Justyną Wasilewską i Krzysztofem Zarzeckim.

³³⁹ Galeria online Artinfo.pl, źródło: <https://artinfo.pl/dzielo/czarna-wyspa-prototyp-scenografii-w-skali-1-5-do-spektaklu-zycie-seksualne-dzikich-2011-r>, [dostęp: 10.03.2023].

³⁴⁰ Strona internetowa galerii Zachęta, źródło: <https://zacheta.art.pl/pl/kolekcja/katalog/wasilkowska-aleksandra-czarna-wyspa>, [dostęp: 29.03.2023].

³⁴¹ M. Urbaniak, *Cyberpunk*, wywiad z J. Poniedziałkiem, „e-teatr.pl” 2015, źródło: <https://e-teatr.pl/cyberpunk-a191988>, [dostęp: 15.01.2023].

całości. Podobne zarzuty dotyczyły także pracy reżysera podczas prób do spektaklu *Poczet Królów Polskich*.

Metoda pracy Garbaczewskiego nie zawsze sprawdza się w pracy z aktorem. Jednak wielu artystów odnajduje się w procesie, który proponuje reżyser³⁴² i zauważa możliwości, jakie niesie ze sobą odkrywanie technologii na scenie³⁴³.

³⁴² Poza Pawłem Smagałą w spektaklach Garbaczewskiego często brali udział: Krzysztof Zarzecki, Krzysztof Zawadzki, Zygmunt Józefczak, Justyna Wasilkowska, Roman Gancarczyk, Sandra Korzeniak, Marta Ojrzyńska, Grażyna Misiorowska, Aleksandra Cwen, Ewa Skibińska, Dominika Biernat.

³⁴³ M. Węgrzyn, *Żeglarz*, wywiad z D. Biernat, „Notatnik Teatralny” 2016, nr 82, s. 142.

Rozdział 4. Montaż i gry z Gombrowiczem

Krzysztof Garbaczewski jest jednym z niewielu reżyserów młodego pokolenia, który intensywnie zajmuje się twórczością Witolda Gombrowicza. Gombrowicz jest dla artysty ważnym twórcą, podobnie jak dla Jerzego Jarockiego czy Mikołaja Grabowskiego. Pierwszy spektakl na podstawie tekstu Gombrowicza Garbaczewski wystawił już w 2008 roku, wkrótce po swoim debiucie³⁴⁴. Estetyka spektaklu *Opętani* pozwoliła wywnioskować Marcinowi Kościelniakowi, że przyszedł czas na nowe pokolenie w polskim teatrze. Badacz próbował wprowadzić ironiczne pojęcie „pokolenie wieszaka”, pisząc o debiutach Krzysztofa Garbaczewskiego, Radka Rychcika i Szymona Kaczmarka³⁴⁵, jednocześnie podkreślając, że to słowo-wytrych. Spektakl *Opętani* był przedstawieniem dyplomowym Garbaczewskiego.

Garbaczewski jest jednym ze współczesnych twórców, którzy intensywnie rozczytują Gombrowicza w teatrze, odkrywając na scenie jego dzieła i dla siebie i dla widza. Reżyser spośród dzieł pisarza wystawił do tej pory: *Opętanych* (2008), *Iwonę, księżniczkę Burgunda* (2012), *Kronos* (2013) i *Kosmos* (2016). Częściej sięgał tylko po Szekspira, realizując *Hamleta*, *Makbeta*, *Burzę* (2015) oraz *Sen nocy letniej* (2022)³⁴⁶.

Krzysztof Garbaczewski nie traktuje spektaklu jak przestrzeni do adaptacji dzieł Gombrowicza, czy ucieleśniania postaci literackich Gombrowicza, ale przejmuje pewne twórcze tendencje od pisarza. W ten sposób uprawomocnia swoje narzędzia teatralne. W przypadku *Kronosa* jest to metoda pracy oparta na czerpaniu z własnych, tabuizowanych doświadczeń. Zarówno Gombrowicz, jak i później Garbaczewski, poprzez swoje dzieła wytwarzają metadyskurs o sztuce. Witold Gombrowicz zrewolucjonizował stosunek do literatury, a Garbaczewski od 2008 roku odmienia scenę teatralną, utrzymując tendencję do poszukiwania nowych środków, kwestionowania i eksperymentowania.

Gombrowicz powieść *Opętani* publikował w odcinkach w 1939 roku pod pseudonimem, a do autorstwa przyznał się w 1969 roku³⁴⁷. Akcja powieści jest niezwykle barwna. Splotają się w niej wątki romansowe, klasowe, kryminalne i mistyczne. W tle mamy

³⁴⁴ Premiera spektaklu *Opętani* odbyła się 21 listopada 2008 roku w Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu.

³⁴⁵ M. Kościelniak, *Pokolenie wieszaka*, „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 8, źródło: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/pokolenie-wieszaka-136116>, [dostęp: 3.01.2023].

³⁴⁶ Premiera spektaklu *Hamlet* w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie odbyła się 13 czerwca 2015 roku, premiera spektaklu *Makbet* na Nowej Scenie Teatru Aleksandryjskiego – 25 września 2015 roku, premiera spektaklu *Burza* w Teatrze Polskim we Wrocławiu – 2 października 2015 roku, premiera spektaklu *Sen nocy letniej* w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie – 18 lutego 2022 roku.

³⁴⁷ K. Jeleński, *Pożytek z niepowodzenia*, [w:] W. Gombrowicz, *Opętani*, Warszawa 1990.

gotycki, zrujnowany zamek i jego mroczną historię oraz wątki związane z duchami i jasnowidzami. Całość to w pewnym sensie parodia twórczości Heleny Mniszkówny, autorki, którą pisarz krytykował w *Dziennikach*.

Spektakl *Opętani* Garbaczewski zrealizował w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu. Dramaturgią zajęła się Katarzyna Warnke. Tematem spektaklu są wątki związane z poszukiwaniem tożsamości oraz poczuciem wyobcowania i społecznego niedopasowania. Garbaczewski rozpoczyna spektakl od śledztwa w sprawie zabójstwa Maliniaka, po to, by od razu zrezygnować z wątku kryminalnego napędzającego akcję. Adam Wolańczyk, wcielający się w rolę Maliniaka, staje się narratorem opowieści o własnej śmierci. Bohater patrząc w obiektyw kamery, opowiada historię sprzed zabójstwa, zdradza tożsamość mordercy oraz komentuje akcję sceniczną. Nagranie z jego twarzą w powiększeniu jest wyświetlane symultanicznie na telewizorze, stojącym obok łóżka. Taki model telewizora bez płaskiego ekranu może współcześnie wydawać się reliktem. Jednak w 2008 roku model ten ciągle był obecny w polskich domach.

Garbaczewski w inscenizacji gra również światłem scenicznym oraz cieniami aktorów. Jak zauważa Katarzyna Gołos-Dąbrowska, światło w tym spektaklu nie eksponuje postaci czy rekwizytów. Często jest skierowane w pustkę, pokazując widzom elementy, których nie mogliby bez niego zobaczyć³⁴⁸. Reżyser zaznacza w ten sposób, że celem wzięcia udziału w spektaklu nie jest dokładna analiza wszystkich tropów. Widz nie musi dojrzeć wszystkiego. Ważniejszy jest afektywny odbiór dzieła. Jak pisał Brain Massumi

W teorii mediów, w teorii literatury i teorii sztuki od pewnego czasu narasta poczucie, że afekt ma zasadnicze znaczenie dla zrozumienia naszej kultury późnego kapitalizmu opartej na informacji i obrazach, kultury, w której tak zwane wielkie narracje uważa się za sprawę przeszłości³⁴⁹.

Badacz zaznacza również, że definicja afektu jest nieuchwytna i często synonimicznie używa się słowa „emocja”, czy „emocjonalny odbiór”, wskazując na intensywność oraz subiektywność przeżyć, czyli afektywny odbiór. Mnogość środków wykorzystywanych w spektaklach Garbaczewskiego pozwala nie tylko na afektywny odbiór dzieła, ale także wybór percepcji jednej z wielu (bądź wszystkich) warstw spektaklu.

³⁴⁸ K. Gołos-Dąbrowska, „*Opętani*” w teatrze. *Zabiegi adaptacyjne na powieści Witolda Gombrowicza w inscenizacji Krzysztofa Garbaczewskiego*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2020, nr 7, s. 429-453.

³⁴⁹ B. Massumi, *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 116-117.

Na scenie pojawiają się również sprzęty (oprócz telewizora): lampa i rzutnik, jako źródła światła. Kiedy Profesor Skoliński, w tej roli Dariusz Skowroński, ogląda nagranie wyświetlone na zawieszonym ekranie i próbuje wstać, jego własny cień pojawia się na nim, wybudzając u Profesora strach. Cień to nawiązanie do czegoś ukrytego, tajemniczego. Według Junga to nieświadomiony obszar psychiki, obrazujący ciemną stronę osobowości³⁵⁰. Z elementów, które można zgrupować pod nazwą techné, na scenie pojawia się również pralka. Maszyna, podobnie jak rzutnik, telewizor i wieszak jest przypisana do postaci, która wkrótce wykorzysta ją w jednej ze scen. Pani Ochołowska, w tej roli Irena Wójcik, siedząc na pralce, czyta list do córki. Rekwizyty wykorzystane w spektaklu są współczesne reżyserowi. Natomiast kostiumy aktorów kontrastowo nawiązują do czasu akcji powieści – lata 30. XX wieku. Scenografię w *Opętanych* tworzą głównie technikalia. Podobny zabieg zastosował reżyser w spektaklu *Iwona, księżniczka Burgunda*, gdzie za parawanem znajdował się rząd kuchenek gazowych.

Joanna Jopek o inscenizacji pisała:

Spektakl Garbaczewskiego jest bowiem także precyzyjnie skonstruowaną szekspirowską pułapką na myszy: seans psychoanalityczny, pranie snów i wyobrażeń, dotyczy nie tylko postaci, ale i tych, którzy w tym momencie, mając w głowie własne natręctwa, wstydlivości i obsesje, oglądają. Wydaje się, że właściwie całe przedstawienie zostało skonstruowane tak, żeby pobłądzić tropami podświadomości, aż do tego ostatniego pytania, tylko po to, aby wybrzmiało, mocno uderzyło. Jest w takich rozwiązaniach jakaś bezkompromisowość, odwaga stawiania pytań zasadniczych i siła bezpretensjonalnej zabawy, rozrzutności reżysera, który właściwie dopiero zaczyna swoją przygodę z teatrem. A także, za sprawą Gombrowicza, porywający manifest młodości oraz niestabilności i nieoczywistości świata³⁵¹.

Badaczka zauważyła już w tym jednym z pierwszych spektakli Garbaczewskiego interesujące rozwiązania sceniczne, śmiałość w zabawie formą, odrzucanie ograniczeń i odwagę w wyborze swojej drogi artystycznej. Twórca konsekwentnie podąża wybraną ścieżką. Nieustannie zadaje pytania, często te same, m.in. o współczesną płynną tożsamość, kwestionując rzeczywistość i zastany porządek.

³⁵⁰ Zob. Z.W. Dudek, *Podstawy psychologii Junga*, Warszawa 2002.

³⁵¹ J. Jopek, *Parę spojrzeń w lustro*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2009, nr 89, s. 24.

4.1. Sfilmowana *Iwona*

Spektakl *Iwona, księżniczka Burgunda* Krzysztof Garbaczewski zrealizował w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu. Premiera spektaklu odbyła się 15 kwietnia 2012 roku³⁵². Adaptację pierwszego dramatu Gombrowicza przez Garbaczewskiego można nazwać teatralną ekranizacją. Reżyser mówił o swoim spektaklu „film”, ponieważ poprzez obrazy z kamer widzowie obserwują intymny świat milczącej Iwony oraz śledzą jego akcję. Garbaczewski oprócz reżyserii, zaprojektował również scenografię, którą podporządkował zasadom planu filmowego.



For. 5 *Iwona księżniczka Burgunda* reż. K. Garbaczewski, 2012.

Źródło: <https://culture.pl/pl/dzielo/iwona-ksiezniczka-burgunda-krzysztofa-garbaczewskiego>, [dostęp: 15.05.2023].

Scenografia, skonstruowana z papierowych płócien otaczających scenę, wraz z bohaterami, ulega pewnego rodzaju rozpadowi. Poprzez degradację scenografii³⁵³ w ostatniej scenie widz zyskuje dostęp do żywego planu, który wcześniej był przedstawiany jedynie poprzez wideo. Akcję za papierowymi parawanami filmowały cztery kamer. Reżyser w ten sposób wzmocnił znaczenie środków medialnych. Pokazał płynne przejście czy też nieostrą granicę między środkami filmowymi i teatralnymi. Jak mówił Michał Kostęski, operator urządzeń multimedialnych w Teatrze Kochanowskiego:

³⁵² Spektakl otrzymał Grand Prix 38. Opolskich Konfrontacji Teatralnych „Klasyka Polska 2013”.

³⁵³ Zrywanie papierowych elementów pojawia się również w spektaklu *Nic*.

Zwykle praca operatora multimediiów polega na uruchomieniu wcześniej przygotowanego przez reżysera lub scenografa materiału. We właściwym momencie „odpala się” projektor i leci. W *Iwonie* wszystko odbywa się żywo. Za każdym razem jest to trochę inne przedstawienie. (...) Przedstawienie w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego (*sic!*) to właściwie film kręcony i montowany na naszych oczach na scenie. Aktorzy grają za papierowymi parawanami, oglądamy ich prawie wyłącznie na ekranie. Widz nie zdaje sobie sprawy, że na scenie oprócz aktorów jest 4 operatorów kamer, ich pomocnicy, ludzie pilnujący by nie poplątało się 500 metrów kabli (a czasem się płacze), operator filmowego kramu. W sumie nawet 30 osób, których sprawna i cicha praca w papierowym labiryncie, zbudowanym na planie dwóch kwadratów, składa się na oglądany na ekranie efekt. Kamery krążą wśród ciasnych korytarzy imitujących pałacowe wnętrza, zaglądają w różne zakamarki, w długich zbliżeniach skupiają się na fragmentach twarzy, opuszku palca³⁵⁴.

Skomplikowanie projektu Garbaczewskiego jest zatem dostrzegane również przez operatorów, którzy po raz pierwszy spotykają się z tak kreatywnym wykorzystaniem kamery na scenie teatralnej. Spektakl *Iwona...* przekracza granice filmu i teatru, ponieważ montowany jest na żywo, każde wykonanie spektaklu staje się jednorazowym twórczo-odbiorczym doświadczeniem.

Widz obserwuje akcję z perspektywy księcia Filipa, granego przez Pawła Smagałę. Kamera działa jak jeden z aktorów nie-ludzkich, podąża za księciem i jest „zachęcana” do wzięcia udziału w dworskim ceremoniale. Książę, znudzony dworskim życiem, wybiera na swoją narzeczoną milczącą Iwonę, w tej roli Aleksandra Cwen. Jak pisała Dorota Jarząbek-Wasył w recenzji pt. *Ostania taśma Iwony*:

Kamera podąża krok w krok za nią (Iwoną), to znów szybko zmienia położenie, wyławiając szczegóły gestu, grymasy mimiczne poszczególnych osób, nieme widowisko, jakim jest introdukcja księżęcej narzeczonej. Wygląda to jak czołówka serialu, z migawkowymi ujęciami głównych postaci, podpisanych u dołu ekranu dla lepszej orientacji widza³⁵⁵.

Kiedy Iwona zostaje przyprowadzona do dworu, scenografia, a raczej papierowy labirynt, ulega zniszczeniu. Papier jest rozrywany przez postaci. Ponadto para królewska przeżywa kryzys, ponieważ wybranka księcia przypomina ojcu o grzechach matki. Iwona

³⁵⁴ I. Kłopcka-Marcjasz, *Tego nie widać z widowni*, „Nowa Trybuna Opolska” 2014, nr 6, źródło: <https://e-teatr.pl/tego-nie-widac-z-widowni-a172358>, [dostęp: 20.03.2023].

³⁵⁵ D. Jarząbek-Wasył, *Ostania taśma Iwony*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2012, nr 109/110, źródło: https://archiwum.didaskalia.pl/109_jarzabek.htm, [dostęp: 15.04.2022].

burzy zastany porządek, którego mankamenty przed jej przybyciem były tabuizowane. Można to odczytać dosłownie. Akcja rozgrywa się za parawanami, do których widz posiada dostęp jedynie przez medium kamery. Podobnie jak w kilku scenach spektaklu *Factory 2* Krystiana Lupy, widz voyeurystycznie podgląda zdarzenia zza parawanów. Obserwuje m.in. zbliżenia Filipa i Iwony na tle kuchenek gazowych. Garbaczewski wykorzystuje w tej scenie estetykę komedii romantycznych i telenoweli. Kamera podąża za bohaterami, którzy wydają się nieświadomi obecności obserwatora. Reżyser wprowadza do spektaklu również elementy filmowego thrillera. W spektaklu giną wszyscy bohaterowie, oprócz Iwony. W finale umarli podnoszą się z podłogi. Wraz z Iwoną przeglądają się w półprzezroczystym lustrze, również elemencie świata mediów.

4.2. Garbaczewski rozczytuje *Kronos*

Krzysztof Garbaczewski czerpie również pomysły z metody twórczej Witolda Gombrowicza. Stosunek pisarza do modernistycznej literatury jest podobny do wizji w teatralnych instalacjach Garbaczewskiego. Szczególna łączność między spektaklem *Kronos* Krzysztofa Garbaczewskiego z 2014 roku a ostatnim dziełem Witolda Gombrowicza o tym samym tytule, opublikowanym po raz pierwszy w Polsce w 2013 roku, wydaje się bardzo głęboka i warta uwagi³⁵⁶.

Poniżej wskazuję na fakty związane z dziennikopisarstwem Gombrowicza, w celu zaznaczenia performatywnych aspektów, które zainspirowały Garbaczewskiego do uruchomienia procesu twórczego, zakorzenionego w doświadczeniu pisarza. Głównym celem jest sprawdzenie, jak twórczość pisarza konweniuje ze współczesnymi praktykami teatralnymi, których analizowanym aspektem są procesy performatywne. Wokół procesu wydawniczego oraz samej treści *Kronosa* toczyła się burzliwa dyskusja. Okazała się ona ważna także dla wysokoartystycznego teatru, który chętnie sięga po teksty wykraczające poza ustabilizowane kategorie gatunkowe obecne na gruncie literatury i teatrologii³⁵⁷.

Pierwsze fragmenty *Dziennika* Witolda Gombrowicza ukazywały się w miesięczniku „Kultura” od 1953 roku³⁵⁸. Pisarz rozpoczął proces twórczy podczas pobytu w Argentynie.

³⁵⁶ W. Gombrowicz, *Kronos*, Wydanie pierwsze, Wydawnictwo Literackie 2013.

³⁵⁷ A. Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009.

³⁵⁸ J. Jarzębski, *Literatura jako forma istnienia (O „Dzienniku” Gombrowicza)*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”, Poznań 1993, t. 28, s. 63-75.

Pisał *Dziennik* do 1969 roku, czyli aż do swojej śmierci³⁵⁹. *Dziennik* został wydany w trzech tomach przez Jerzego Giedroycia w latach 1957–1966 w Paryżu. *Dziennik* 1953–1956 opublikowano w 1957 roku; *Dziennik* 1957–1961 (obejmujący teksty do połowy 1961 roku) – we wrześniu 1962 roku; *Dziennik* 1961–1966 – został wydany wraz z *Operetką* w listopadzie 1966 roku. W Polsce mógł pojawić się w oficjalnym obiegu dopiero w 1986 roku³⁶⁰. Wydawnictwo Literackie opublikowało w całości *Dziennik* w latach 1986–1992³⁶¹.

Ponad 40 lat po śmierci pisarza Rita Gombrowicz zdecydowała się natomiast na opublikowanie bardzo szczególnego dzieła męża o tytule *Kronos*³⁶². Żona Gombrowicza podkreślała, że wstrzymywała się z wydaniem *Kronosa*, ponieważ chciała, aby najpierw *Dziennik* został należycie przyjęty przez czytelników i krytyków³⁶³. Wdowa podaje 1952 bądź 1953 rok jako rozpoczęcie pisania *Kronosa*³⁶⁴. Jest to zatem twór pisany równoległe z *Dziennikiem*, chronologicznie ujmujący przeszłość pisarza, której tak bezpośrednio nie demaskował w *Dzienniku*. Gombrowicz rozpoczyna *Kronos* od rekonstrukcji wydarzeń po 1922, czyli roku swojej matury. To dzieło również jest tworzone do końca życia przez pisarza³⁶⁵.

To, co niepubliczne, cielesne i wewnętrzne, jest notowane równoległe z przemyśleniami w *Dzienniku*, które zostają opublikowane za życia autora. *Kronos* nie jest tylko dziennikiem bądź pamiętnikiem. W kontekście *Dziennika* wydawanego przez paryską „Kulturę” *Kronos* jawi się jako prawdziwy portret autora, pozbawiony „gąb³⁶⁶” i „masek³⁶⁷”. Ten pierwszy natomiast można postrzegać jako zdemaskowaną autokreację.

Podobnie jak wiele prywatnych dzienników, np. Zdzisława Beksińskiego, zapisy Gombrowicza ukazują brud, cielesność i biologizm w naturalnej/naturalistycznej postaci³⁶⁸. Ponadto *Kronos* jest przeznaczony raczej do analizowania niż czytania. Podlega analizie

³⁵⁹ W. Gombrowicz, *Dziennik 1961-1969*, posł. do *Dziennika*, głos Gombrowicza – Wojciech Karpiński, t. 3, Kraków 1997.

³⁶⁰ Wcześniej *Dziennik* czytany był w tzw. drugim obiegu.

³⁶¹ W 1992 roku całość została wydana bez cenzury.

³⁶² R. Gombrowicz, *Na wypadek pożaru*, [w:] W. Gombrowicz, *Kronos*, Kraków 2013, s. 7.

³⁶³ Ibidem, s. 11-17.

³⁶⁴ Rita Gombrowicz dowiedziała się o *Kronosie* w 1966 roku.

³⁶⁵ Przypis edytorski z *Kronosa*.

³⁶⁶ N. Bąkowska, *Maska czy gęba? Operetka Witolda Gombrowicza w kontekście komedii dell'arte*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2020, nr 38, s. 103-123.

³⁶⁷ Ibidem.

³⁶⁸ Z. Beksiński, W. Banach, *Beksiński. Dzień po dniu kończącego się życia. Dzienniki, rozmowy*, rozm. J.M. Skoczeń, Warszawa 2016.

podobnej do laboratoryjnej³⁶⁹. Wydawniczy sukces i kampania marketingowa sugerowały, że *Kronos* może być tekstem do czytania o nowo odkrytej sensacji³⁷⁰. Wzbudziło to zainteresowanie również wśród młodego pokolenia, które otrzymało tekst Gombrowicza dotychczas nieanalizowany przez krytyków. Dzieło zatem można było odczytać bez przedinterpretacji czy szkolnych wytycznych. Wydanie *Kronosa* po raz kolejny uruchomiło wielowymiarową dyskusję o twórczości Gombrowicza. Jak pisał Aleksander Fiut:

Innymi słowy, *Kronos* to jeszcze jedna, wyjątkowo okrutna i bezwzględna w wyrazie gra z czytelnikiem. Jak gdyby pisarz pragnął na oczach odbiorcy dotrzeć do samego siebie ogołconego z przebrań społecznego obyczaju, norm międzyludzkiego obcowania, dobrego smaku, a nawet zwykłej przyzwoitości. Jak gdyby chciał stanąć przed nami całkiem nagi. I jeszcze raz ponosi – bo musi ponieść – klęskę. Ponownie uświadamia sobie i odbiorcy, że nie ma jednej prawdy o człowieku, że zawsze jest ona względna i przybliżona. Ponosi klęskę, ale także – odnosi triumf swojej filozofii, a także – na inny sposób – triumf artystyczny. Bo tak daleko w samoobnażeniu i w jego estetycznym wyrazie nikt jeszcze w polskiej literaturze nie dotarł!³⁷¹

Historyk literatury podkreśla, że *Kronos* to dzieło wpisujące się w całą twórczość Gombrowicza oraz kolejny sposób na demaskację prawdy o człowieku, która w obiektywnej formie jednak nie istnieje. Masek kultury można się wyzbyć, jedynie obnażając się, ale też nie jest to możliwe do końca. Z kolei Anna Osipińska puentuje swoje rozważania:

Obraz pisarza wyłaniający się z *Kronosu* to obraz obserwatora nieustannych przemian dziejowych i człowieka, którego ważnym problemem, w życiu i twórczości, była skończoność jednostki w nieskończonym procesie historycznym. Gombrowicz umieścił swoje życie na ogólnej osi wydarzeń. Wpisał je w szerszy kontekst dziejowy i tym samym oznaczył fragment rzeczywistości, który upłynął z jego udziałem. *Kronos* to jednostkowa czasowość w pisana w uniwersalny czas ludzkości. Pisarz przedstawił historyczny kontekst własnego istnienia i ukazał – co wydaje się oczywiste, choć często nieuświadamiane – naturalny i nieustanny bieg czasu i człowieka w nim zanurzonego³⁷².

³⁶⁹ G. Jankowicz w *Gombrowicz – loading. Esej o formie życia* odczytuje *Kronos* za pomocą licznych antropologicznych i innych kontekstów.

³⁷⁰ A. Gromnicka, „*Kronos*” Gombrowicza nie nadaje się do czytania, wywiad z M. Głowińskim, „Wprost” 2013, nr 26, źródło: <https://www.wprost.pl/tylko-u-nas/405649/prof-glowinski-kronos-witolda-gombrowicza-nie-nadaje-sie-do-c.html>, [dostęp: 16.04.2022].

³⁷¹ A. Fiut, *Uwagi o Kronosie*, „Teksty Drugie” 2015, nr 2, s. 166-179.

³⁷² A. Osipińska, *Opowiedzieć historię od początku do końca – „Kronos” Witolda Gombrowicza*, „Prace Literaturoznawcze” 2014, nr 2, s. 111-122.

Osipińska wpisuje biografię Gombrowicza w narracje historyczne XX wieku. Pokazuje jednostkę wrzuconą w historię i poddaną dziejowemu fatum. Człowiek wobec momentu dziejowego bywa bezbronny, często nieświadomy konsekwencji wydarzeń. Jedynie jego cielesność staje się czymś uniwersalnym i trwałym. *Kronos* był również szeroko omawiany w prasie. Dla tygodnika „Polityka” artykuł napisała redaktorka Klementyna Suchanow. W tekście *Gombrowicz o Witoldzie G* omawia biografię pisarza i wskazuje odnośniki do poszczególnych wydarzeń z życia Gombrowicza w *Kronosie*. Zaznacza, że publikacja *Kronosa* jest pokazaniem wstydlivej prawdy o sobie:

Erotyka zdecydowanie najbardziej zaprzęta bohatera *Kronosa*. Równolegle pojawiają się choroby. *Kronos* jest bowiem także zapisem uporczywej walki z fizycznością, historią degradacji cielesnej. Pełno w nim nazw przyjmowanych lekarstw, wzmianek o leczeniu się u homeopaty, zastrzyków na syfilis, maści na egzemę na głowie, badań wątroby, a do tego stałe problemy z astmą i oddychaniem. To zapis dramatycznej – bo nieuchronnej – przegranej z ludzką cielesnością³⁷³.

Nie każdy obcujący z wydaniem książkowym był na to gotowy:³⁷⁴ czy to na obnażenie się Gombrowicza, czy próbę zobaczenia własnego „kronosa”. Zdominowanie narracji przez opisy odczuwającego ciała czy rozumu dominowanego przez cielesność jest zawstydzające dla czytelnika, jak podsumowuje Suchanow.

Gombrowicz, pisząc *Kronosa*, odsłonił jeszcze jeden aspekt swojego talentu i pokazał literaturę dokumentu osobistego. Poprzez *Kronosa* i całą kreację związaną z powstawaniem tak nowatorskiego tekstu kultury zbliżył literaturę do egzystencji w sposób maksymalistyczny. Wydobył się z postawy nieustannej kreacji i zaczął się zbliżać do materii doświadczenia, z trudem poddającej się zapisowi.

Czytanie *Kronosa* to obcowanie nie z literaturą, a z drugim, nagim człowiekiem, którego trudno jest wysłuchać. Grzegorz Jankowicz w tekście pt. *Gombrowicz – loading. Esej o formie życia* zastanawia się, po co artyście był potrzebny dodatkowy notatnik, pełen wyliczeń oraz co takie ujęcie pozwala mu powiedzieć czytelnikowi o sobie³⁷⁵. Poniżej fragment dotyczący 1952 roku w Argentynie:

³⁷³ K. Suchanow, *Po co Gombrowiczowi ten „Kronos”*, „Polityka” 2013, s. 78; oryginalny tytuł tekstu: *Gombrowicz o Witoldzie G.*, źródło: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1543123,1,po-co-gombrowiczowi-ten-kronos.read>, [dostęp: 20.02.2022].

³⁷⁴ Ibidem.

³⁷⁵ G. Jankowicz, *Gombrowicz – loading. Esej o formie życia*, Wrocław 2014.

Zdrowie: niezłe. Zanika egzema. Zęby kiepsko (2 złamane). Finanse: kilka miesięcy trudnych. Komplikuje się sytuacja Banku. Literatura: Silne wzmożenie prestiżu wśród Polaków (zwłaszcza polemiki ze Straszewiczem i Cioranem). Nowiński uniemożliwia mi pracę literacką w Banku, zresztą nie chce mi się. Oczekuję ukazania się książki. Erot. Ten rok dość intensywny. W lutym (Salsipuedes) i w grudniu (Rogelini i Al.). najsilniejsze. W ogóle: nuda, wzrastająca samotność, demoralizacja, próżniactwo, lektury i... czekanie, czekanie, czekanie!³⁷⁶

Przywołany badacz *Kronosa* za świadectwo o życiu uznaje pozbawienie tekstu kreacyjności oraz próbę zbliżenia się pisarza do siebie. Po lekturze *Kronosa Dziennik Gombrowicza* okazuje się „maszyną do autoprezentacji”³⁷⁷. Według Jankowicza *Dziennik* to autoanaliza i forma³⁷⁸. Natomiast *Kronos* to „inskrypcja” oraz „mediacja zdarzeń życiowych, których nie udało się złapać w żadną inną (językową czy tekstową) sieć”³⁷⁹. Niewątpliwie opublikowanie *Kronosa* i cała dyskusja wokół niego stworzyły nowe konteksty dla przyszłych realizatorów inscenizacji dzieł Gombrowicza.

Ukazanie się *Kronosa* w maju 2013 roku wywołało u Krzysztofa Garbaczewskiego silną potrzebę teatralnego zbliżenia się do tego szczególnego tekstu³⁸⁰. Wkrótce po premierze wydawniczej Krzysztof Garbaczewski rozpoczął próby do spektaklu *Kronos*, rezygnując z inscenizowania *Fausta*³⁸¹. Już 15 grudnia 2013 roku na Scenie im. Jerzego Grzegorzewskiego w Teatrze Polskim we Wrocławiu odbyła się premiera spektaklu *Kronos*³⁸². Został on wyróżniony podczas festiwalu Boska Komedia w roku 2014 za „za inwencję i podjęcie artystycznego ryzyka w adaptowaniu tekstu Gombrowicza i stworzenie prowokującego do myślenia spektaklu”³⁸³.

Krytyczne głosy porównują wykorzystanie tekstu *Kronosa* w teatrze do kampanii marketingowej wydawnictwa³⁸⁴. Uznano, że to niespodziewane opublikowane dzieło znanego pisarza i spektakl, który powstaje na fali popularności książki, ma celu wywołanie skandalu.

³⁷⁶ W. Gombrowicz, *Kronos*, Kraków 2013, s. 149.

³⁷⁷ Ibidem, s. 11.

³⁷⁸ Ibidem, s. 59.

³⁷⁹ Ibidem, s. 59.

³⁸⁰ Nieco później, w 2015 roku, odbyła się premiera spektaklu Michała Znanieckiego pt. *Kronos. Erotyczny spokój* według Witolda Gombrowicza Premiera spektaklu odbyła się 20 maja 2015 roku w Kieleckim Teatrze Tańca.

³⁸¹ J. Cieślak, *Teatr szczery do bólu – Garbaczewski eksperymentuje i bulwersuje*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Rzeczpospolita” 2013, źródło: <https://e-teatr.pl/teatr-szczery-do-bolu-garbaczewski-eksperymentuje-i-bulwersuje-a171304>, [dostęp: 5.01.2023].

³⁸² Strona Teatru Polskiego we Wrocławiu, źródło: <https://www.teatrpolanski.wroc.pl/>, [dostęp: 5.01.2013].

³⁸³ Festiwal Boska Komedia, werdykt. Źródło: <https://boskakomedia.pl/news/werdykt2014>, [dostęp: 10.11.2021].

³⁸⁴ G. Wysocki, *Produkt: Gombrowicz*, „Dwutygodnik” 2013, nr 107 źródło: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/4520-produkt-gombrowicz.html>, [dostęp: 3.01.2023].

Jak zaznaczyła Joanna Jopek

W *Kronosie* Garbaczewski za pomocą ekranu przewrotnie pokazuje, że owo upragnione i „nagie życie”, czyli to, co „autentyczne”, co znajduje się poza spektaklem – tutaj moment przerywania transmisji telewizyjnej lub projekcji filmowej – jest jednocześnie tym, co najmniej oczekiwane i najmniej atrakcyjne dla odbiorcy. Punktuje w ten sposób także rozczarowanie, które pojawiło się po wydaniu *Kronosa* Gombrowicza³⁸⁵.

Badaczka zauważa, że oczekiwania widzów i czytelników wiążą się także z kreowaniem wizerunków pisarzy, aktorów, etc. Niezadowolenie czytelników i widzów z egzystencjalnych obnażeń dokonanych w obu *Kronosach* to potwierdza. Obcowanie z wizerunkiem czy wizją jest ciekawsze. Jak podkreśla Anna Spólna, pisząc o promocji książki: „rekcja na *Kronos* pokazuje, jak mocno zainteresowanie książką uzależnione jest od skutecznego podsycania ciekawości, epatowania tajemnicą, genialnością pisarza, przełomowym charakterem dzieła”³⁸⁶. Pokazanie nowych wątków biograficznych Gombrowicza, szczególnie jego homoseksualizmu, zostało uznane za chęć zdobycia szybkiej popularności przez reżysera i napędzenie sprzedaży biletów. Marcin Kościelniak w recenzji spektaklu przypomina, że „Tygodnik Powszechny” nazwał wydanie dzieła „chucpą roku”³⁸⁷.

Powierzchniowa analiza mogłaby utwierdzić widzów w przekonaniu, że Garbaczewski zaczerpnął z Gombrowicza jedynie tytuł, by zyskać rozgłos. Jednak reżyser, podobnie jak Gombrowicz, nie posługuje się gotowymi tezami, zestawem prawd, postaw czy zasad dotyczących sztuki życia. Treść obu *Kronosów*, książkowego i teatralnego, jest polem do nieustannego rozgrywania istoty prawdy o człowieku. Warto przypomnieć, że sam tekst dzieła Gombrowicza pojawia się w spektaklu także w formie literalnych cytatów. Jest wyświetlany na pasku, jak telewizyjne newsy.

Garbaczewski i Gombrowicz ukazują dysonans między wewnętrzną tożsamością a pokazywanym publicznie wizerunkiem. Dlatego reżyser podczas prób zaproponował aktorom napisanie tzw. własnych „kronosów”³⁸⁸.

³⁸⁵ J. Jopek, *Wolałabym nie*, dz. cyt., s. 78-79.

³⁸⁶ A. Spólna, *Gombrowicz „...jeśli nie zachwyca”. Głosy recenzentów po publikacji „Kronosu” Witolda Gombrowicza w świetle genologii i teorii odbioru*, [w:] *Gombrowicz z przodu i z tyłu. Materiały Międzynarodowej Konferencji Naukowej, Wsola-Radom, 20–22 października 2014 roku*, red. K. Ćwikliński, A. Spólna, D. Świtkowska, Radom 2015, s. 166.

³⁸⁷ M. Kościelniak, *Spektakl odwołany*, „Tygodnik Powszechny” 2014, nr 1, źródło: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/spektakl-odwolany-21556> [dostęp: 22.05.2023].

³⁸⁸ Wywiad z K. Garbaczewskim podczas festiwalu Boska Komedia, źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=G8nv5gEIZmY>, [dostęp: 15.02.2022].

Okazało się, że kiedy wspólnie z aktorami zaczęliśmy pisać swoje kronosy, zaczęliśmy odkrywać pewnego rodzaju uniwersalizm naszych doświadczeń, (...) było to podszeptane przez ten dziennik Gombrowicza, który wykorzystaliśmy jako instrukcję obsługi, do tego jak podejść do swojej biografii³⁸⁹.

Praktyka twórcza Gombrowicza została powtórzona jako metoda pracy. Powstałe wówczas teksty zostały połączone scenariuszem. Rozegranie własnych „kronosów” m.in. imitowało gest twórczy Witolda Gombrowicza. W trakcie prób wypełniono schemat gombrowiczowski, instrukcję, ale nie bezpośrednią treść dzieła. Aktorzy ćwiczyli performowanie siebie na tekście autora. Podobnie jak tekst *Kronosa*, opowieści aktorów są niedomknięte i niedokończone, jednak dają świadectwo doświadczania siebie w sztuce.

Kronos jako dziennik biologicznego ciała nie spotkał się z dobrym przyjęciem w wielu recenzjach³⁹⁰. Podobnie było ze spektaklem Garbaczewskiego, czego twórcy byli świadomi³⁹¹. Zaangażowani w spektakl artyści, pisząc swoje kronosy, wiedzieli, że na scenie będą musieli wielokrotnie obnażać się emocjonalnie przed widzami. Zwierzenia aktorów, zwłaszcza te dotyczące seksualnej sfery życia, uznane zostały za niepotrzebnie obsceniczne³⁹². Tak jak Witold Gombrowicz w *Kronosie* eksploruje cielesność, tak aktorzy Teatru Polskiego postanowili przyznawać się do trudnych emocji i prymitywnych potrzeb przed widzami.

Mirosław Kocur w recenzji dla portalu teatralny.pl podkreślał:

(...) mieli napisać własne życiorysy. Większość uznała, że skoro sławny pisarz G. chędożył parobków i własną żonę, to i oni powinni okrasić swoje opowieści pieprzonymi szczegółami, dla uwiarygodnienia. Wrocławscy artyści teatru obnażają się więc publicznie w kolejnych wyznaniach swoich „Kronosów” niczym mimki podczas Floraliów w antycznym Rzymie. Aktorka K., lub C., jest nimfomanką. A może obie, nie pamiętam. Aktor C. zawsze chciał być aktorem, a kiedy nim został, porzucał wszystkie kobiety, które go kochały. Aktor Sz. jest seksoholikiem i biseksualistą. Aktorka S. ma wrażliwe sutki, a

³⁸⁹ Ibidem.

³⁹⁰ A. Gromnicka, „*Kronos*” Gombrowicza nie nadaje się do czytania, wywiad z M. Głowińskim „Wprost” 2013, nr 26, źródło: <https://www.wprost.pl/tylko-u-nas/405649/prof-glowinski-kronos-witolda-gombrowicza-nie-nadaje-sie-do-c.html>, [dostęp: 15.12.2021].

³⁹¹ A. Kyzioł, *Co to, k..., jest?!*, „Polityka” 2014, nr 2, źródło: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/1566359,1,recenzja-spektaku-kronos-rez-krzysztof-garbaczewski.read>, [dostęp: 15.05.2022].

³⁹² M. Centkowski, *Brzuch Kronosa*, „Dwutygodnik” 2013, nr 123, źródło: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/4966-brzuch-kronosa.html>, [dostęp: 15.05.2022].

także jedno dziecko bez taty. Aktor K. doświadcza wizji, nawet na trzeźwo. Każdy też chędożył, ale jakoś tak smętnie, bez wyobraźni. Do wychędożenia parobka żaden z aktorów się nie przyznał³⁹³.

W powyższym cytacie znamienne jest ukrycie imion i nazwisk aktorek i aktorów, którzy świadomie zdecydowali się na odsłonięcie w teatrze. Również postacie odgrywane przez aktorów noszą ich własne imiona. Zatem to już nie postać, a performer na scenie. Kocur nie wartościuje pozytywnie działań Krzysztofa Garbaczewskiego. Z recenzji zdaje się wynikać, że teatr powinien kreować fikcję, nie eksponować życie. Nie godząc się na tak silną autoprezentację aktorów, autor nie wymienia ich nazwisk w swojej recenzji.

Biografizm w teatrze i obecność aktora, nie postaci, na scenie przypomina obecność Tadeusza Kantora w jego ostatnich spektaklach³⁹⁴. Garbaczewski również proponuje ukazanie prawdy biografii na scenie. Reżyser ucieka od estetyzowania „kronosów”. Maski kultury i cywilizacji mogą dzięki temu zostać obnażone.

Dosłowność doświadczeń pokazanych na scenie przytłacza, wzbudza niepokój i dyskomfort³⁹⁵. Odbiór spektaklu pokazuje współczesne blokady w postrzeganiu ciała/bios oraz pewnego rodzaju przyzwyczajenia do ukazywania ciała w przestrzeni publicznej czy w social mediach. Umęczony, schorowany i przede wszystkim biologiczny podmiot jest tabuizowany. Ciała obarczone brzydotą i cierpieniem są marginalizowane.

Oprócz zaznaczania obecności organicznego ciała aktorzy opowiadają o swojej przeszłości, zwłaszcza traumach z dzieciństwa³⁹⁶. Z przypadkowych kontaktów seksualnych zwierza się Sylwia Boroń, a Adam Szczyszczaj opowiada o liście swoich seksnumerów, które ma zapisane w komórce. Aktorzy wspominają również o marzeniach, zadając sobie pytanie: „Czego tak naprawdę chciałem/chciałam?”. Reżyser przejmuje od Gombrowicza przemyślenia dotyczące ciała. Za pomocą *corpus* prowadzi afektywny proces przetwarzania rzeczywistości. To, jak myślimy o sobie, jest kolejną warstwą nałożoną na rzeczywistość.

Garbaczewski podjął próbę odczytania zapisków pisarza jako swoistą instrukcję, metodę w mówieniu o doświadczeniu. *Kronos* to przede wszystkim dziennik biologicznego ciała. Gombrowicz „opisuje” swoje przypadłości zdrowotne, obawy przed nowotworem i

³⁹³ M. Kocur, *Wrażliwość sutków*, „Teatrlany.pl” 2013, źródło: <https://teatralny.pl/recenzje/wrazliwosc-sutkow,184.html>, [dostęp: 15.06.2021].

³⁹⁴ O obecności Tadeusza Kantora w inscenizacjach i masce w malarstwie pisze Katarzyna Fazan w monografii *Kantor. Nie/Obecność*, Kraków 2019.

³⁹⁵ Premierowy spektakl przerwał Bogusław Litwiniec, były dyrektor studenckiego Teatru Kalambur, komentarzem o potrzebie ratowania teatru.

³⁹⁶ Por. H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, dz. cyt., s. 148-152.

starzeniem, ujawnia kłopoty finansowe oraz szyfruje listę swoich partnerów seksualnych. Jak chociażby w poniższych fragmencie o 1959 roku:

Rok wypłynięcia na szersze wody. Podpisuję 4 ważne umowy. Finans. zarobiłem ok. 2500 dolarów. Likwidacja Koestlera. Zdrowie znaczenie lepiej, tylko nerwy i gardło nawalają. Literatura: nic prawie, trochę dzienników. Ero: na ogół spokój, tylko pod koniec – Andrea. Starzenie się. Spadłem na wadze 6 kg. Gramofon³⁹⁷.

Po opublikowaniu *Kronosa* intymność świata pisarza stała się znana. Na podobnej zasadzie Garbaczewski zaproponował artystom spektaklu *Kronos* opisanie wspomnień i stworzenia mikrokronosów, jako zadanie podczas prób. Niezwykle intymne wyznania dotyczące lęków, życia seksualnego czy wspomnień z dzieciństwa aktorów na scenie sytuują się na pograniczu kreacji i realnej obecności. Uniwersalizując doświadczenie Gombrowicza i przenosząc je na scenę, Garbaczewski zaproponował wspólne rozczytywanie osobistych przeżyć, otwarcie się na drugiego człowieka i przejrzenie się w innych. Jak chciał autor *Ferdydurke*:

O, dajcie mi chociaż jedną twarz nie wykrzywioną, przy której mógłbym poczuć grymas mojej twarzy – ale naokoło widniały same twarze wywichnięte, sprasowane i przeniecowane, w których moja odbijała się jak w krzywym zwierciadle – i dobrze przytrzymała mnie rzeczywistość zwierciadlana!³⁹⁸

Tego rodzaju doświadczenie jest trudne również dla widza. Reakcje na *Kronos* w Teatrze Polskim pokazały, że osobista opowieść nie interesuje słuchaczy. Jan Bończa-Szabłowski napisał w recenzji:

(...) grupa aktorów, Teatru Polskiego miała poczuć się Gombrowiczami i zrelacjonować własne historie. Spektakl właściwie nie miał początku ani końca. Przerywały go sekwencje filmowe, występy muzyczne. Wiele rzeczy, które się pojawiły, były kwestią przypadku. Tych, których nużyły zasłyszane opowieści, wpatrywali się bacznie w robota piszącego poszczególne wyrazy na ekranie. Jedną z ciekawszych opowieści Wojciecha Ziemiańskiego została w połowie przerwana przez opuszczenie kurtyny. Okazuje się więc, że każdą chucpę można uznać jako przedsięwzięcie nowatorskie,

³⁹⁷ W. Gombrowicz, *Kronos*, dz. cyt., s. 238.

³⁹⁸ W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, Kraków 2007, s. 47.

kontrowersyjne, a tym, którzy tego nie docenią zarzucić ignorancję, a przynajmniej brak poczucia humoru³⁹⁹.

Na przykładzie tych „kronosów” widać, że aktorom trudno się spotkać ze sobą (samym), a jeszcze trudniej zbliżyć do drugiego. Warunkiem prawdziwego spotkania będzie wcześniejsze zreinterpretowanie siebie, samorefleksja bez kreowania wizerunku, także przed sobą samym. Inaczej bliskość z drugim człowiekiem bywa raczej egoistycznym szukaniem siebie w wypowiedziach, formach i postaciach. Jak mityczny Narcyz przeglądamy się w innych, szukając prawdy o sobie. Jednak u obu twórców ten obraz jest pozbawiony estetyzacji, metafor czy omówień. Komunikat słowny podawany jest wprost, co nie spotyka się z dobrym przyjęciem na scenie, obwarowanej określonymi konwencjami.

Uniwersalizacja doświadczeń poprzez zwrot ku ciału jest próbą nawiązania intymnego dialogu na linii twórca-odbiorca. Jak pisze Wolfgang Welsch:

Ciało jest elementem zachowawczym i stanowi warunek wszystkich naszych działań. Od strony filozoficznej wielostronnie w ciągu ostatnich lat zwracano uwagę na cielesność jako przeciwwagę dla elektronicznych tendencji do dematerializowania. [...] Istnieje [...] medialna nienaruszalność, suwerenność i samoistość ciał. Obecnie odkrywamy je na nowo jako przeciwwagę dla mediatyzacji świata⁴⁰⁰.

Ciało, jako element zmediatyzowany, uwikłany w technologię, jest również dominującym elementem w twórczości Garbaczewskiego. Ciała oplecione mikroportami naturalnie i bez epatowania technikaliaми pojawiają się na scenach. Technologia w teatrze i rzeczywistości nie jest już wyłącznie przedłużeniem ludzkiego ciała, a staje się jego elementarną częścią⁴⁰¹. Garbaczewski w swoim spektaklu nie porusza tematu włączania sztucznej inteligencji w nasze życie tylko dla jego samego, podobnie traktuje ingerencje technologii w ciało w celach medycznych, ponieważ pokazuje swobodne i dobrowolne przenikanie się mediów i ciał. Sama technologia AI jest częścią doświadczeń raczej dla Garbaczewskiego zewnętrznych. Natomiast płynne wchodzenie mediów do codziennej rzeczywistości oraz wchłanianie przez człowieka mediów to temat bliższy reżyserowi. Gombrowicz również widział ciało jako

³⁹⁹ J. Bończa-Szabłowski, *Kronos czyli czas stracony*, „Rzeczpospolita” 2014, źródło: <https://www.rp.pl/teatr/art5100111-kronos-czyli-czas-stracony>, [dostęp: 15.01.2022].

⁴⁰⁰ W. Welsch, *Sztuczne raje? Rozważania o świecie mediów elektronicznych i o innych światach*, [w:] *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, cz. 1, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1998, s. 185-186.

⁴⁰¹ R.W. Kluszczyński, *Ontologiczne transgresje. Sztuka pomiędzy rzeczywistością realną a wirtualną*, „Kultura Współczesna” 2000, nr 1/2 (23-24), s. 194.

swoistą biologiczną maszynę, bardziej niż istotę społeczną⁴⁰². Poprzez ciało posiada się dostęp do „siebie”.

Na scenie głos, jako pośrednik w komunikacji ciałem, został zmediatyzowany⁴⁰³. Zwielokrotnione przez głośniki ciała aktorów otaczają widownię, rozlewając się ze sceny za pomocą głosu. Bardzo często zbliżenia na nagraniach pokazują twarze z przyklejonymi mikroportami. Te zabiegi stanowią przykłady bioniczności, łączenia biologii i techniki⁴⁰⁴. Zatem poszukiwanie prawd o człowieku nawet na poziomie głosu odbywa się za pomocą technologii. Reżyser bada współczesnego człowieka oplecionego w technologię.

W finałowej scenie Wojciech Ziemiański i Sylwia Boroń, w rolach interpretowanych jako Rita i Witold Gombrowiczowie, odgrywają scenę, w której znacznie starszy mężczyzna dyktuje swoje wspomnienia młodej kobiecie:

Nie byłem muzykalny, bałem się egzaminów i zdałem na wydział lalkarski, w szkole teatralnej jeździliśmy na obozy konne do Książa, pojawiła się niebieska czapeczka, niebieska czapeczka to dziewczyna, akademik był koedukacyjny, z mojej stacji uciekała przez okno na parterze⁴⁰⁵.

Teatralizowana potrzeba pozostawienia po sobie śladu nie różni się od potrzeb współczesnego człowieka. Ocalanie od zapomnienia, ubrane w formę autorsko-autorskiej narracji o sobie, przypomina *Dziennik Gombrowicza*. *Kronos* natomiast wymyka się rygorom fabularnym, ucieka od typowej dla autobiografii narracji. Rozpad, niestałość, zmienność, płynność i elastyczność to cechy określające kulturę ponowoczesną. Kasowane zdjęcia i ukrywane posty oraz filtrowane i kreowane treści zaburzają obraz prawdziwego ciała. Biografia staje się zmedializowaną manipulacją, a dostęp do autentyczności nie jest możliwy na zasadach realizmu, zdaje się podpowiadać Garbaczewski.

Istotne w spektaklu *Kronos* jest również afektywne odczytywanie poezji przez aktorów. Poezja pojawia się obok tekstów piosenek. Ewa Skibińska wybrała do swojego „kronosa” wiersz *Itaka* Konstandinosa Kawafisa. To kolejny przykład na performans uruchomiony w obszarze poezji, która działa w teatralnej przestrzeni, kreowanej przez Garbaczewskiego⁴⁰⁶. Poprzez przejmującą, głęboką i uwiarygodnioną osobistymi

⁴⁰² Bohaterka *Iwony, księżniczki Burgunda* to według autora postać z dziedziny biologii, nie socjologii, jak za zaznaczył pisarz w *Testamencie*.

⁴⁰³ R.W. Kluszczyński, *Ontologiczne transgresje...*, dz. cyt., s. 195.

⁴⁰⁴ D. Haraway, *Manifest Cyborgów*, dz. cyt.

⁴⁰⁵ Cytat pochodzi ze spektaklu *Kronos*. Słowa Wojciecha Ziemiańskiego w roli Witolda Gombrowicza.

⁴⁰⁶ Jak np. wiersze Bolesława Leśmiana w spektaklu *Nic* w reż. K. Garbaczewskiego.

doświadczeniami recytację aktorki przeżycie poezji staje się wspólnotowe. Skibińska w czasie monologu porusza się w linii równoległej do widowni, zataczając koła wachlarzem, który trzyma w dłoniach. Pokrzykując i łapiąc oddech, zwraca się do publiczności tekstem wiersza. Doświadczenie aktorki ujęte w tekście jej „kronosa” współlistnieje z figurą Odysa. Powierzchnowa analiza kategorii życia jako podróży i metafory domu nie zobrazuje przeżyć aktorki. Aby zrozumieć, czym jest Itaka i długie wędrowanie dla Skibińskiej, należy wysłuchać jej „kronosa” w całości. Aktorka oddziałuje poprzez tekst wiersza na widzów, ponieważ jej świadectwo pozwala na epifanijne doświadczenie, o którym Ryszard Nycz pisze:

Epifanijny to taki typ wypowiedzi, w którym nie można oddzielić treści przekazu od warunków jej przejawienia się – co, z jednej strony, pozwala mu zachować status szczególnej, uprzywilejowanej formy poznania, z drugiej zaś rozszerzyć jego zakres na rozmaite zestetyzowane, a nawet ześwieczone warianty artystycznej artykulacji transcendentnego doświadczenia⁴⁰⁷.

Podobnie funkcjonuje piosenka Julii Marcell i Adama Szczyszczaja, która została napisana przez autorkę tekstów piosenek specjalnie do spektaklu Garbaczewskiego. Niezwykle poetycki utwór *Esemes*, śpiewany w teatrze wraz z muzyką na żywo, funkcjonuje w spektaklu na zasadzie innej, niż tylko zaintonowanie tekstu dramatycznego⁴⁰⁸. *Esemes* to namacalne doświadczenie aktora. Jego przeżycia ujęte w muzyczną formę działają na wyobraźnię i pozwalają na korelowanie doświadczeń aktora i widza. By mogło zaistnieć współdoświadczenie, potrzebne było emocjonalne otwarcie się Szczyszczaja na scenie, a wcześniej podczas prób, przy pisaniu „kronosa”. Gdy aktor śpiewa: „Chciałbym nie widzieć swoich rodziców nago, chciałbym długo nie wiedzieć, co znaczy seks”⁴⁰⁹, odwołuje się do swoich doświadczeń, które zapewne nie są obce widowni, jednak podlegają tabuizacji w społeczeństwie.

Model analizy aktorskiego „kronosa” w kategorii tekstu literackiego, czyli analiza znaczeń, metafor oraz odwołań do życiorysów aktorów, dla tego występu, jest niewystarczający. Dla tego rodzaju rozegrania poezji potrzeba narzędzi z zakresu dyskursu o

⁴⁰⁷ R. Nycz, „Niepewna jasność” tekstu i „wierność” interpretacji. Wokół wiersza Zbigniewa Herberta „Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy”, „Teksty Drugie” 2000, nr 3, s. 236.

⁴⁰⁸ W 2013 roku piosenkarka podjęła współpracę z Krzysztofem Garbaczewskim, dla którego napisała i wykonywała na żywo muzykę do spektakli *Kamienne niebo zamiast gwiazd* oraz *Kronos*.

⁴⁰⁹ Profil Teatru Polskiego w serwisie youtube.com, źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=2xei6WzQywg>, dostęp: 15.05.2023.

epifanii⁴¹⁰. Treść przekazu wiersza i piosenki nie zafunkcjonuje bez „kronosów” aktorów. To one uruchamiają performatywne wydarzenie, które przeobraża się w epifanię podczas spektaklu, gdy dzieje się wobec widzów. Przeżycie poezji staje się wspólnotowe. Aktor i związany z nim relacją etyczną widz przetwarzają na nowo teksty kultury, dodając do nich własne świadectwa i przeżycia.

Krytycy docenili scenografię Aleksandry Wasilkowskiej do spektaklu *Kronos*. Srebrne neurony, wykonane z folii aluminiowej, wzbudzają skojarzenia u odbiorców ze strefą z pogranicza świata technologii i ludzkiego mózgu, podkreślając biologizm natury ludzkiej⁴¹¹. Zbadanie głębi ciała zbliża do odkrywania tajemnic mózgu, które łączą zarówno *bios*, jak i *cogitatio*. Organ, który steruje układem nerwowym, jest otoczony narządami, które doświadczają świata zmysłowo. Jest obszarem badań biologów, neurochirurgów i psychiatrów. Jednoczesną organiczność i umysłowość mózgu uchwyciła Wasilkowska w konstrukcji przestrzeni spektaklu. Biologizm i naturalizm ciała, odsłaniany przez aktorów, współgra ze scenografią, która obrazuje mózgowy procesy myślowe. *Kronos* Garbaczewskiego stanowi zatem prezentację biologizmów, które wymykają się myślom, ale nie są od nich wolne. To, co wydarza się między neuronami, staje się również przedmiotem spektaklu. Dyskusja o człowieczeństwie powinna zatem odbywać się na zasadach podobnych do analizy laboratoryjnej⁴¹². Duchowość nie jest wolna od sfery cielesnej, podpowiada reżyser.

⁴¹⁰ R. Nycz, *Niepewna jasność tekstu...*, dz. cyt., s. 235-257.

⁴¹¹ Architektka otrzymała nagrodę za najlepszą scenografię do spektaklu w ramach VII. Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Boska Komedia w Krakowie.

⁴¹² B. Latour, *Give Me a Laboratory and I will Raise the World*, [w:] *Science Observed. Perspectives on the Social Study of Science*, red. K. Knorr-Cetina, M. Mulkay, London 1983, s. 141-70.



Fot. 5. *Kronos*, reż. K. Garbaczewski, 2013.

Źródło: A. Kyzioł, *Recenzja spektaklu „Kronos”*, reż. Krzysztof Garbaczewski, „Polityka” 2014, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/1566359,1,recenzja-spektaklu-kronos-rez-krzysztof-garbaczewski.read>, [dostęp: 15.05.2023].

Oba *Kronosy*, Gombrowicza i Garbaczewskiego, zanegowały dominujące modele rzeczywistości i sztuki. Witold Gombrowicz podważył współczesną sobie konwencję literatury modernistycznej, a Krzysztof Garbaczewski ponownie sprowokował do dyskusji na temat statusu literatury w teatrze⁴¹³. Spektakl Garbaczewskiego jest oparty na antyliteraturze i jest antyspektaklem, jeśli odnieść je do modernistycznego ujęcia. Inscenizacja nie pozostaje wyłącznie interpretacją życia artysty i jego dzieła, czy naśladowaniem metody twórczej. Garbaczewski obnaża formę obcowania z teatrem już na samym początku. Inscenizacja rozpoczyna się od wyświetlenia napisu „Spektakl odwołany” na ekranie przypominającym kurtynę. Mimo prowokacji widzowie nie wychodzą, czekają na potwierdzenie w formie ustnej. Komunikat zyskuje na ważności, uprawomocnia się bowiem dopiero wtedy, kiedy jest artykułowany⁴¹⁴. W instytucji, jaką jest teatr, taki komunikat, by być uznany za prawdziwy, powinien zostać przedstawiony w uprawomocniony sposób. Następnie rozpoczyna się akcja, nielinearna, afabularna, łamiąca zasady realizmu psychologicznego.

Podobnie jak *Kronos* Gombrowicza w odniesieniu do literatury, *Kronos* Garbaczewskiego jest również dyskusją metateatralną. Łamanie czwartej ściany we współczesnym teatrze nie jest zabiegiem, który dziwi. Przełamanie tej konwencjonalnej

⁴¹³ Zob. Odczytywanie Gombrowicza zaproponowane przez M.P. Markowskiego w *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004.

⁴¹⁴ Według teorii aktów mowy J.L. Austina.

granicy niekiedy nadaje spektaklowi cechy performansu. Jednak Garbaczewski w obnażaniu sztuczności formy teatralnej idzie dalej, defikcjonalizując całkowicie akcję. Akcja na scenie przerywana jest pytaniami: „Czy to już koniec?”, „Długo jeszcze?”. Reżyser tymi zabiegami burzy fikcjonalność rzeczywistości teatralnej, a jednocześnie uwydatnia obecność (aktorów i widzów) na żywo i teraz. Jak opisywała teatr Garbaczewskiego Joanna Jopek:

Zależność między formami reprezentacji a horyzontem poznawczym zdaje się być dla jego teatru podstawowa. Różnicę tę można określić jako przejście od „mapy” (rozumianej jako klasyczna reprezentacja, oparta na opozycji między abstrakcją a rzeczą) i oddzielonego od niej, rzeczywistego „terytorium” (wraz z takimi przypisanymi mu właściwościami, jak stałość, źródłowość, autentyczność) do „medialności” i właściwej jej przekształcalnej, ruchomej „hiperrealności” – terytorium niemożliwego już do oddzielenia od medium, a wręcz koniecznie przez nie zapośredniczonego⁴¹⁵.

Taki teatr zatem, już nie tylko ten tworzony przez Krzysztofa Garbaczewskiego, nie może zaistnieć bez mediów.

Wojciech Ziemiański, jako spektaklowa figura Gombrowicza, zwraca się do publiczności z pytaniem: „Czy naprawdę tak bardzo nas to interesuje? Jaką część prawdy o nieskończenie złożonej opowieści można oddać w tych kilku słowach, zdaniach?”. Przejycia jednostki nie stanowią atrakcyjnej narracji, są odrzucane bądź ubierane w formę i finalnie nudne dla odbiorcy. Widzowie szukają narcystycznych odbić na scenie, a pokazywane są im nijakość i brud. Spektakl wymyka się więc oczekiwanej formie i oczekiwaniom estetycznym. Garbaczewski swoje inscenizacje nazywa eksperymentami, medytacjami. Z kolei Marcin Kościelniak przestrzega przed nazywaniem *Kronosa* antyspektaklem⁴¹⁶. Badacz zaznacza, że to brak współpracy z dramaturgiem Marcinem Cecką wpłynął na pewnego rodzaju niekonsekwencję. Według krytyka Garbaczewski zatrzymał się niejako w pół drogi, pozostawiając pewne struktury i niewyraźną dramaturgię⁴¹⁷.

Kronos, ze względu na formę pracy twórczej, określiłabym esejem teatralnym. Wydanie *Kronosa* Witolda Gombrowicza prawie natychmiast zainicjowało interpretację autorstwa Krzysztofa Garbaczewskiego. Reżyser jakby czekał na dzieło, które uprawomocni jego poszukiwania w dziedzinie teatru. Powołując się na autorytet Gombrowicza, Garbaczewski wzmocnił swoje tendencje w poszukiwaniu postaci aktorskiej i otwarciu na

⁴¹⁵ J. Jopek, *Wolałabym nie*, dz. cyt., s. 42.

⁴¹⁶ M. Kościelniak, „*Młodzi niezdolni*” i inne teksty o twórcach współczesnego teatru, dz. cyt., s. 150-151.

⁴¹⁷ Ibidem.

proces konfrontujący doświadczenie biograficzne ze scenicznym. Uzasadnił również wcześniejsze poszukiwania w swojej sztuce.

Bliska reżyserowi poetyka tworzenia nie liczy się z linearną konwencją *Dziennika*, ponieważ reżyser odrzuca kreowanie spójnego fabularnie świata oraz tworzenie sztucznych postaci. Garbaczewski pokazuje psychologiczne wizerunki, głębokie przeżycia, a nawet ponowne ich doświadczanie na scenie. *Kronos* oraz jego teatralna interpretacja stanowią zatem bliskie sobie procesy twórcze. Spektakl zaistniał wkrótce po premierze książki, co dowodzi, że dla reżysera już w tamtym czasie kanoniczny model teatru wyczerpywał się (jak dla Gombrowicza model literatury), a sam Garbaczewski jakby czekał na szansę otwarcia nowego etapu twórczego. Reżyser czerpał z metody Gombrowicza, uzupełniając oba procesy twórcze, i swój i aktorów.

W wywiadzie z Przemysławem Bollinem Krzysztof Garbaczewski tłumaczył:

Gombrowicz w *Kosmosie* pisze „wystawiasz swój wstyd jak monstrancję”. Ten strach ci mówi, że musisz opowiedzieć to w pewnej formie, opakować, skończyć. Badaliśmy tę wypowiedź, jakimi ścieżkami ona chodzi. Opowiadaliśmy intymne historie ze swojego życia. To interesujące, jak człowiek ucieka od tego, z jakich kolein się składa. Jest taka aplikacja „Kronos”, która zapisuje wszystkie twoje drogi. Po pewnym czasie możesz dostrzec, że poruszasz się po wydeptanych ścieżkach, tych samych trajektoriach, choć wydaje ci się, że jesteś odkrywcą. Albo na odwrót, wydaje ci się, że jesteś pozamykany, a wciąż się przemieszczasz. Do takiej metody pracy, kiedy aktor staje się twórcą bezpośrednim, na pewno jeszcze wrócę. W teatrze literatura nie musi być jedynym źródłem słowa w spektaklu⁴¹⁸.

Twórca pozbawia tabu postrzeganie intymności ciała, co zachęca do pisania własnych „kronosów”, według metody Gombrowicza. Wgląd we własną biografię, którego dokonali aktorzy w spektaklu *Kronos*, pokazał, że często jesteśmy skazani na ułomność i szczątkowość autonarracji. Przeżywanie i czucie wymyka się słowom oraz znakom. Przetwarzanie przez pamięć podlega interpretacji, a czasem autokreacji. Natomiast biologia ludzkiego ciała jest marginalizowana i tabuizowana przez społeczeństwo. Pamiętniki ciał ustępują pamiętnikom zdarzeń. Wyparcie się czy pominięcie swojego cielesnego ciała zamyka na znaczącą część doświadczania życia. Odrzucenie i tym samym niezrozumienie biologizmu własnego oraz drugiego człowieka słyca relacje międzyludzkie.

⁴¹⁸ P. Bollin, *Krzysztof Garbaczewski: sztuka to wolność*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Onet. Kultura” 2016, źródło: <https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/krzysztof-garbaczewski-sztuka-to-wolnosc/ty2p292>, [dostęp: 15.01.2022].

Wydaje się zatem, że Garbaczewski chce nas przekonać, iż każdy z nas żyje w swoim „kronosie”, często nieświadomym, nieomówionym i wciąż nierozegranym.

4.3. *Kosmos* w ekranowym lustrze

Ostatnim do tej pory zrealizowanym przez Garbaczewskiego spektaklem na podstawie twórczości Gombrowicza jest *Kosmos*. Garbaczewski wyreżyserował ostatnią powieść Gombrowicza⁴¹⁹ w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie (premiera odbyła się 5 stycznia 2017 roku). Reżyser pozostał tutaj wierny tekstowi autora *Ferdydurke*. Jak zaznaczył w wywiadzie:

Operujemy czystym Gombrowiczem. Nie mamy żadnych wtrętów, poza kilkoma fragmentami, które wymagają dopasowania pewnych elementów do danej sytuacji scenicznej. Trzeba przyznać, iż samo przeniesienie *Kosmosu* na scenę jest niezwykle trudne. My zdecydowaliśmy się na drogę właśnie przez tekst. Może gdybyśmy robili np. spektakl taneczny, można byłoby pójść w jakąś własną impresję. Jakość języka jest jednak tutaj mocna. Ciekawie jest zatopić się w te monologi i szukać, jak one przekładają się na nas dzisiaj⁴²⁰.

W przeciwieństwie do realizacji *Kronosa* Garbaczewski podkreślił, że to tekst oryginalny utworu stał się dla niego materiały pracy z *Kosmosem*. Reżyser zdecydował, że tekst powieści ułatwi przeniesienie świata Gombrowicza na scenę. Zabiegiem dokonany na tekście jest usunięcie postaci Fuksa lub raczej połączenie jej z postacią Witolda, granego przez Jaśminę Polak.

Wraz z Aleksandrą Wasilkowską i Robertem Mleczką Garbaczewski stworzył na scenie przestrzeń zarówno kosmosu, jak i wnętrza snów Witolda. Scenografka, Aleksandra Wasilkowska, zaprojektowała strefę kosmiczną zobrazowaną poprzez zwisające planety i asteroidy. Natomiast surrealistyczna rzeczywistość „w głowie Witolda” zawiera elementy, takie jak: ogromny, parujący czajnik, w którym gotowali się bohaterowie, usta wiszące nad sceną i wymiona. Podobnie jak neurony w spektaklu *Kronos* (również autorstwa A. Wasilkowskiej) przenosiły część akcji do ludzkiego mózgu, tak w *Kosmosie* również można

⁴¹⁹ W. Gombrowicz, *Kosmos*, powieść wydana w 1965 roku przez Instytut Literacki w Paryżu. W Polsce po raz pierwszy wydana w *Dzielałach zebranych* pod red. Jana Błońskiego w latach 1986–1988 przez Wydawnictwo Literackie w Krakowie.

⁴²⁰ A. Legierska, „*Kosmos*”, reż. Krzysztof Garbaczewski, „Culture.pl”, źródło: <https://culture.pl/pl/dzielo/kosmos-rez-krzysztof-garbaczewski>, [dostęp: 15.01.2022].

wydzielić dwie płaszczyzny, lewą i prawą. Z lewej strony widz obserwuje akcję realistyczną, z prawej natomiast widzimy obraz z myśli, wyobrażeń i analiz Witolda.

Wasilkowska, architektka i urbanistka⁴²¹, często pracuje z Garbaczewskim w teatrach instytucjonalnych. Na co dzień zajmuje się strategiami urbanistycznymi i działaniem kolektywnym w przestrzeni publicznej, demokratyzacją oraz inkluzywnością, szczególnie w miastach. Zaprojektowała m.in. rewitalizację Targowiska Bakalarska w Warszawie, a także projekty licznych bazarów, m.in. Bazar Ptasia we Wrocławiu, Bazar Różyckiego na warszawskiej Pradze, targowisko Babski Rynek w Białej Podlaskiej oraz Targ Błonie⁴²².

Scenografię spektaklu *Kosmos* wypełniają również projekcje wideo autorstwa Roberta Mleczi. Mleczo współpracuje z Garbaczewskim od lat. Należał również do studia Dream Adoption Society. Jest operatorem filmowym, autorem wideo i scenografem. Pracował w teatrze z reżyserami, takimi jak: Monika Strzępka, Mariusz Grzegorzek, Grzegorz Jarzyna i Michał Borczuch. Jest autorem zdjęć do filmów fabularnych i dokumentalnych. Ponadto pracował z Joanną Rajkowską, artystką współczesną, oraz Arturem Żmijewskim, artystą multimedialnym. Jak mówił w wywiadzie z Mateuszem Węgrzynem o pracy na scenach teatralnych:

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 myślałam, 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 filmowych⁴²³.

Dla operatora filmowego medium teatru staje się obszarem intensywnej obecności i współodczuwania z widzem, a także miejscem, gdzie sztuka i media mogą rozwijać się bez skrępowania. Mleczo podkreśla, że w teatrze istotna jest również sama refleksja nad technologią i jej twórcze przetwarzanie. W pracy nad spektaklem zmediatyzowanym nie

⁴²¹ Aleksandra Wasilkowska ukończyła Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej oraz Ecole d'Architecture de Bretagne we Francji. Należy do Ordre des Architectes d'Ile-de-France, Mazowieckiej Izby Architektów RP oraz Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Architektów Polskich, którego była wiceprezeską przez trzy lata.

⁴²² Aleksandra Wasilkowska, „Culture.pl” 2019, źródło: <https://culture.pl/pl/tworca/aleksandra-wasilkowska>, [dostęp: 4.04.2023].

⁴²³ M. Węgrzyn, *Projekt Spektakl. Autor wideo*, wywiad z R. Mleczką, „Dwutygodnik” 2015, nr 174, źródło: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6289-projekt-spektakl-autor-wideo.html>, [dostęp: 4.04.2023].

chodzi wyłącznie o reagowanie na nowe wynalazki i wprowadzanie ich do swoich dzieł bezrefleksyjnie.



Fot. 6. *Kosmos*, reż. K. Garbaczewski, 2017.

Źródło: Narodowy Stary Teatr, <https://stary.pl/pl/repertuar/kosmos>, [dostęp: 15.05.2023].

Nagrania wideo w *Kosmosie* pokazują aktorów na olbrzymich zbliżeniach, transmitowanych na ekranie powstałym z zawieszzonego na scenie materiału. Jak wskazuje Sinitta Kazek:

Twórczość teatralna Garbaczewskiego jest niewątpliwie przykładem teatru multimedialnego. W spektaklu *Kosmos* widać to niemalże doskonale, aktor bowiem na tle ogromnego ekranu/projektora wydaje się być gdzieś w oddali. Pośród wszystkich urządzeń na scenie, nośników i przekazywaczy próbuje on odnaleźć swoje miejsce, by móc stworzyć relację z publicznością⁴²⁴.

Medialny aspekt pracy aktora może czasami odwracać uwagę od samej sztuki aktorskiej. Jednocześnie wymusza na aktorze poszukiwanie innych możliwości gry i sposobów uobecniania siebie na scenie. Konkurencja między żywym podmiotem a sferą wytwarzaną przez media – taką jak kamera czy technologia wirtualnej rzeczywistości – może stać się napędem do rozwoju nowych technik gry aktorskiej. Jak zauważyła badaczka, aktor na scenie

⁴²⁴ S. Kazek, *Zjawisko transmedialności w spektaklu „Kosmos” w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego*, „Studia Poetica” 2019, nr 7, s. 218.

próbuję odnaleźć się w świecie techniki, podobnie jak widz, opleciony i otoczony na co dzień mediami.

W spektaklu pojawia się również ogromne lustro, woda na podłodze, która była obecna m.in. w podobnej formie w spektaklu *Hamlet*. Odbijanie rzeczywistości na scenie odbywa się nie tylko za pomocą najnowszych mediów, ale również luster i tafli wody. Gry z okiem widza, oszukiwanie w pokazywaniu i zakrywaniu, a także odbijaniu obiektów, przypominają prace rzeźbiarza Anisha Kapoora czy inspiracje malarstwem Kazimierza Malewicza.

Alfred Gall interpretuje powieść *Kosmos* jako ukazanie przez pisarza „utruty świata”, radykalne jego zakwestionowanie⁴²⁵. W zbliżonym sensie teatralne poszukiwania Garbaczewskiego w obrębie powieści podsumował Łukasz Gazur:

Istnieje też ryzyko, że reżyser tekstu Gombrowicza po prostu nie przepracował. Albo przepracował, ale nic z tego nie wyniknęło. Czy to poważny zarzut? Odpowiedź zależy od tego, czego oczekujemy od teatru. Wybitny nieżyjący już krytyk Konstanty Puzyna pisał w swoim esej, że teatralna forma nie może być służebna wobec tekstu. Ale czy to oznacza, że może wypiąć się na jego znaczenia? I co zrobić, jeśli te znaczenia są tak nieuchwytnie, że uciekają w sferę ponad słowami? Niestety, nie wiem, czy spektakl *Kosmos* daje wyczerpującą odpowiedź⁴²⁶.

Ponownie w opinii krytyków Garbaczewski jawi się jako poszukujący, ale także błądzący i niekończący dzieła uczeń. Mimo konsekwencji w swoich artystycznych zabiegach i rozwoju warsztatu jego praca nieustannie jest podważana. Zarzuca mu się niedoczytywanie, czy nawet nieznamość tekstów kultury, na podstawie których tworzy spektakle.

⁴²⁵ A. Gall, *Humanizm performatywny. Polemika z filozofią w praktyce literackiej Witolda Gombrowicza*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2011, s. 351.

⁴²⁶ Ł. Gazur, *Gombrowicz wystrzelony w kosmos*, „Dziennik Polski” 2016, nr 271, źródło: <https://e-teatr.pl/gombrowicz-wystrzelony-w-kosmos-a227468>, [dostęp: 3.04.2023].

Rozdział 5. Duchy, serca i traumy narodowe na ekranie

Spektakl *Poczet Królów Polskich* został zrealizowany w ramach cyklu BIO.S w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie⁴²⁷. Był to pierwszy tematyczny sezon zaproponowany przez ówczesnych dyrektorów teatru, Jana Klatę i Sebastiana Majewskiego. Spektakl w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego zobrazował tendencje i plany duetu związane ze zmianami w Starym Teatrze⁴²⁸. Ponadto spektakl był debiutem Garbaczewskiego w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie.

Krzysztof Garbaczewski do pracy nad spektaklem zaangażował aż czworo dramaturgów: Agnieszkę Jakimiak, Marcina Ceckę, Sigismunda Mrexa (pseudonim Sebastiana Majewskiego) i Szczepana Orłowskiego. Mimo tego scenariusz był gotowy dopiero na krótko przed premierą, co wynika z charakteru pracy Garbaczewskiego: sztuka powstawała głównie na podstawie improwizacji aktorskich. Artysta przyszedł do instytucji z pomysłem na spektakl inspirowany Wawelem. Pisanie na scenie⁴²⁹, polegające na łączeniu tekstów literackich, filozoficznych, inspiracji malarskich czy muzycznych, jest niezwykle bliskie trybowi pracy Garbaczewskiego. Wykorzystanie Wawelu jako tematycznej dominanty i kreowanie spektaklu wokół mitologii zamku miało na celu wytworzenie hipertekstu⁴³⁰. Tego rodzaju tendencje nie były powszechnym zjawiskiem w teatrze repertuarowym. Kilku aktorów Starego Teatru, oburzonych formą pracy narzuconą przez Garbaczewskiego, zrezygnowało z udziału w spektaklu⁴³¹. Scenariusz powstawał w trakcie prób, był nieustannie modyfikowany, w konsekwencji aktorzy nie otrzymali tekstu, którego mogliby się nauczyć przed premierą. Jednak Krzysztof Zawadzki podkreślił w wywiadzie z 2016 roku, że mimo nagonki w prasie, żałuje, że spektakl nie jest już grany. Aktor dostrzega, że z czasem przedstawienie mogłoby zyskać na aktualności i wyrazie artystycznym⁴³².

⁴²⁷ *Poczet Królów Polskich* Marcina Cecki, Agnieszki Jakimiak, Sigismunda Mrexa, Szczepana Orłowskiego, reż. Krzysztof Garbaczewski, premiera odbyła się 23 marca 2013 roku w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie.

⁴²⁸ Premiery oscylowały wokół tematyki biografii, często z tłem historycznym, jak np. *Wanda* w reż. Pawła Passiniego o Wandzie z grodu Kraka czy inspirowany biografią założyciela firmy Apple spektakl w reż. Marcina Libera *Być jak Steve Jobs. Bohaterowie polskiej transformacji. Ballada o lekkim zabarwieniu heroicznym. Być jak Steve Jobs. Bohaterowie polskiej transformacji. Ballada o lekkim zabarwieniu heroicznym* Michała Kmiecika, w reż. Marcina Libera.

⁴²⁹ K. Puzyna, *Pisać na scenie*, [w:] tegoż, *Burzliwa pogoda. Felietony teatralne*, Warszawa 1971, s. 32-38.

⁴³⁰ Zob. *Hiperteksty literackie. Literatura i nowe media*, red. P. Marecki, M. Pisarski, Kraków 2011.

⁴³¹ J. Cieślak, *Rozmowa z Krzysztofem Garbaczewskim*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Rzeczpospolita” 2013, <https://www.rp.pl/kultura/art12721741-rozmowa-z-krzysztofem-garbaczewskim>, [dostęp: 15.09.2021].

⁴³² Ł. Maciejewski, *Bardzo silne nic*, wywiad z K. Zawadzki, „Notatnik Teatralny” 2016, nr 82, s. 129.

Zespół pracował na treściach kronik Galla Anonima oraz źródłach historycznych, dotyczących krypt wawelskich. Aktorzy, improwizując, tworzyli interpretację historii na nowo, natomiast osią spektaklu był wspomniany już Zamek Królewski na wzgórzu wawelskim. Zamek dla reżysera to miejsce dominujące nad miastem, przysłaniające Kraków, oraz obszar ścierania się wielkich narracji, w tym narracji historycznych. Jak zaznacza Ewa Domańska, historia w tradycyjnym naukowym ujęciu straciła autorytet jednej, jakoby obiektywnej wykładni historycznej, na rzecz m.in. mikronarracji. Dlatego można dopuścić istnienie różnych narracji historycznych⁴³³.

Reżyser zaczerpnął tytuł spektaklu od najważniejszego malarza wydarzeń z historii Polski, Jana Matejki. Cykl *Poczet królów i książąt polskich* według Jana Matejki to czarno-białe rysunki chronologicznie prezentujące polskich władców. Matejko, tworząc galerię bazował na życiorysach królów spisanych przez historyka, Stanisława Smolkę⁴³⁴. Wizerunki utrwalone przez malarza weszły do kanonu malarstwa polskiego i są powszechnie rozpoznawalne. Garbaczewski wykorzystuje *Poczet królów i książąt polskich* Matejki do prowokacji myślowej. Dopisuje mikrohistorię Hansa Franka do kanonicznego przedstawienia królów i książąt polskich, posługując się źródłami historycznymi z okresu II wojny światowej oraz *Dziennikiem Franka*, który był dowodem podczas procesu norymberskiego, a opublikowany został po II wojnie światowej przez wdowę po gubernatorze⁴³⁵.

Po napaści Niemiec na Polskę w 1939 roku Hans Frank został mianowany na szefa wyższego zarządu cywilnego okupowanych ziem polskich, a 26 października stał się generalnym gubernatorem. Swoją rezydencją uczynił Wawel, gdzie zamieszkiwał od 7 listopada 1939 roku. Szeroki zakres władzy, jaki mu powierzono, spowodował, iż zaczął określać siebie „niemieckim królem Polski”. Jego żona, Maria Brigitte, również nazywała siebie „królową Polski”. Te symboliczne zawłaszczenia niemieckiego okupanta reżyser wykorzystuje do prowokacyjnego wkomponowania postaci Hansa Franka w Matejkowski *Poczet Królów Polskich* oraz uznania go za ostatniego polskiego króla. Spektaklowy Hans Frank uważa się za potomka m.in. dynastii Piastów. Natomiast dla współczesnych jest ostatnim „monarchą”, który zamieszkiwał na Zamku Królewskim. Garbaczewski odczytuje na

⁴³³ E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przyszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006, s. 40-42.

⁴³⁴ S. Smolka, A. Sokołowski, *Poczet królów Polskich. Zbiór portretów historycznych*, rysunki Jana Matejki, tekstem objaśniającym opatrzył S. Smolka i A. Sokołowski, nakł. M. Perlesa, Wiedeń 1893.

⁴³⁵ *Dziennik Hansa Franka*, oprac. S. Piotrowski, [w:] *Sprawy polskie przed Międzynarodowym Trybunałem Wojennym w Norymberdze*, t. 1 i 2, Warszawa 1956.

nowo biografię Franka, a także konfrontuje słowiańskość z germańskością, przy czym słowiańszczyzna w tym ujęciu definiowana jest jako ofiara najeźdźcy.

Garbaczewski, inspirując się twórczością Stanisława Wyspiańskiego – który pracował przy renowacji grobów na Wawelu, dąży do zburzenia postrzegania Wawelu jako obrazu historii. U Wyspiańskiego historia zaklęta w grobach, duchach i prochach znika, by ustąpić miejsca budowaniu tożsamości Polaków na nowo. Wydaje się, że Garbaczewski w pewien sposób kontynuuje niezrealizowany projekt wieszcz⁴³⁶. Ponadto Wyspiański w dramacie *Bolesław Śmiały* nie tylko zwraca uwagę na relację tronu i ołtarza, ale w szczególności na funkcję historii:

Z historii nie wiadomo właściwie nic, zatrzymują się tylko z całej rozległej legendy i długiego procesu ogólne bardzo zewnętrzne kontury, ale to i tak jest już dużo. Można sobie powiedzieć, że skoro są zewnętrzne kontury i skoro te zarysy są rzeczywiście zewnętrzne, to zatem sylweta wypadków dramatu jest prawdziwa⁴³⁷.

Wyspiański zaznacza, że historia to projekcja, opowieść, utrwalony schemat myślowy i obszar do tworzenia mitów. Myślenie Polaków o historii to ważna kwestia w budowaniu tożsamości narodowej, postawy obywatelskiej i – tak jak w spektaklu Garbaczewskiego – pozbywaniu się kompleksów. Jak mówiła Ewa Miodońska-Brookes w dyskusji „Wielogłosu” pt. *Modernizowanie Wyspiańskiego* kultura lokalna, galicyjska była źródłem inspiracji dla artysty i jednocześnie:

ta kultura była równocześnie opresyjna, jakie stwarzała bariery, z którymi on w sposób nieprawdopodobnie dramatyczny musiał się borykać! Poznanie i przeżycie Europy Zachodniej w jakiejś

⁴³⁶ W 1869 roku podczas prac konserwatorskich za Zamku odnaleziono szczątki króla Kazimierza Wielkiego, co było inspiracją dla projektu witraży. Wyspiański zaproponował przedstawienie ważnych historycznych i mitycznych postaci w formie witraży w katedrze wawelskiej. Propozycję projektu przygotował na przełomie 1899 i 1900 roku. Stworzył cztery kartony (w skali 1:1) oraz szkice do kolejnych okien. Jego koncepcja pokazywała postacie historyczne ważne dla mitologii narodowej. Ożywienie ich w formie witraży, rozświetlanych codziennie światłem słonecznym w katedrze na Wawelu, było według artysty zaznaczeniem ciągle żyjącego, bijącego serca pozostającego pod zaborami kraju. Niezwykle performatywny projekt Wyspiańskiego miał być zrealizowany pośród pochowanych szczątków królów polskich w katedrze wawelskiej. Po jego odrzuceniu Wyspiański zniszczył część szkiców. Trzy witraże można oglądać od 2007 roku w Pawilonie Wystawowo-Informacyjnym „Wyspiański 2000”, otwartym przy placu Wszystkich Świętych w Krakowie. Fascynacja artysty polskimi królami jest widoczna szczególnie w rapsodzie *Bolesław Śmiały*.

⁴³⁷ S. Wyspiański, *Argumentum do dramatu króla Bolesława i biskupa Stanisława*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 6, red. L. Płoszewski, Kraków 1964, s. 109.

mierze otworzyło mu oczy na tę dwoistość, na to splątanie możliwości i niemożliwości, otwarcia i zamknięcia⁴³⁸.

To, co projektował Wyspiański, w pewnym zakresie pokazał sto lat później Garbaczewski za pomocą nowych technologii w spektaklu *Poczet Królów Polskich*. Reżyser również „otworzył” narodowe groby, postaci w spektaklu wychodzą z drewnianych trumien, siedzą na nich i dyskutują. W inscenizacji pojawia się przekrojowy poczet królów od Mieszka I do Zygmunta II Wazy. Dynastię Piastów reprezentuje postać Superpiasta, granego przez Krzysztofa Zawadzkiego. Polscy królowie wstają z grobów, by obronić Zamek przed najeźdźcą, który zamierza wykraść drogocenne arrasy⁴³⁹. W spektaklu Hans Frank (w tej roli Krzysztof Zarzecki) oraz jego żona (grana przez Martę Ojrzyńską) próbują zdobyć drogocenne skarby Jagiellonów. Frank chce również uprawomocnić swoją pozycję na zamku i dowieść nordyckich korzeni Piastów, czyli wyznaczyć królewską linię, której byłby żyjącym potomkiem. Kręci w tym celu nazistowski film propagandowy. Tutaj spektakl może przypominać historię kryminalną bądź horror, ponieważ szczątki królów, podobnie jak postacie z dramatu *Akropolis* Stanisława Wyspiańskiego, ozywają w geście Pigmaliona⁴⁴⁰, by ochronić Wawel.

Jednak, podobnie jak w spektaklu *Opętani*, nie o intrygę z demaskacją chodzi. Garbaczewski w reinterpretowaniu mitologii Zamku niejako kontynuuje myśl Wyspiańskiego z *Akropolis*. Wyspiański uderzał krytycznie w mitologię narodową, burząc w ostatniej scenie dramatu Katedrę na Wawelu. Symboliczne znaczenie ma czas akcji, która dzieje się podczas Triduum Paschalnego, zatem zburzenie świątyni można interpretować jako metaforę nowego początku odradzającego się na gruzach i szczątkach. Po zburzeniu świątyni pojawia się Chrystus-Apollo-Salwator, jako nowe światło, dzięki któremu ostatecznie rozpada się ołtarz z trumną św. Stanisława⁴⁴¹. Jak pisał Wyspiański w *Nocy listopadowej*: „Umierać musi, co ma żyć”⁴⁴². Historia nie pozostaje zamknięta w grobach, duchach i szczątkach. Jak w mitycznym

⁴³⁸ E. Miodońska-Brookes i in., *Modernizowanie Wyspiańskiego*, dz. cyt., s. 15.

⁴³⁹ Arrasy wawelskie jako całość zostały po raz pierwszy pokazane podczas wystawy czasowej *Wszystkie arrasy króla. Powroty 2021–1961–1921*, w 2021 roku. Por. strona internetowa Zamku Królewskiego na Wawelu, źródło: <https://wawel.krakow.pl/wystawa-czasowa/wszystkie-arrasy-krola-powroty-2021-1961-1921>, [dostęp: 15.05.2021].

⁴⁴⁰ M. Podraza-Kwiatkowska, *Wyspiański i „krwawe ręce”*, [w:] tejże, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 68.

⁴⁴¹ W. Szturc, *Architektura dramaturgii „Akropolis” Stanisława Wyspiańskiego*, tekst do spektaklu *Akropolis* w reż. Anny Augustynowicz (Teatr Współczesny w Szczecinie 2015), źródło: <https://docplayer.pl/4866339-Architektura-dramaturgii-akropolis-stanislaw-wyspianskiego.html>, [dostęp: 15.05.2021].

⁴⁴² S. Wyspiański, *Noc listopadowa*, nakł. autora, Kraków 1904.

kręgu odradza się, rewiduje i reinterpretuje. Wyspiański wpisuje również, poprzez figury z mitów greckich, historię Polski w historię Europy. W tekście z 1904 roku miejscem akcji jest Wawel, a u Garbaczewskiego krypty wawelskie są „odgrywane” przez kuluary Sceny Kameralnej i pokazywane na nagraniach *live*.

W spektaklu *Poczet Królów Polskich* przedstawiona historia oraz mikronarracja Franka metaforycznie wychodzi z grobów w formie duchów i domaga się ponownego odczytania. Krzysztof Garbaczewski próbuje skonstruować nową opowieść, mikrohistorię Króla Franka. Historia małego zasięgu, tworzona z punktu widzenia artysty, ma obnażyć i zdemitologizować Wawel oraz koncepcję Króla i Władcy. Poprzez włączenie do panteonu królów okupanta i wprowadzenie go do narodowej świątyni reżyser chce oczyścić tradycję, historię, pokazać pewne schematy myślowe oraz zreinterpretować utrwalone narracje o polskości, o urzędzie króla, a także o symbolice i konotacjach myślowych dotyczących Wawelu, istotnych dla wielu Polaków, a w szczególności dla mieszkańców Krakowa.

Fascynacja śmiercią, czyli symbolicznym upadkiem człowieka, to temat powracający w przedstawieniach Garbaczewskiego. Najwydatniej reżyser pokazał to w spektaklu *Nic*. Wykorzystanie w spektaklu *Poczet Królów Polskich* odwołań do duchów przodków oraz ich trumien ma ukazać wielkość poprzez poniżenie. Myślenie o śmierci jak o rytuale przejścia, który prowadzi ku światłu, jest obecne w polskiej kulturze, szczególnie przejawia się podczas patriotycznych pogrzebów⁴⁴³. Dotknięcie tabu, jakim są szczątki, wywołuje emocje, jednak ma finalnie prowadzić do ukazania postaci w chwale. W takim myśleniu Garbaczewski nie jest nowatorski – Wyspiański miał podobny cel w projekcie wawelskich witraży. Postacie na witrażach nie zostały ukazane, jak królowie Matejki, w czasach ich świetności. Artysta pokazał rozkładające się szczątki, a podczas każdego wschodu słońca postacie na witrażach miały być ożywiane naturalnym światłem.

Krzysztof Garbaczewski dopomina się o przemianę społeczną w myśleniu o pamięci otwierającej na życie, nie zaś zamkniętej w grobach wawelskich i w ciężącej nad miastem budowli. Podobnie jak akcja dramatu *Akropolis* Wyspiańskiego rozgrywa się na Wawelu, który ma ulec przemianie poprzez zburzenie⁴⁴⁴, tak akcja spektaklu *Poczet Królów Polskich*

⁴⁴³ Zob. G.P. Bąbiak, *Funeralia narodowe. Pogrzeby patriotyczne Polaków w czasach niewoli*, Warszawa 2016.

⁴⁴⁴ Stanisław Wyspiański również dosłownie dążył do przebudowy Zamku na Wawelu. Wraz z Władysławem Ekielskim przygotował projekt polskiego Akropolis w 1904 roku; S. Wyspiański, *Akropolis. Pomysł zabudowania Wawelu*, obmyśleli S. Wyspiański i W. Ekielski w latach 1904–1907, Kraków 1908.

wykorzystuje kreatywnie przestrzeń w budynku teatru przy Starowiślnej 21 w Krakowie⁴⁴⁵. Ten teatr, również narodowy, ma wyznaczać nową jakość w myśleniu o historii Polski. Dzieła, Wyspiańskiego i Garbaczewskiego, rewidują wizję Wawelu oraz teatru. Reżyser wprowadza widzów do piwnic teatralnych, tak jak do grobów wawelskich wprowadza czytelników Wyspiański. W obu przypadkach mamy do czynienia z koncepcją *lieux de mémoire* (miejsce pamięci), opisaną przez Pierre'a Norę, według której miejsce stanowi żywy ślad pamięci⁴⁴⁶. Dla Wyspiańskiego jest to Wawel oraz ówczesny Teatr Miejski w Krakowie, przedstawiony w dramacie *Wyzwolenie* z 1902 roku, a dla Garbaczewskiego Wawel i Narodowy Stary Teatr⁴⁴⁷. Garbaczewski wykorzystuje mitologię Zamku Wawelskiego i pozycję Starego Teatru w Polsce, by dokonać dekonstrukcji i zmiany w myśleniu o funkcji instytucji archiwalno-historycznych oraz teatralnych⁴⁴⁸. Akcję spektaklu umieszcza na scenie i w kularach teatru, które zastępują krypty i komnaty zamkowe, powtarzając metodę wieszca z dramatu *Akropolis*. Czerpie także inspiracje ze sztuki *site-specific*.

Reżyser, wchodząc w rolę historyka-medioznawcy, bada przeszłość i korzysta z mediów mu dostępnych. W ujęciu Gobana-Klasa wszystkie technologie służące do przekazywania informacji określane są mediami⁴⁴⁹. Zatem historia jest narracją skonstruowaną za pomocą mediów. Tak jak źródła archiwalne (kroniki, pamiętniki, prasa) nie ukażą tzw. prawdy obiektywnej, tylko wybraną treść, tak media współczesne modyfikują postrzeganie rzeczywistości. Odbiorcy napotykać ślady, domniemania i tropy. Fake newsy i newsy nie pokazują teraźniejszości, są jedynie jej medialnymi kreacjami. Media tworzą jedynie wizerunki, a społeczeństwo funkcjonuje w kulturze przedstawień fikcji. Zatem to, co się dzieje na scenie, może być specyficznie pojmowaną realnością, nie symulakrą. W tym kontekście Garbaczewski obnażył schematyczne myślenie o statusie realności w teatrze – m.in. podważył znaczenie nażywości realistycznej akcji, korzystając z transmisji *live*. Nowatorskość tego rozwiązania sprawiła, że w recenzjach pomijano właściwą treść spektaklu. Dyskusje toczyły się raczej wokół niespotykanych dotychczas rozwiązań, takich jak

⁴⁴⁵ Ł. Wojtusik, *Polska w kontroli*, wywiad z D. Kosińskim, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 49, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/polska-w-kontroli-21315>, [dostęp: 15.05.2021].

⁴⁴⁶ Pierre Nora sformułował koncepcję badań nad *lieux de mémoire* w artykule *Mémoire collective* w latach 70. XX wieku, Zob. P. Nora, *Mémoire collective*, [w:] *Faire de l'histoire*, red. J. Le Goff, P. Nora, Paris 1974.

⁴⁴⁷ Miejsca pamięci to zinstytucjonalizowane obiekty, wpisujące się w krajobraz, dominujące nad nim (Wawel) lub ukryte dla niewtajemniczonych (np. prywatne mieszkania), w których narody czy grupy etniczne kumulują wspomnienia i budują wokół nich narracje historyczne.

⁴⁴⁸ Parodia pracy młodego reżysera w skostniałej instytucji teatralnej została ukazana w serialu *Artyści* Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego z 2016 roku. Postać eksperymentującego reżysera Krzysztofa Schillera, grana przez Andrzeja Kłaka, jest inspirowana Krzysztofem Garbaczewskim.

⁴⁴⁹ T. Goban-Klasa, *Media i komunikowanie masowe...*, dz. cyt., s. 9.

opuszczenie na scenę ekranu, korzystanie przez aktora z kamery, pokazywanie na ekranie wielu detali, a także dynamiki ujęć transmitowanych na żywo.



Fot. 7. *Poczet Królów Polskich*, reż. K. Garbaczewski, 2013.
Źródło: Narodowy Stary Teatr, <https://stary.pl/pl/repertuar/poczet-krolow-polskich>, [dostęp: 15.05.2023].

Krytyka skupiła się na wykorzystaniu technologii. Ekran, który już po kilku minutach zasłonił całą scenę jak kurtyna, stał się narzędziem opresji dla wielu widzów. Akcja rozgrywała się za nim oraz w kuluarach teatru. Natomiast odbiorcy mogli obserwować całość głównie poprzez nagrania transmitowane *live*. Ekran został podniesiony dopiero w finale spektaklu. Zderzenie modeli mediatyzacji pokazuje podobieństwo w interpretacji dzieł obu artystów – jak przed stuleciem witraże z figurami szczątków królów Wyspiańskiego, tak teraz ekran Garbaczewskiego stał się głównym przedmiotem dyskusji. Recenzentka Aneta Kyzioł pisała:

Jak wiele spektakli Garbaczewskiego, także „PKP” uwodzi rozmachem inscenizacji, siłą wyobraźni reżysera, sugestywnością nakładających się obrazów z kilku kamer. Jednak bardziej niż poprzednie produkcje sprawia wrażenie scenicznego odpowiednika fejsbukowego postu z dość oczywistymi komentarzami-skojarzeniami: portrety Matejki, Wawel Wyspiańskiego, pogaństwo i chrześcijaństwo z „Niesamowitej Słowiańszczyzny” Marii Janion, „Łaskawe” Littella. Dużo słów, mało sensów⁴⁵⁰.

⁴⁵⁰ A. Kyzioł, *Polskość z fejsbuka. Recenzja spektaklu: „Poczet Królów Polskich”, reż. Krzysztof Garbaczewski*, „Polityka” 2013, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/1539531,1,recenzja-spektaklu-poczet-krolow-polskich-rez-krzysztof-garbaczewski.read>, [dostęp: 24.04.2022].

Wydaje się, że spektakl z 2013 roku każe myśleć o Garbaczewskim, jako o projektancie nowych teatralnych rozwiązań, radykalnie podążającym za swoimi wizjami. Swoim przedstawieniem reżyser bezpośrednio zaprasza oglądających do dyskusji nad historią. W finałowej scenie, z komicznym akcentem strzelania, widownia jest nagrywana i pokazywana na ekranie. Za pomocą przeniesienia widowni na scenę obserwatorzy zostali włączeni do „grania” w spektaklu i jednocześnie zaproszeni do reinterpretowania historii. W przedstawieniu widz spotyka się nie tyle z historią, co raczej z narracją mitologizowaną. Stąd wynika włączenie widowni do spektaklu i prośba o odczytywanie historii na nowo oraz zreinterpretowanie mitologii wawelskiej, utrwalonej w narracji o polskości.

Tak jak Wyspiański był artystą totalnym, tworzył witraże, wiersze, obrazy, dramaty i reżyserował, brał również udział w innych aktywnościach, które wzbogacały jego twórczość, jak np. w wykopaliskach archeologicznych na Wawelu⁴⁵¹, tak Garbaczewski syntezuje w swoim teatrze wiele sztuk oraz łączy media ze sceną. Jego postmedialne⁴⁵² przedstawienie *Poczet Królów Polskich* wprowadza do teatru podwójną realność sceny. Akcja na deskach teatru jest na żywo transmitowana na ekranie, który także staje się sceną. Wyspiański tworzył dzieła otwarte na interpretacje, które ciągle rezonują oraz inspirują współczesnych twórców. Jak pisał artysta: „Mam ten dar, bowiem: patrzę się inaczej”⁴⁵³. Garbaczewski przetwarza wizję Wyspiańskiego, również patrząc inaczej, zarówno na historię kraju, jak i na misję teatru.

Wawel, jako „polskie serce”, został ukazany w spektaklu *Poczet Królów Polskich* dosłownie. Powiększone do kilkumetrowych rozmiarów ludzkie serce⁴⁵⁴ było wyświetlane na ekranie i funkcjonowało jako element scenografii⁴⁵⁵. Czy po Mieszku I, Janie Olbrachcie, Władysławie Jagielle, Zygmuncie Starym, również i Hans Frank mógłby wpisać się jako król-rezydent Wawelu w historię narodu polskiego? Ważne jest samo zadanie takiego pytania. Odmitologizowanie Wawelu miało na celu pokazanie schematów myślowych i obnażenie utrwalonych narracji, powtarzanych przez pokolenia. Garbaczewski nie chciał powiełać dotychczasowych osądów, zapraszał aktorów i widzów do dyskusji o narracjach

⁴⁵¹ E. Miodońska-Brookes, *Stanisław Wyspiański – studium artysty. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim, 7–9 czerwca 1995*, Kraków 1996.

⁴⁵² H. Jenkins, *Kultura konwergencji...*, dz. cyt.

⁴⁵³ S. Wyspiański, *Noty do „Bolesława Śmiałego”*, [w:] tegoż, *Wiersze. Fragmenty dramatyczne. Uwagi. Pisma pośmiertne*, zebrał, przeprowadził druk i objaśnił W. Feldman, Kraków 1910.

⁴⁵⁴ Powiększanie organów i części ciała pojawia się w wielu scenografiach do spektakli Garbaczewskiego.

⁴⁵⁵ Rok później, podczas spektaklu *Towiańczycy; królowie chmur*, również na Scenie Kameralnej, Krzysztof Zarzecki, tym razem w roli Andrzeja Towiańskiego, sprawdzał stetoskopem, czy widzom zabije mocniej serce, gdy usłyszą romantyczno-mityczne poezje, funkcjonujące jako kalki w podświadomości czy narodowej mitologii.

historycznych. Jego praca nad spektaklem przypominała badania terenowe, nie tradycyjne teatralne próby.

Wawel, jako miejsce na mapie Krakowa, jest również nekropolią. Wyspiański interesował się badaniami archeologicznymi i mitologią narodową⁴⁵⁶, która nasiliła się po 1869 roku, kiedy odnaleziono na Zamku szczątki Kazimierza Wielkiego i uroczyscie pochowano władcę po raz drugi. Inscenizowany pogrzeb był ważnym wydarzeniem dla Polaków, żyjących pod zaborem austriackim. Ukazanie śmierci, szczątków króla na witrażu Wyspiańskiego, zaprojektowanym do katedry wawelskiej, oburzyło wówczas opinię publiczną. Niezrozumiany Wyspiański zniszczył prawie wszystkie rysunki. Kontynuacja jego wizji mogła jednak odbyć się za pomocą innych technologii. Obrazoburczy, według współczesnych Wyspiańskiemu, projekt realizuje się na scenie teatru w spektaklu Garbaczewskiego. Idee Wyspiańskiego stają się zatem swoistą prefiguracją dla pomysłu reżysera. Obaj prowokują do pytań o polskość i schematy myślowe dotyczące Polski, żądają odmityzowania historii, zmiany w myśleniu o mitologii narodowej oraz zachęcają do refleksji nad zbiorową pamięcią i narracjami historycznymi. Krzysztof Garbaczewski poprzez zabieg, jakim jest dopisanie do naszej historii przeciw-historii króla oprawcy z wrogiego narodu, odsłania kalki myślowe i pamięć o zdarzeniach, utrwalonych jako znak odsyłający do mitologii narodowej.

5.1. Transmedialna instalacja w Muzeum Powstania Warszawskiego

Tematyka narodowych traum pojawia się również w spektaklu *Kamienne niebo zamiast gwiazd*, który Garbaczewski i Cecko zrealizowali w Muzeum Powstania Warszawskiego z okazji obchodów 69. rocznicy powstania, 1 sierpnia 2013 roku. Pokazy spektaklu odbyły się w dniach 2-5 sierpnia 2013⁴⁵⁷. Autor scenariusza, Marcin Cecko, inspirował się powieścią Jerzego Krzysztonia *Kamienne niebo* o uwięzionych w piwnicy cywilach, ich reakcjach na powstanie w Warszawie i trudach przetrwania pod zawalonym budynkiem. Garbaczewski wraz z Janem Strumiłło przygotowali scenografię.

Reżyser poprzez spektakl opowiada o powstaniu z perspektywy ukrywających się lub uwięzionych w piwnicy cywilów. Tematem przedstawienia są desperackie próby przeżycia

⁴⁵⁶ *Grobowiec Kazimierza Wielkiego* – obraz Jana Matejki.

⁴⁵⁷ Spektakle rocznicowe to stały projekt muzeum. Spektakl powstał w koprodukcji z Nowym Teatrem. Strona internetowa Muzeum Powstania Warszawskiego, źródło: <https://www.1944.pl/artukul/spektakl-teatralny-kamienne-niebo-zamiast-gwiazd,3903.html>, [dostęp: 2.04.2023].

powstania oraz dziedziczone przez potomnych traumy. Akcja dzieje się w 1944 oraz w 2013 roku. Podobnie jak w spektaklu *Poczet Królów Polskich* umarli niejako wstają z grobów i poruszają się pośród żyjących. To dość obrazoburczy zabieg, co także podkreślali recenzenci⁴⁵⁸. Aktorzy odgrywają powstańców, co chwilę rozstrzeliwanych na scenie, ucharakteryzowanych na *zombie* z horrorów. Powracająca, niczym nieumarłe *zombie*, pamięć o powstaniu warszawskim, żyjąca we współczesnym pokoleniu, to dla twórców bardziej rodzaj traumy niż dumy. Cecko wspominał w wywiadzie, że jego „marzeniem było otworzyć drogę innemu myśleniu o powstaniu”, pozbawionemu mitologizacji, bohaterstwa i chwały⁴⁵⁹. Ponadto artyści powołują się w swojej interpretacji na trop postpamięci, opisywany przez Marianne Hirsch. Postpamięć według Hirsch, konstruowana na podstawie własnych doświadczeń, jest zbiorem dziedziczonych w drugim i trzecim pokoleniu opowieści, wspomnień, legend, które powstały na podstawie wypracowanego modelu opowiadania o przeszłości. Nie jest to osobiste doświadczenie współczesnego członka rodziny lub obywatela, a przekazana mu historia bądź trauma⁴⁶⁰.

Reżyser, by wywołać wspólnotowe doświadczenie z potomkami powstańców warszawskich oraz mieszkańcami stolicy i współczesnymi widzami włączył do spektaklu elementy znane z horrorów, wspomniane *zombie*, zwroty z języka młodzieżowego oraz język imitujący slang hiphopowy. Elementy popkulturowe wydały mu się bliższe niż relacje wojenne, czy twórczość pisarzy z pokolenia Kolumbów. Spektakl wpisuje się w ciąg inspiracji martwymi ciałami, znanymi z *Pocztu Królów Polskich*. Ociera się o eksperyment, horror czy estetykę niezwykle popularnych seriali z gatunku *true crime*. *Zombie warszawskie* jest znacznie bardziej przerażające niż hollywoodzki twór, czy halloweenowe przebranie, ponieważ może przy tym oburzać żyjących powstańców oraz ich bliskich. Popkultura jednakże wytwarza rozmaite języki wspólnotowe i więzi międzyludzkie, które wykorzystał reżyser poszukując płaszczyzny porozumienia z widzami. Samo powstanie stało się wszakże częścią popularyzujących narracji i jego pamięć uległa także formom komercjalizacji⁴⁶¹.

⁴⁵⁸ Zob. T. Stankiewicz-Podhorecka, *Zabijanie pamięci o powstaniu*, „Nasz Dziennik” 2013, nr 186, źródło: <https://e-teatr.pl/zabijanie-pamieci-o-powstaniu-a203521>, [dostęp: 2.04.2023].

⁴⁵⁹ A. Gruszczyński, *Kamienie ciągle spadają*, wywiad z M. Cecką, „Dwutygodnik” 2013, źródło: <https://e-teatr.pl/marcin-cecko-kamienie-ciagle-spadaja-a168144>, [dostęp: 2.04.2023].

⁴⁶⁰ M. Hirsch, *Żaloba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań 2010, s. 254.

⁴⁶¹ Zob. I. Kurz, *Przepisywanie pamięci: przypadek Muzeum Powstania Warszawskiego*, „Kultura Współczesna” 2007 nr 3, s. 150-162, źródło: https://www.academia.edu/9268112/Przepisywanie_pami%C4%99ci_przypadek_Muzeum_Powstania_Warszawskiego, [dostęp: 15.05.2023].

Marcin Cecko wspomina, że pisząc tekst do spektaklu, inspirował się grą *Dead Inside* (studio Techland), o bohaterze w postapokaliptycznym świecie *zombie*. Gamifikacja w teatrze odbywa się często poprzez tzw. gry miejskie, organizowane w ramach promocji kultury. Jednak włączanie elementów grywalizacji do spektaklu i zachęcanie uczestników do zaangażowania, nabywania umiejętności czy np. przepracowania traum, było znaczącą częścią spektaklu z 2013 roku. Ponadto Cecko inspirował się filmem *Drabina Jakubowa*, o traumie wojny w Wietnamie, w reż. Adriana Lyne'a z 1990 roku. Muzykę do spektaklu skomponowała Julia Marcell, z którą Garbaczewski współpracował przy spektaklu *Kronos*.

W spektaklu wykorzystano także kamery, które transmitowały na żywo zachowania aktorów na wielkie ekrany. Udawanie tłumu *zombie*, a także powracające sekwencje rozstrzeliwania i wstawiania zmarłych, przypominały klisze pamięci ze spektaklu *Umarła klasa* Tadeusza Kantora z 1975 roku.

Całość instalacji dawała efekt podobny do filmu dokumentującego zbrodnię i powtarzanego na scenie oraz zwielowokrotnianego na ekranach. Ta powtarzalność reprezentowała coroczne wspomnianie powstania w Polsce. Mockument⁴⁶² Garbaczewskiego i Cecki podszywa się pod realność, a kreowana fikcja ma udawać rzeczywistość na scenie, co zostało skontrastowane z animacjami Roberta Mlecзки wyświetlanymi także na ekranie i obrazującymi lata 20. XX wieku, czas ówczesnego fetowania i zabawy. Rzeczywistość na scenie zmieniała się na oczach widzów, którzy mogli doświadczyć ironii i humoru z mockumentu, ale także zobaczyć jak chwiejne i niespokojne były lata przed wybuchem wojny. W spektaklu pojawia pytanie „czy ty poszedłbyś do powstania?“, które mogli sobie zadać współcześni.

Spektakl określano także mianem instalacji lub projektu teatralnego. Podkreślał to także sam reżyser, zapraszając na instalację w Muzeum Powstania Warszawskiego. Przestrzeń wokół Muzeum stała się otwartą przestrzenią teatralną. Była to nie tylko instalacja w galerii sztuki, ale spektakl, zapraszający do przepracowania historycznych traum.

Teatr, także tworzony przez Garbaczewskiego, wychyla się ku różnym formom. Współczesne spektakle „wychodzą” ze sceny⁴⁶³ np. przez okna w teatrach, rozgrywają się w

⁴⁶² Zob. T. Baldziński, D. Dłużniewska-Urban, *Mockumentary. Próba określenia istoty zjawiska*, Warszawa 2017.

⁴⁶³ *Kupiec Mikołaja Reja* w reż. M. Zadary, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie.

foyer⁴⁶⁴ przed swoim rozpoczęciem bądź przenoszą się w trakcie swego trwania w inne miejsca⁴⁶⁵. Także za pomocą mediów wywędrowują do innych, nieteatralnych przestrzeni.

5.2. Klasyka (na)żywa

Polska literatura, poza wskazanymi w rozdziale czwartym dziełami Gombrowicza, stanowi również ważną część w twórczości artysty. Krzysztof Garbaczewski jest laureatem nagród konkursu „Klasyka Żywa”, który jest organizowany przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. Cel konkursu stanowi zwiększenie obecności polskich tekstów klasycznych w repertuarach współczesnych teatrów oraz przywracanie do repertuaru dramatów zapomnianych lub rzadko wystawianych⁴⁶⁶. Teksty „żywe”, czyli oddziałujące na czytelników, ale przede wszystkim wciąż obecne w świadomości widzów, również są wystawiane przez Garbaczewskiego, mimo że należą do kanonu klasyki.

Krzysztof Garbaczewski otrzymał Grand Prix festiwalu za spektakl *Iwona, księżniczka Burgunda* na 38. Opolskich Konfrontacjach Teatralnych w 2013 roku. Ponadto spektakl *Chłopi* Krzysztofa Garbaczewskiego został zakwalifikowany do 43. Opolskich Konfrontacji Teatralnych „Klasyka Polska” w 2018 roku, będących finałem konkursu. W ramach „Klasyki Żywej” nagrodę otrzymała Magdalena Koleśnik za rolę Jagny oraz Jan Duszyński za muzykę do spektaklu *Chłopi*. Spektakl *Balladyna* Garbaczewskiego i Cecki został zaprezentowany na 39. Opolskich Konfrontacjach Teatralnych „Klasyka Polska” w 2014 roku. W ramach Opolskich Konfrontacji Teatralnych „Klasyka Polska” Garbaczewski otrzymał również nagrodę za reżyserię *Opętanych*⁴⁶⁷, był to drugi spektakl artysty.

Wybierając do realizacji *Balladynę*, Garbaczewski chciał sprawdzić, czy dwie dekady po ogłoszeniu przez Marię Janion śmierci romantycznego paradygmatu⁴⁶⁸, przekształcenie, przepisanie na nowo, z uwzględnieniem współczesnych doświadczeń, dramatu Juliusza Słowackiego będzie możliwe. Marcin Cecko uwspółcześnił niejako fabułę, ale także zremiksował⁴⁶⁹ na zasadach *Manifestu Neolingwistycznego* tekst wieszczca. *Balladyna*, grana

⁴⁶⁴ *Towiańczycy królowie chmur* w reż. W. Rubina, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie.

⁴⁶⁵ *Genialna przyjaciółka* w reż. E. Marciniak, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie.

⁴⁶⁶ Strona internetowa konkursu, źródło: <http://klasykazywa.pl/>, [dostęp: 2.04.2023].

⁴⁶⁷ J. Mińto, *Kronika twórczości Krzysztofa Garbaczewskiego*, „Notatnik Teatralny” 2016, nr 82, s. 181.

⁴⁶⁸ M. Janion, *Zmierzchu paradygmatu*, [w:] *też*, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Warszawa 1996.

⁴⁶⁹ L. Lessig, *Wolna kultura. W jaki sposób wielkie media wykorzystują technologię i prawo, aby blokować kulturę i kontrolować kreatywność*, przeł. P. Białokozowicz, Warszawa 2005, s. 16-18.

przez Justynę Wasilewską, zwraca się do widzów, mówiąc, że przyszedli na spektakl, by obejrzeć historię o zbrodni, którą dobrze znają. Tekst kanoniczny funkcjonuje tutaj bowiem jako klisza, dlatego Cecko wypełnił go inną historią. Pozostawił jednak w dramacie imiona postaci oraz schemat intrygi znany z *Balladyny*, aby odbiorcy mogli rozpoznać w nim szkolną lekturę.

Akcja spektaklu dzieje się w podniszczonym laboratorium nad jeziorem Gopło, gdzie Balladyna, Alina, ich matka, Filon i Grabiec pracują nad modyfikowaniem genetycznym ziemniaków i bawełny. Grabiec w spektaklu nie zostaje zamieniony w wierzbę, a ulega genetycznej modyfikacji. Jak pisze Monika Bakke:

Odkrycia naukowe dotyczące molekularnych podstaw życia ujawniły bliskie związki naszego gatunku z nie-ludzkimi formami życia. To wszystko sprawia, że jesteśmy świadkami narastającego kryzysu wyjątkowości człowieka, co niektórzy pojmują jako groźbę katastrofy, inni zaś jako obietnicę wyzwolenia z dojmującej ciasnoty antropocentryzmu⁴⁷⁰.

Za tą myślą podąża Garbaczewski w pierwszej części spektaklu. Filon również hoduje hybrydę człowieka i rośliny – w wannie dojrzewa Filotunia, połączenie kobiety i rośliny.

Inną formę biotechnologicznego eksperymentu, nie-martwą Alinę, badacze przechowują w lodówce, gdzie jej ciało, mimo morderstwa, pozostaje ciągle żywe. Marcin Kościelniak porównywał dokonane w spektaklu przekształcenia treści *Balladyny* do eksperymentów z genetyką i ciałem Stelarca, filmu *Melancholia* Larsa von Triera i cyklu Zbigniewa Libery *Nowe historie* oraz humoru znanego z fantastyki Stanisława Lema⁴⁷¹.

Druga część spektaklu to feministyczny manifest i performans *Balladyny/Wasilkowskiej* oraz występ zespołu CipedRAPskwad⁴⁷².

Spektakl *Balladyna*, podobnie jak wcześniejszy *Iwona, księżniczka Burgunda*, był porównywany do filmu w teatrze, a gatunkowo do pogranicza horroru i kryminału, tak jak *Opętani*.

Niemal cała pierwsza część spektaklu rozgrywa się w zbudowanym na zapleczu sceny dwupiętrowym kontenerze-laboratorium. Obraz z kilku kamer umieszczonych w różnych punktach pokazywany jest na

⁴⁷⁰ M. Bakke, *Posthumanizm. Człowiek w świecie większym niż ludzki*, [w:] *Człowiek wobec natury – humanizm wobec nauk przyrodniczych*, red. J. Sokolski, Warszawa 2010, s. 337-338.

⁴⁷¹ M. Kościelniak, *Genetyka i polityka*, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 6, źródło: <https://e-teatr.pl/genetyka-i-polityka-a153084>, [dostęp: 29.05.2023].

⁴⁷² Więcej na ten temat: A. Herbut, *Między cipą i bombonierką*, „Dwutygodnik” 2013, nr 101, źródło: <https://e-teatr.pl/miedzy-cipa-i-bombonierka-a153329>, [dostęp: 29.05.2023].

ogromnym ekranie zamykającym horyzont sceny. Forsując plan cyfrowy kosztem planu żywego, Garbaczewski bada też granice teatru, konsekwentnie, ze spektaklu na spektakl coraz łapczywiej wykorzystując możliwości techniki wideo⁴⁷³.

Marcin Kościelniak, opisując przestrzeń kreowaną w *Balladynie*, niejako zapowiedział „łapczywe” zasłonięcie sceny w kolejnym w dorobku Garbaczewskiego spektaklu – *Poczcie Królów Polskich*.



Fot. 8. *Balladyna*, reż. K. Garbaczewski, 2013.

Źródło: „*Balladyna*” Krzysztofa Garbaczewskiego, „Culture.pl”, <https://culture.pl/pl/dzielo/balladyna-krzysztofa-garbaczewskiego>, [dostęp: 15.05.2023].

Modyfikowanie ludzi i roślin w podupadającym ośrodku, który odwiedza inwestor Kirkor, marzący o rolniczym imperium, było według Cecki wizją mogącą spełnić się w przyszłości. Poeta zdawał się wyczekiwać świata, w którym zaawansowane biologiczne eksperymenty zaczną się spełniać nie tylko w baśni, a spotkanie na dnie jeziora tajemniczej istoty, która nie jest człowiekiem, będzie mogło się wydarzyć naprawdę⁴⁷⁴. Tematyka spektaklu porusza kwestie GMO i transhumanizmu. Z kolei warstwa wizualna spektaklu, szczególnie w pierwszej części, to rozwijanie techniki wideo. W pierwszym akcie scenografia

⁴⁷³ M. Kościelniak, *Genetyka i polityka*, dz. cyt.

⁴⁷⁴ M. Kaźmierska, *Poznań. „Balladyna” Cecki i Garbaczewskiego w Polskim*, „Gazeta Wyborcza – Poznań” 2013, nr 16/19, źródło: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/154468/poznan-balladyna-cecki-i-garbaczewskiego-w-polskim>, [dostęp: 29.05.2023].

zostaje ograniczona. Na pustej przestrzeni sceny znajdują się śmieci i blaszana ściana. Akcja z laboratorium jest transmitowana na ekranie. Aktorzy pojawiają się na scenie tylko wtedy, gdy wychodzą ze swojej pracowni. Widz ogląda projekcję eksperymentów, dostępnych mu jedynie poprzez medium. Zatem biohumanistyczna wiedza zostaje zapośredniczona. Jest jedynie „udostępniana” widzowi.

Natomiast w odniesieniu do spektaklu *Wyzwolenie* z 2017 roku recenzenci zarzucali Garbaczewskiemu, że nie wykorzystuje mediów na scenie lub że są one prawie niewidoczne⁴⁷⁵. Jak pisała Agnieszka Kobroń na blogu „Afisz teatralny”:

Widzowie przyzwyczajeni do teatru Krzysztofa Garbaczewskiego rozczarują się i to niemało. Bo na scenie nie pojawi się nic co jest siłą jego spektakli. (...) Nie wiem też gdzie podziały się te wszystkie technologiczne rozwiązania, które tak dobrze znane są z twórczości Garbaczewskiego, czyżby kończyła się dla reżysera era postępu, a następował zwrot w stronę klasyki? Nie wiem⁴⁷⁶.

Jeśli wcześniej dla krytyków media na scenie były irytujące, przysłaniające aktora, niezrozumiałe dla wielu widzów, to nagle manifestowana nostalgia za technologią i ekranem nieco dziwi. Jest to jednak znacząca reakcja odbiorców. Mimo że reżyser przyzwyczał odbiorców do technologii, które przysłaniają nażywe obrazy i drażnią wielu widzów, w

⁴⁷⁵ Zob. M. Kociubowska, *Wyspiański zamknięty w kartonach*, „Kultura online” 2017, źródło: <https://e-teatr.pl/wyzwolenie-w-teatrze-studio-wyspianski-zamkniety-w-kartonach-a235126>, [dostęp: 1.06.2023]; Recenzentka pisała: „Wielkim plusem Garbaczewskiego jest wykorzystanie w jego spektaklach multimediiów. O ile jednak w inscenizacji *Roberta Robura* w TR Warszawa wypadło to rewelacyjnie, tutaj czegoś wyraźnie zabrakło. Warstwa technologiczna bardziej przeszkadzała niż pomagała widzowi. Wychodząc z teatru, moim pierwszym wrażeniem było poczucie braku przesłania całości”.

Zob. P. Wyszomirski, *O jedną ścieżkę za daleko, czyli nie ogarniam*, „Gazeta Świętojańska online” 2017, źródło: <https://e-teatr.pl/o-jedna-sciezke-za-daleko-czyli-nie-ogarniam-a239328>, [dostęp: 1.06.2023]; Recenzent zaznaczał: „Krzysztof Garbaczewski ma stałe miejsce w polskim teatrze „awangardowym”. Inspiruje, denerwuje, pobudza, jest potrzebny. Jednak *Wyzwolenie* to głęboka porażka, która może się zdarzyć każdemu, a szczególnie twórcy, który wystawia za dużo, za szybko i nie ma mądrego mentora. Gdybym był spiskowcem, pomyślałbym, że specjalnie na Wybrzeżu Sztuki oglądamy wpadki (wcześniej *Balladyna*) sympatycznego przedstawiciela bohemy i bywalca portali plotkarskich. Dlaczego nie chwalony powszechnie *Robert Robur* albo wyjątkowo zdyscyplinowany i oddający ducha Gombrowicza *Kosmos*?”.

Zob. D. Karpiuk, *Konrad wśród hipsterów*, „Newsweek Polska” 2017, nr 12/13, źródło: <https://e-teatr.pl/konrad-wsrod-hipsterow-a233598>, [dostęp: 1.06.2023]; „Pewien znany reżyser teatralny mówi o Garbaczewskim, że geniusz łączy się w nim z odrobiną ścierny. W branży zazdroszczą mu jednego i drugiego. (...) Krzysztof, potrafi go [spektakl] tak przemeblować, że potem publiczność otworzy usta ze zdziwienia. No to musi być sztuka! No a z drugiej strony to jest talent nieprawdopodobny. Słyszał ktoś, żeby o trzydziestoparolatku mówić „wizjoner”? A o Garbaczewskim tak się mówi od dłuższego czasu. W zeszłym roku Garbaczewski odniósł duży sukces z *Robertem Roburem*, wystawionym w warszawskim TR i inspirowanym ostatnią powieścią Mirosława Nahacza”.

⁴⁷⁶ A. Kobroń, *Wyzwolenie*, reż. Krzysztof Garbaczewski, „Afisz teatralny”, źródło: <http://www.afiszteatralny.pl/2017/03/wyzwolenie-rez-krzysztof-garbaczewski.html>, [dostęp: 29.05.2023].

Wyzwoleniu nowe technologie zostają wykorzystane nieco subtelniej, głównie po to, aby demaskować medialnie konstruowaną rzeczywistość.

Garbaczewski w spektaklu połączył dramat Stanisława Wyspiańskiego z dramatem Witkacego *Nowe Wyzwolenie*. Akcja dzieje się w San Escobar, które ma obrazować państwo w trakcie przebudowy. Pojęcie ready-made, które wykorzystał reżyser, ma przedstawić miniaturę współczesnej Polski. Kartonowy kraj na scenie w trakcie trwania sztuki budują pracownicy techniczni wraz z aktorami. W spektaklu pojawiają się także miejsca znane z topografii Warszawy, jak bar Plan B przy Placu Zbawiciela. Garbaczewski przenosi niejako akcję do stolicy czy też kolejnej miniaturowej krajinie. Dramat Wyspiańskiego rozgrywa się na deskach krakowskiego teatru, gdzie Konrad tworzy spektakl na temat Polski, widowisko pod tytułem *Polska współczesna*.

Medialny aspekt przedstawienia uwydatnia się przed „wielkim monologiem” Konrada, którego gra Anna Paruszyńska-Czacka. Nad sceną jest wyświetlany ogromny napis z loginem i hasłem do Wi-Fi w Teatrze Studio. Z jednej strony, dzięki podłączaniu smartfonów do sieci widzowie mogą poczuć się jak w innych, domowych przestrzeniach, w których bywają i zachowują się swobodnie. Z drugiej zaś strony Garbaczewski pokazuje ułudę skupienia się w teatrze, szczególnie kiedy odbiorca obserwuje zza czwartej ściany akcję, której nie można zatrzymać lub przewinąć. Nawet poezja Wyspiańskiego nie jest w stanie skoncentrować całej uwagi widzów.



Fot. 9. *Wyzwolenie*, reż. K. Garbaczewski, 2017.

Źródło: „*Wyzwolenie*” w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego, „Culture.pl”, <https://culture.pl/pl/galeria/wyzwolenie-w-rezyserii-krzysztofa-garbaczewskiego-galeria>, [dostęp: 15.05.2023].

Około 40-minutowy monolog Konrada, alter ego Wyspiańskiego, docenił w swojej recenzji Dariusz Kosiński. Wielu recenzentów niesłusznie piętnowało Paruszyńską-Czacką. Kosiński natomiast podsumował ten zabieg sceniczny:

W warszawskim *Wyzwoleniu* wręcz demonstracyjnym tego przykładem jest opisywana chyba już przez wszystkich recenzentów jako niemiłosiernie długa i nudna scena, w której Anna Paruszyńska siedząc na wpuszczonym w widownię pomoście z laptopem i podłączonymi do niego słuchawkami na uszach mówi do mikrofonu kwestie Konrada z aktu z *Maskami*. Kwestie *Masek* zostają pominięte – aktorka często więc odpowiada na niesłyszalne pytania lub reaguje na niewypowiedziane na głos ataki. W przedstawieniu nie ma żadnej informacji o tym, że na laptopie odtwarzana jest scena z *Maskami* z inscenizacji Konrada Swinarskiego, a aktorka powtarza swoje kwestie za Jerzym Trelą. Taka informacja (możliwa do uzyskania, bo już podana przez wielu) byłaby tylko objaśnieniem konceptu (skądinąd świetnego – w prosty, a jednoznaczny sposób pozwalającego wybrzmieć tekstowi Wyspiańskiego jako niemal niemożliwemu dziś do wypowiedzenia). Nie ma ona jednak żadnego znaczenia dla całej, trwającej ponad czterdzieści minut sceny, która większość publiczności strasznie męczy. Aż chce się powiedzieć: oto, co wyzwala w nas dziś Wyspiański – nudę i rozdrażnienie. A przecież to wystawienie głosu Konrada, przechodzącego w akcie z *Maskami* kluczowy proces myślowy, nie tylko wystawia jego niewspółbrzmienie z naszymi przyzwyczajeniami, ale też wystawia ów proces jako taki – bez aktorskich emocji, niepotrzebnej piękna deklamacji. Słuchałem tego w napięciu i z fascynacją, wręcz wdzięczny, że ten właśnie, najtrudniejszy fragment *Wyzwolenia* uczynił Garbaczewski centralnym i że udało mu się sprawić, że „rzecz cała nie polega na wypowiedzeniu”⁴⁷⁷.

Podobnie jak w spektaklu *Sen nocy letniej*, Garbaczewski w odbiorze większości recenzentów i widzów wyzwolił nudę. Reżyser udowadnia, że romantyczna tęsknota za wielkimi monologami jest niemożliwa do spełnienia we współczesnym, zmediatyzowanym świecie. Ale zarazem pokazuje, że poezja może zaistnieć na scenie nie tylko poprzez działania aktorów, w klasycznej formie dialogu scenicznego. Performanse poetyckie Garbaczewski pokazał już w *Kronosie* oraz w spektaklu *Nic*. W *Wyzwoleniu* współczesny Konrad dialoguje, a raczej powtarza słowa za Konradem, wykreowanym przez Jerzego Trełę w słynnym spektaklu Konrada Swinarskiego z 1974 roku. Zakrycie tego faktu przed widzom, czyli niepokazanie Treli na ekranie laptopa, którego widzi jedynie spektaklowy Konrad, dowodzi, że teatr tworzony w tradycyjnej formule dramatycznej jest współcześnie dalece przekształcany i w tym sensie realizowany raczej niechętnie.

⁴⁷⁷ D. Kosiński, *Niemily w przymilnym świecie*, „Tygodnik Powszechny” 2017, nr 18-19, źródło: <https://e-teatr.pl/niemily-w-przymilnym-swiecie-a237388>, [dostęp: 29.05.2023].

5.2.1. Ekokrytyka poprzez technologię

Krzysztof Garbaczewski z kanonu polskiej literatury zrealizował również *Chłopów* Władysława Reymonta w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Praca nad realizacją powieści noblisty zbiegła się w czasie konstruowania studia Dream Adoption Society i rezydencji artystów DAS w Teatrze Powszechnym. Zespół aktorski teatru przygotowując spektakl, wybrał się z Garbaczewskim na tzw. badania terenowe. Była to część długofalowego projektu:

Bardzo chciałbym iść w kierunku działań plenerowych: tworzyć sytuacje kojarzące się na przykład z plenerami rzeźbiarzy, ale zapraszać do nich programistów. Prowadzimy też jako kolektyw Dream Adoption Society badania terenowe, co rozpoczęło się wraz z moją pracą nad *Chłopami* Reymonta z zespołem Teatru Powszechnego. Badania terenowe pozwalają włączać także inne wątki z twórczości Grotowskiego, a cały projekt okazał się przedsięwzięciem na parę lat, więc będzie miał swoją kontynuację⁴⁷⁸.

Garbaczewski w Maćkowej Rudzie, w galerii Andrzeja Strumiły, przeprowadził ćwiczenia z aktorami, przypominające treningi Grotowskiego z aktorami. Film z tych poszukiwań był udostępniony podczas wystawy *Badania terenowe* w Galerii Arsenał.



Fot. 10. Badania terenowe w Maćkowej Rudzie, 2017.

Źródło: Facebook.com, <https://www.facebook.com/MackowaRuda17>, [dostęp: 15.05.2023].

⁴⁷⁸ M. Obarska, *Krzysztof Garbaczewski: Trafić z VR-em pod strzechy*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Culture.pl” 2018, źródło: <https://culture.pl/pl/artykul/krzysztof-garbaczewski-trafic-z-vr-em-pod-strzechy-wywiad/>, [dostęp: 29.05.2023].

W spektaklu pojawiają się cytaty z *Hipotezy roboczej* Jerzego Grotowskiego z 1979 roku, w której przedstawiony jest m.in. zarys poszukiwań parateatralnych. Jednak spektaklowy Antek rąbie na kawałki dzieła twórcy Teatru Laboratorium w tartaku. Dariusz Kosiński uważa, że ten gest uznaje Grotowskiego jako pioniera poszukiwań teatralnych w naturze, a jednocześnie stanowczo odcina warstwę mitologiczną narosłą wokół szamana-Grotowskiego⁴⁷⁹.

Garbaczewski potraktował prozę Reymonta jak tzw. gęsty opis polskiej wsi i pewnego rodzaju etnograficzne dzieło. Obszerne fragmenty dotyczące przyrody są czytane do mikrofonu przez Barbarę Wysocką. Anka Herbut zaznacza, że sensualne odczytanie opisu krajobrazu zimowego działa na scenie jak analogowy VR, który przenosi widzów w równoległą rzeczywistość⁴⁸⁰. Po raz kolejny postawa ekologiczna reżysera ujawnia się również za pomocą technologii.



Fot. 11. *Chłopi*, reż. K. Garbaczewski, 2017.

Źródło: Teatr Powszechny, <https://www.powszechny.com/spektakle/chlopi,s1218.html>, [dostęp: 15.05.2023].

⁴⁷⁹ D. Kosiński, *Wobec i wbrew*, „Tygodnik Powszechny” 2017, nr 24, źródło: <https://e-teatr.pl/wobec-i-wbrew-a239172>, [dostęp: 1.06.2023].

⁴⁸⁰ A. Herbut, *Techno-Lipce*, „Dwutygodnik” 2017, nr 5, źródło: <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/7215-techno-lipce.html>, [dostęp: 1.06.2023].

Człowiek jest związany z naturą i czasem wyznaczanym przez pory roku. Chłopi w spektaklowych Lipcach żyją obok zwierząt, np. krowy granej przez Andrzeja Kłaka czy świni, którą reprezentuje łazik marsjański⁴⁸¹. Są związani z patriarchalnym układem sił i wierzą w Boga, do którego się modlą. Wiele symbolicznych rytuałów i nakazów konstruuje ich życie, a sprzeciwienie się im, jak np. odmowa ścięcia włosów przez Jagnę, o czym opowiada jej matka, m.in. zadecyduje o wygnaniu bohaterki. Spektakl wskazuje na reguły i normy obowiązujące w świecie lipieckich chłopów. Postacie w spektaklu są połączone ze sobą również kostiumami, które zakrywają twarze. Gromada mieszkańców Lipiec to jednolita i podporządkowana grupa. Wobec sił natury człowiek nie stanowi indywidualium. Jest jedną z jej wielu części.

Technologia stanowi integralną część środowiska chłopów w Lipcach. Postacie nie zauważają jej obecności, co można czytać jako spójny fragment tego świata, który na scenie przypomina kosmiczny wycinek rzeczywistości. Garbaczewski w spektaklu wykorzystał kamerę termowizyjną. Boryna widzi bardzo dokładnie Antka i Jagnę przez kamerę, która dodatkowo pokazuje lunę rosnącej temperatury. Za pomocą specjalnie dobranych mediów zdradzony mąż podgląda/ogląda kochanków⁴⁸². Podglądactwo poprzez media obecnie jest również nieodłącznym elementem uczestnictwa w social mediach. Emocje związane z oglądaniem innych, popularnych bądź znanych jedynie grupie użytkowników, Garbaczewski obnażył poprzez użycie kamery termowizyjnej.

5.3 Popkultura w VR-owym labiryncie

W 2010 roku w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu Garbaczewski wyreżyserował spektakl *Gwiazda śmierci* według Marcina Cecki. Tekst poety nawiązywał do filmowej sagi George'a Lucasa. Spektakl natomiast odbywał się w gmachu miejscowego kina Zorza. Wtedy to reżyser po raz pierwszy na dużą skalę zastosował *live streaming*. Obraz z minikamer transmitowany był na duży ekran ustawiony przed publicznością. Widzowie na żywo oglądali działania aktorskie z różnych lokacji (ekran został podzielony na cztery części oraz wykorzystano osiem minikamer). Na każdej z nich widoczne było inne ujęcie nagrywane *live*.

⁴⁸¹ To także pewien trop interpretacyjny: Mars jest obecnie planetą „zamieszkałą” wyłącznie przez roboty – łaziki.

⁴⁸² Ibidem.

Odbiorca decydował, co właśnie ogląda, za którą akcją podąży lub czy obejrzy wszystko jednocześnie, uruchamiając podzielność uwagi.

Była to 300. premiera w teatrze wałbrzyskim i z tej okazji wykorzystano 300 metrów kabla. Granicę teatru poniekąd wyznaczała technologia oraz niewielki budżet, w ramach którego sfinansowano jedynie 300 metrów okablowania. Jak podkreślała Joanna Jopek w recenzji o znamienym tytule *Dream Factory*:

Paradoksalnie, to, że publiczność przez większą część czasu nie widzi aktorów bezpośrednio, ale przez medium, działa na rzecz „realności” wydarzenia: śledzenie transmisji obrazu wpływa na świadomość jego ciągłego powstawania, tu i teraz, procesu wytwarzania się, budując wzmocnioną czujność: zaburza wiarę w to, co się wydarza; czasem ma się ochotę po prostu wyjść i sprawdzić, czy to „naprawdę” tam się dzieje⁴⁸³.

Zatem, jak analizuje Jopek, to nie bezpośredniość, cielesność i nażywość są gwarancją autentyczności dzieł⁴⁸⁴. Garbaczewski redefiniuje w spektaklu pojęcia nażywości, obecności, naoczności i cielesności w doświadczaniu, doprowadzając do sytuacji, gdzie współobecność widza i aktora, a także wspólne doświadczenie czasu i przestrzeni zostaje uprawomocnione przez transmitowanie. Teza Auslandera z 2008 roku znosząca podział między wydarzeniem na żywo a jego zmediatyzowaną formą sprawdza się w spektaklu Garbaczewskiego.



Fot. 12. *Gwiazda śmierci*, reż. K. Garbaczewski, 2010.

Źródło: Encyklopedia Teatru Polskiego, <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/46418/gwiazda-smierci>, [dostęp: 15.05.2023].

⁴⁸³ J. Jopek, *Dream Factory*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2010, nr 12, źródło: <https://e-teatr.pl/dream-factory-a205833>, [dostęp: 1.06.2023].

⁴⁸⁴ J. Jopek, *Wolałabym nie*, dz. cyt., s. 56.

Teatralizowanie świadomego uczestnictwa w zmediatyzowanym świecie oraz dynamiczne przejścia realno-fikcyjne, są także formą refleksyjnej ucieczki od jego pochłaniających wpływów. Reżyser nie korzysta z mediów wyłącznie dlatego, że fascynują go technologie. W bardzo świadomy sposób poszukuje realności i bezpośredniego kontaktu w teatrze⁴⁸⁵, ponieważ wytwarzana jest tam nowa rzeczywistość, z wykorzystaniem mediów. W teatrze Garbaczewskiego, który może być ujęty jako koncept filozoficzny i proces badawczy, nie ma rozróżnienia na tzw. mapę i terytorium, rzeczywistość i fikcję, wiedzę i doświadczenie. Życie i sztuka nie są osobnymi kategoriami dla artysty.

Tytuł *Gwiazda śmierci* staje się zatem nie tylko elementem zaczerpniętym z kultury filmowej. Tytułową „gwiazdę” gra Paweł Smagała. Każdy z uczestników, widz i aktor, może stać się gwiazdą własnej opowieści⁴⁸⁶. Jednak ponownie jest to wkroczenie w świat kreowanych wizerunków medialnych i chwilowych przeżyć. Wybór widza jednakże jest pozorny. Obrazy są mu narzucane przez popkulturę, nawet jeśli wybiera spośród aż czterech ekranów, jak to zostało pokazane w spektaklu z 2010 roku, a dziś przegląda dziesiątki platform VOD, często finalnie nie wybierając nawet filmu.

Wątki z popkultury i rzeczywistości filmowej (szczególnie kina klasy B) Garbaczewski wykorzystał także w spektaklu *Robert Robur*, zrealizowanym na podstawie niedokończonej powieści *Niezwykłe przygody Roberta Robura* Mirosława Nahacza, wydanej w 2009 roku. Wybór tekstu jest związany z pokoleniową wspólnotą polskich twórców urodzonych w latach 80. XX wieku, dostrzegających nasilającą się mediatyzację kultury. Obawy, lęki i estetyka znana współczesnym 40-latkom jest obecna w powieści i spektaklu. *Robur* to alter ego tragiczne zmarłego Nahacza. Pisarz studiował razem z Dorotą Masłowską i Jakubem Żulczykiem, u którego teatr zamówił adaptację powieści na scenę⁴⁸⁷. Sama powieść była pisana do 2007 roku, jednak – jak podkreśla Roman Pawłowski – mimo że cyfrowe technologie dopiero się rozwijały, Nahacz poprzez swoją wrażliwość i pewnego rodzaju uwikłanie w show-biznes, a także życie w centrum Warszawy, odczytywał to, co dzieje się i stanie ze społeczeństwem w nieodległej przyszłości. Krytyk dodaje, że poniekąd żyjemy dziś w przyszłości wymyślonej przez Nahacza, ponieważ posiadamy w kieszeni własnego awatara

⁴⁸⁵ Ibidem, s. 61.

⁴⁸⁶ Każda postać *Gwiazdy śmierci* umierała, kiedy chciała wypowiedzieć swoje imię. Miało to związek z prawami autorskimi *Gwiezdnych Wojen* i poniekąd realizowało postulat *copyleftu*. Artyści nie mogli użyć imion bohaterów Lucasa i wykorzystać ich na scenie.

⁴⁸⁷ Niewiele z adaptacji Jakuba Żulczyka znalazło się w spektaklu.

i szpiega. Inwigilacja i podglądanie nie jest domeną Wielkiego Brata z czasów dominacji telewizji, ale staje się rozproszone na inne urządzenia i nie łatwo z nim walczyć, czy odmówić uczestnictwa w kreowanej przez media rzeczywistości⁴⁸⁸.

Ponadto w spektaklu Garbaczewski ponownie nie wybiera pomiędzy dualistycznie ustawionymi wizjami świata i sztuki, ale, podobnie jak Slavoj Žižek, chce „trzeciej pigułki”⁴⁸⁹. Ucieczka od świata mediów oznacza akceptowanie dwupodziału. Natomiast w wizji reżysera rzeczywistość jest bardziej złożona. Na żywo, medialnie i realnie wydarza się wszystko, co nas otacza.

W spektaklu tytułowy Robert Robur jest scenarzystą i po śmierci jednego ze współtwórców serialu *Wściekłość i wrzask* – Profesora Dawida Abel Zimmermanna, jest zmuszany do napisania ostatniego odcinka popularnego formatu. Mieszkańcy Miasta Światła codziennie o godzinie 3:33 są wybudzani i zmuszani do patrzenia na ekrany telewizorów. Znajdują się w transie i zafascynowani serialem oglądają nowe odcinki.

Motyw oka, oglądania i podglądania pojawia się także w scenografii. Oko Horusa, symbol wiedzy, to przestrzeń ekranowa, w której są wyświetlane *live streamingi*, a także przestrzeń realna, przez którą postacie przechodzą na scenę. Oko przypomina również ekran telewizora, sprzętu obecnego w wielu polskich domach, który także jest narzędziem do podglądania. Popularne formaty *reality show*, mimo tego, że są reżyserowane i planowane, cieszą się popularnością i obnażają pewne skłonności widzów do obserwowania innych.

⁴⁸⁸ A. Legierska, „Robert Robur” w reż. Krzysztofa Garbaczewskiego, „Culture.pl” 2016, źródło: <https://culture.pl/pl/dzielo/robert-robur-w-rez-krzysztofa-garbaczewskiego>, [dostęp: 2.06.2023].

⁴⁸⁹ Slavoj Žižek w dokumentalnym filmie *Perwersyjny przewodnik po ideologiach* z 2012 roku, analizując film *Matrix* z 1999 roku, stwierdza, że chce wybrać trzecią pigułkę.



Fot. 13. *Robert Robur*, reż. K. Garbaczewski, 2016.

Źródło: TR Warszawa, <https://trwarszawa.pl/program/robert-robur>, [dostęp: 15.05.2023].

Robur również jest nieustannie podglądany, jak widz z rzeczywistości 2016 roku – podsłuchiwany i oglądany przez smartfony. Robert przebywa jednocześnie w kilku planach. Znajduje się w swoim fikcyjnym życiu, grze komputerowej i rzeczywistości serialu, który tworzy. Aby wyjść z tej rzeczywistości, musi zdemaskować i obalić Wielkiego Brata, czyli Mateo DeZi, który rządzi światem przedstawianym w sztuce. W finale okazuje się, że jest to ojciec Robura. Robert Robur uzbrojony w oplatające go klawiatury – przypominające broń maszynową, gdzie nabojami są litery, a pisanie staje się narzędziem walki, które może chronić przez byciem sterowanym – szuka wyjścia z narzuconej mu rzeczywistości. Bohater ludzi się, że to multiplikacja, podobna do filmu *Matrix*, z której jest gdzieś wyjście. Przemierza kuluary teatru, błędząc po nich jak po labiryncie bez wyjścia. Widzowie oglądają jego zmagania na *live streamingach*, w Oku Horusa. Obraz transmitowany dla widzów w niektórych sekwencjach przypomina ekran i widok gracza w grze typu RPG, a stylistyka przestrzeni Miasta Światła jest cyberpunkowa.

W trzecim, ostatnim akcie spektaklu Robur powraca w rodzinne strony, do wioski łemkowskiej. Jednak to doświadczenie jest tylko częściowo autentyczne dla bohatera. Zetknięcie z folklorem i pamięcią przodków przypomina raczej spotkanie podczas święta kultury łemkowskiej, festiwalu Watra, który odbywa się niedaleko Gładyszowa i Wołowca. Poczucie wyobcowania w rodzinnych stronach udowadnia, że tradycje i folklor są tak samo nierealne, jak rzeczywistość serialu klasy B, gier RPG czy komiksów, w której porusza się Robur. Poszukiwanie autentyczności staje się niemożliwe. Lokalna gwara, zabobony, legendy

i picie „kropki”⁴⁹⁰ odbywają się pośród atrapy gór i sztucznego śniegu. Ta wersja rzeczywistości należy również do DeZi. Jest sztuczna, tak jak wirtualna rzeczywistość serialu.

Robur kilkakrotnie w spektaklu pyta siebie i inne postacie: „którym Robertem Roburem dziś jestem?”. Chwiejność i płynność jego tożsamości, a także brak korzeni wśród lokalnej społeczności pokazują Robura jako zagubionego w płynnej nowoczesności i zderzającego się jedynie z symulakrami.

Trzy dni przed premierą spektaklu Garbaczewskiego okazało się, że Dawid Ogrodnik nie zagra głównej roli. Początkowo Garbaczewski chciał go zastąpić⁴⁹¹. Przypadek chciał, że Justyna Wasilewska miała wtedy wolny czas i wraz z Pawłem Smagałą wykreowali postać na bazie pracy Ogrodnika. Smagała udziela swojego ciała Roburowi, a tekst z offu czyta Justyna Wasilewska. Samo kreowanie postaci Robura rozbiło go na trzech, a może nawet czterech aktorów. Ten przypadek w odbiorze wzmocnił wrażenie, że osobowość i tożsamość scenicznego Robura jest niejednoznaczna. Oddzielenie głosu od ciała dało postaci efekt wyalienowania i niedopasowania we wszystkich światach, w których przebywa Robur⁴⁹². Jak mówi w spektaklu, „każdy jest bohaterem jakiejś powieści”, co oznacza, że rzeczywistość wokół nas jest niezwykle złożona i skomplikowana, ale także multiplikowana i przypominająca hipertekst.

Omówione w powyższym rozdziale spektakle łączy przestrzeń ekranowa. Zarówno w *Poczcie Królów Polskich*, *Balladynie*, *Robercie Roburze*, *Gwieździe śmierci* wykorzystanie ekranów i pracy kamery na żywo staje się obszarem do eksploracji w teatrze Garbaczewskiego. Ekran jako scena dla streamingów jest pewnego rodzaju etapem, który zamyka artysta próbuje zamknąć po spektaklu *Robert Robur* w 2016 roku. Od tego czasu to VR staje się główną przestrzenią dla teatru Garbaczewskiego.

⁴⁹⁰ Potoczna nazwa eteru w kulturze łemkowskiej oraz wśród mieszkańców Beskidu Niskiego.

⁴⁹¹ Krzysztof Garbaczewski zagrał zastępstwo za J. Wasilewską w *Życiu seksualnym dzikich* oraz Bertolta Brechta w spektaklu *herb brecht* na podstawie tekstu M. Cecki i K. Garbaczewskiego, w reż. K. Garbaczewskiego; premiera miała miejsce 25 maja 2013 roku w Teatrze Komuna Warszawa.

⁴⁹² A. Górnicka, *Pęknięta rzeczywistość?*, „Teatr Pismo” 2016, nr 10, źródło: <https://teatr-pismo.pl/5761-peknieta-rzeczywistosc/>, [dostęp: 1.06.2023].

Rozdział 6. Europejskie mity i świat wirtualny

Garbaczewski wyreżyserował w 2009 roku w Opolu spektakl *Odyseja* na podstawie Homera. Jest on, podobnie jak *Kronos*, esejem teatralnym, nie adaptacją dzieła Homera. Centralną postacią dla Garbaczewskiego staje się Telemach, grany przez Pawła Smagałę. Syn wychowujący się bez ojca i tęskniący za nim, a jednocześnie dojrzewający w jego cieniu i poczuciu bycia niezadowolającym dla rodziców, stanowi oś spektaklu. Sztukę rozpoczyna scena, w której złąkniony Telemach nieudolnie uczy się sam mówić.

Aby rodzina mogła funkcjonować, Odys po powrocie powinien przeprosić lub zadośćuczynić swoim bliskim. Dlatego też jego mityczne przygody nie zostały pokazane w spektaklu. Są zaznaczone jedynie w projekcji wideo, przedstawiającej Odysa płynącego w pontonie, co czyni tę postać bardziej komiczną niż bohaterską.



Fot. 14. *Odyseja*, reż. K. Garbaczewski, 2009.

Źródło: J. Wichowska, *Odys jest gdzie indziej*, „Dwutygodnik” 2009, nr 11, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/636-odys-jest-gdzie-indziej.html>, [dostęp: 15.05.2023].

W przestrzeni spektaklu znajdują się sterty kaset wideo z ojcem Telemacha. Jednak nie zostają one odtworzone podczas przedstawienia. Telemach pali je, jakby chciał dokonać rytuału przejścia, być może to ukonstytuowanie faktu odcięcia się od ojca. Postać porzuconej

Penelopy została rozbita na trzy grające ją aktorki. Każda z nich nosi tę samą sukienkę, jednak kobiety są w różnym wieku. Postać wiernej i latami czekającej na męża żony gra Grażyna Misiorowska. Najmłodszą Penelopę gra Aleksandra Cwen. Ta postać jest projekcją dziecięcych marzeń o kobiecym ideale. Najstarsza z kobiet (Zofia Bielewicz) powtarza synowi utarte powiedzenia dotyczące życia rodzinnego, jak np.: „dobra żona – mężowi korona”⁴⁹³, co pokazuje, że tworzenie nowej rodziny podlega społecznej kontroli, jednak jej członkowie nie bardzo wiedzą jak powinni w niej funkcjonować. Skrzywdzenie żony przenosi się w spektaklu na syna, którym kobieta nie potrafi się zaopiekować, co w przyszłości wpłynie na jego negatywne relacje z kobietami. W ten sposób Garbaczewski demaskuje patriariat, jako jedno ze źródeł przemocy, zarówno wobec kobiet, jak i mężczyzn.

Lustro, jako pierwsze medium, znajduje się w centrum sceny, wystylizowanej na mieszczański pokój. W fazie lustra, opisywanej przez Lacana, dzieci między 8 a 16 miesiącem życia zaczynają rozpoznawać siebie jako obiekt odrębny od matki. Według Lacana to moment przełomowy w życiu dziecka, ponieważ zaczyna ono rozpoznawać własne odbicie w lustrze⁴⁹⁴. Porzucenie Telemacha przez ojca i niestabilność w zachowaniu matki wpływają na zachwianie tej fazy.

Z powyższych względów ciekawszym podróżnikiem staje się dla reżysera właśnie Telemach⁴⁹⁵, nie Odys. Poszukuje on swojej tożsamości. Jednak nie wie, jak się usamodzielnąć i w tej podróży staje się biernym pasażerem-flaunerem. Telemach staje się również alter ego reżysera. Na jednej z rejestracji kamera ujmuje twarz Garbaczewskiego i zestawia ją w jednym kadrze z twarzą Telemacha-Smagały. Zwiłokrotnienie tej postaci oraz zapośredniczenie (przez projekcję, ale również przez aktora grającego rolę) składa się na zmediatyzowaną formę obecności reżysera w spektaklu, połączoną z artystyczną wizją tego bohatera⁴⁹⁶. Uteatralnienie reżysera, czyli zmediatyzowanie go, Joanna Jopek interpretowała jako nieprzystawalność teatru Garbaczewskiego do kategorii modernistycznych⁴⁹⁷. W ten

⁴⁹³ J. Wichowska, *Odys jest gdzie indziej*, „Dwutygodnik” 2009, nr 11, źródło: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/636-odys-jest-gdzie-indziej.html>, [dostęp: 2.06.2023].

⁴⁹⁴ Zob. P. Dybel, *Samowiedzenie w lustrze. Program antropologii psychoanalitycznej we wczesnych pismach Jacquesa Lacana*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 1996, nr 4, źródło: https://pf.uw.edu.pl/images/NUMERY_PDF/020/PF_1996-R5_4_01-Dybel-P_Samowiedzenie.pdf, [dostęp: 5.25.2023].

⁴⁹⁵ Według Anny R. Burzyńskiej pierwszym głównym bohaterem *Odysei* jest tekst, a drugim Telemach. Badaczka zaznacza, że hipertekst *Odysei* jest przekładany na różne formy sceniczne (monolog, wykład, performans, improwizacja, taniec, projekcje wideo) i sam staje się bohaterem spektaklu. Zob. A.R. Burzyńska, *Bez ojca*, „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 49, źródło: <https://e-teatr.pl/bez-ojca-a83254>, [dostęp: 2.06.2023].

⁴⁹⁶ J. Jopek, *Wolałabym nie*, dz. cyt., s. 50-51.

⁴⁹⁷ Ibidem, s. 52.

sposób reżyser stał się „obecny” podczas każdego przebiegu spektaklu, co przypomina obecność Tadeusza Kantora w swoich spektaklach.

Biesy oraz wcześniejszy spektakl w reżyserii Garbaczewskiego, *Śmierć Stawrogina* z 2010 roku⁴⁹⁸, to przede wszystkim doceniona przez recenzentów kreacja Katarzyny Warnke, interpretowana jako feministyczny akcent u Garbaczewskiego, wkrótce uprawomocniony w *Balladynie* i manifeście Justyny Wasilewskiej. Stawrogin, grany przez kobietę, zwrócił uwagę widzów. Jak pisał Andrzej Ficowski:

Postać fenomenalnie bytująca na scenie i zagrana przez Katarzynę Warnke. Samotne noce przy laptopie, melorecytacja spowiedzi i wyczekiwanie słońca. Ta postać w czarnym garniturze jest jak z banku czy korporacji, chłodna i wyrachowana. To jedyna intymność, na jaką stać dzisiejszych Stawroginów – eleganckich, papierowych rewolucjonistów, znudzonych dobrobytem, wyznawców estetycznego amoralizmu⁴⁹⁹.

Jednak w mojej opinii status płci w teatrze Garbaczewskiego nie wysuwa się na pierwszy plan. To niejako zapowiedź świata w VR-ze, gdzie każdy użytkownik będzie oddzielnym „gatunkiem”, dlatego przywiązanie do płci nie wydaje się ważne u Garbaczewskiego.

Aneta Kyzioł określiła spektakl *Biesy* „słuchowiskiem”:

(...) ze strzępków akcji, dialogów i monologów, z których zbudowane jest trzygodzinne przedstawienie, nie sposób wydedukować, kim są bohaterowie, o co im chodzi, co to za świat. Chaotycznej adaptacji towarzyszy minimalna inscenizacja – spektakl Garbaczewskiego jest niemal słuchowiskiem. Po pustej scenie przechadzają się jacyś ludzie, coś bąkną o jakiejś rewolucji⁵⁰⁰.

Surowa przestrzeń sceniczna, opisana przez Kyzioł jako „minimalna inscenizacja”, została doceniona przez Jacka Cieślaka, który w swojej recenzji podkreślił, że Garbaczewski zaproponował na scenie przestrzeń wolną od nachalnych środków i taniej publicystyki. Jednak krytyk dodał, że kostiumy i scenografia wymagają dopracowania⁵⁰¹. Technologia wykorzystana w spektaklu umknęła uwadze recenzentów bądź jej wykorzystanie nie wysunęło się na pierwszy plan. Niemniej jednak w spektaklu rozbrzmiewa dzwonek starszego

⁴⁹⁸ Spektakl został zrealizowany w ramach festiwalu Deathroom. Śmierć Fest, organizowanym przez Teatr Łąźnia Nowa w Krakowie.

⁴⁹⁹ A. Ficowski, „*Biesy*”: kompresja. *Impresje po premierze*, „Dwutygodnik” 2010, nr 33, źródło: <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/1283-biesy-kompresja-impresje-po-premierze.html>, [dostęp: 2.06.2023].

⁵⁰⁰ A. Kyzioł, *Do diabła z takimi „Biesami”!*, „Polityka” 2010, nr 125, źródło: <https://e-teatr.pl/do-diabla-z-takimi-biesami-a95922>, [dostęp: 2.06.2023].

⁵⁰¹ J. Cieślak, *Świat, w którym wolność jest fikcją*, „Rzeczpospolita” 2010, źródło: <https://www.rp.pl/teatr/art7146631-swiat-w-ktorym-wolnosc-jest-fikcja>, [dostęp: 2.06.2023].

modelu telefonu, którego nie da się zignorować. Należy podnieść słuchawkę, by dźwięk przestał irytować w czasie monologu Stawrogina. Ponadto w głębi sceny wyświetlane są projekcje postaci oraz ich cienie. Multiplikowanie natury ludzkiej, obecne także poprzez jungowski cień, zakrytą stronę osobowości, było tematem spektaklu. Scena spowiedzi Stawrogina rozgrywa się pośród projekcji wideo przedstawiających mroczne lasy i drogi. Wideo pełni tutaj funkcję dopełniającą monolog postaci.

Reżyser w *Biesach* pokazał rodzinne tragedie (jak w *Odysei*), nie rewolucje polityczno-społeczne. Dlatego samobójstwo Matroszy, ofiary przemocy seksualnej, zostało zaprezentowane jak śmierć Rollinsona w *Dziadach*⁵⁰². Zrównanie tych śmierci – mordu politycznego/sądowego i samobójstwa skrzywdzonego dziecka – pokazuje, że rodzinne dramaty wypływają także z trudnej sytuacji najuboższych grup społecznych. Pochylenie się nad jednostką w małej grupie społecznej wydaje się ważniejsze w interpretacji, którą proponuje Garbaczewski, niż wielkie rewolucje bądź mityczna walka, jak to zostało pokazane w *Odysei*.

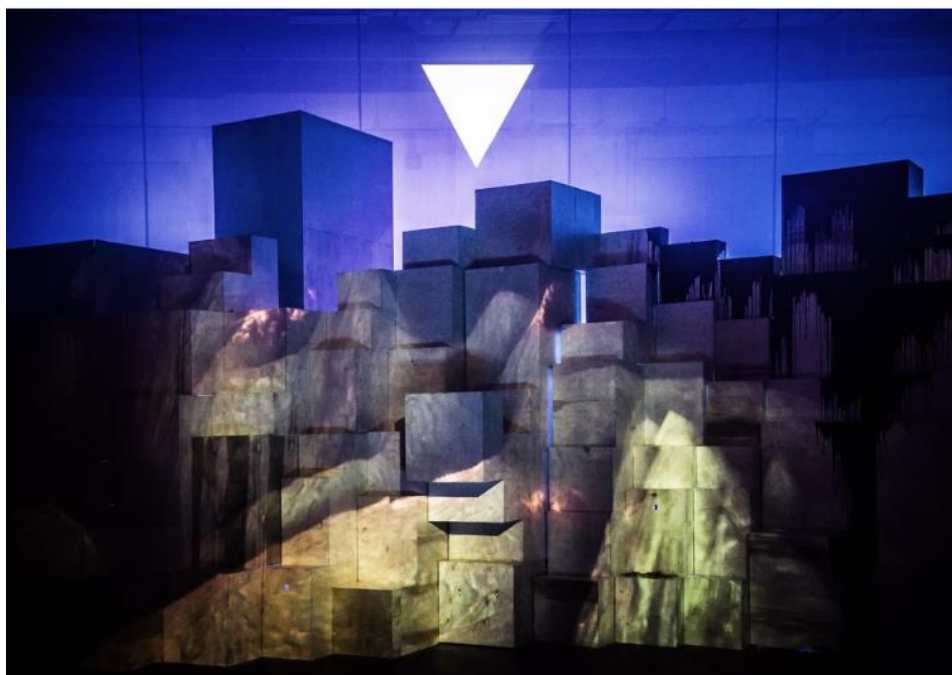
Marcin Kościelniak w recenzji z 2010 roku zauważył, że Garbaczewski poprzez swoje spektakle zmusza widza do bolesnych przeżyć, a teatr traktuje jako miejsce do dyskusji na temat wystawianych tekstów⁵⁰³. Nazywa także spektakl *Biesy* instalacją, nie inscenizacją.

Z kanonu literatury europejskiej Garbaczewski zrealizował także *Ucztę* Platona w 2018 roku oraz *Boską Komedię* Dantego w 2020 roku. Zaproszenie na tytułową ucztę kierowane jest do wszystkich, widzów i aktorów. W finałowej scenie odbiorcy, zachęceni przez aktorów, mogą „spróbować Sokratesa”, granego przez Jacka Poniedziałka. Nagi, przystrojony owocami i bitą śmietaną może zostać zjedzony. Nagość jest tutaj odrzuceniem barier oddzielających postać od widza.

Spektakl został podzielony na etiudy, monologi o Erosie, czyli najważniejszym z bogów, który kieruje życiem ludzi. Każdy z peanów rozdziela scena, w której bohaterowie odprawiają flectkę, by móc po kolei wygłaszać swoje poematy o bóstwie Erosa. Całość odbywa się pośród sześcianów ze sklejki i nieco przypomina scenografię ze spektaklu *Wyzwolenie*, która to podobnie jak scenografia ze spektaklu *Uczta* jest inspirowana przestrzeniami form abstrakcyjnych, kubistycznymi bryłami, fascynacją futuryzmem oraz geometryzacją projektu miejskiego.

⁵⁰² Ibidem.

⁵⁰³ M. Kościelniak, „*Młodzi niezdolni*” i inne teksty o twórcach współczesnego teatru, dz. cyt., s. 109.



Fot. 15. *Uczta*, reż. K. Garbaczewski, 2018.

Źródło: M. Obarska, „*Uczta*”, reż. *Krzysztof Garbaczewski*, „Culture.pl”, <https://culture.pl/pl/dzielo/uczta-rez-krzysztof-garbaczewski>, [dostęp: 15.05.2023].

Wideoprojekcje są tutaj prawie niezauważalne. Jak pisze Erika Fischer-Lichte:

Teatr ćwiczył widza w nowych modelach patrzenia, przymusem przyzwyczajając do tego, że nikt nie zdoła tu zobaczyć wszystkiego; że zapewne umknie uwadze niejednego widza coś, co dostrzegł i uznał za istotne sąsiad, który z kolei przegapił coś innego. Widz uczył się zatem tego, że w czasie przedstawienia nikt nie przekáže mu żadnych specjalnych znaczeń i komunikatów. Na podstawie tego, co uda mu się zobaczyć, a co wcale nie musi być identyczne z tym, co zobaczyli inni, sam powinien odkrywać ważne dla siebie sensy⁵⁰⁴.

Publiczność może owe projekcje łatwo przeoczyć, ponieważ zostają wyświetlone na bokach pomieszczenia, na wysokości widowni, w ogromnej sali budynku Nowego Teatru w Warszawie. Stanowią również scenograficzne tło, pokazywane na sklejkowych pudłach-górach. Przedstawiają one cyfrowe ciała postaci biorących udział w uczcie Agatona. Animacje zdają się dowodzić, że świat, nie tylko sceniczny, to obecnie świat także wirtualny, świat dziejący się również w poszerzonej rzeczywistości. Nawet jeśli forma projekcji jest prosta, to nasuwa się tutaj skojarzenie z AR oraz zmedializowaną rzeczywistością,

⁵⁰⁴ E. Fischer-Lichte, *Teatr i teatrologia...*, dz. cyt., s. 133.

wszechotaczającą człowieka i przez to niezauważalną, przyjmowaną za stały element, jak np. ta pokazywana w filmie *Blade Runner 2049* w reżyserii Denisa Villeneuve'a z 2017 roku.

Z kolei do spektaklu *Boska komedia* na podstawie dzieła Dantego, a także *Neuromancera* Williama Gibsona i zbioru esejów *Homo Deus. Krótka historia jutra* Yuvala Noaha Harariego, Garbaczewski zaangażował jako dramaturga Kozę⁵⁰⁵, rapera z Raszyna, urodzonego w 2000 roku oraz performerę, poetę i rapera Bartusia 419, który wystąpił w spektaklu. Obaj raperzy tworzą eksperymentalną muzykę w ramach swojego gatunku i nie należą do mainstreamowego hip-hopu. Mikroperformanse Bartusia 419 przerywają poetyckie sceny w spektaklu. Raper częściowo czyta z kartki, a częściowo improwizuje na temat społecznej rzeczywistości w Polsce. Krytykuje stan sądownictwa oraz program ówczesnego rządu. Bezpośrednio zwraca także uwagę publiczności, że wolałaby oglądać bardziej zrozumiały spektakl. Te performanse wybijają widza, rozważającego prezentowane teksty Dantego, z linearnego uczestnictwa. Podobny zabieg reżyser zastosował w spektaklu *Nic*, gdzie mlaskanie, rozsypywanie żwirku oraz stukot zakłócają wysłuchiwanie poezji Leśmiana.

Garbaczewski spektakl *Boska komedia* nazywa także medytacją teatralną, podobnie jak wspomniane przedstawienie *Nic*. Sztuka dotyczy nieustannej wędrówki grzesznego człowieka ku boskości. Wędrówka ta jest zarówno metaforyczna, jak i dosłowna – postacie wspinają się po scenograficznej górze. To kolejny projekt Aleksandry Wasilkowskiej. Stanowi on niejako kontynuującą scenograficzną z *Wyzwolenia* i *Uczty*. Olbrzymie dłonie, charakterystyczne dla projektów Wasilkowskiej, pojawiają się również w spektaklu *Sen nocy letniej*.

⁵⁰⁵ Jeden z poetyckich tekstów Kozy pojawia się w spektaklu *Nic*.



Fot. 16. *Boska komedia*, reż. K. Garbaczewski, 2020.

Źródło: Teatr Powszechny, <https://www.powszechny.com/spektakle/boska-komedia,s1694.html>, [dostęp: 15.05.2023].

Nad sceną są wyświetlane wirtualne światy, kreowane w czasie rzeczywistym w aplikacji VR Chat. Operatorem VR w spektaklu był Natan Berkowicz, nad VR-em i animacjami pracowała Anastasiia Vorobiova, a tworzenie awatara i projektowanie VR wspierał Andrei Isakov. Spektakl rozpoczyna kilkunastominutowy monolog Sandry Korzeniak / awatara Korzeniak, złożony z fragmentów *Skończyć z sądem bożym* Antonina Artauda, który został także udostępniony w czasie lockdownu w 2020 roku w serwisie YouTube. Rzeczywistość na scenie jest pomieszaniem realu i VR-u, co ma wprawić widza w zbiorowy trans. Dodatkowo podczas spektaklu palono drewnianego palo santo, by zadziałać na węch odbiorców i umożliwić im doznanie immersji. Ponadto *Boska komedia* Dantego – czyli 100 pieśni, podzielonych na 3 części, składających się z 33 pieśni oraz 1 w prologu – stanowiła dla Garbaczewskiego fascynujący algorytm, który po połączeniu z procesem cyfrowym, nad którym na co dzień pracował w Dream Adoption Society, stał się pewnego rodzaju numerologiczną zagadką do rozwiązania⁵⁰⁶.

Mimo zabiegów sensorycznych, działających na słuch, węch i wzrok reżyser uważa, że do immersji i właściwego spotkania z widzem w poszukiwaniu nieśmiertelności, kolejnego

⁵⁰⁶ P. Bollin, *Krzysztof Garbaczewski: Nie rozmawiamy o wierze w sposób sensowny*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Onet. Kultura” 2020, źródło: <https://kultura.onet.pl/teatr/krzysztof-garbaczewski-o-spektaklu-boska-komedia-w-teatrze-powszechnym-wywiad/kqe4plh>, [dostęp: 25.06.2023].

Zbawiciela, prawd wiary i wspólnego wejścia na drogę duchową może dojść w świecie wirtualnym. Garbaczewski zaprasza widzów do świata wykreowanego w aplikacji VR Chat. W początkowym założeniu reżysera proces ten miał zostać upowszechniony na szeroką skalę już około dwa miesiące po premierze teatralnej. Widzowie mogliby wykorzystać przygotowane awatary bądź wytworzyć własne. W wywiadzie z Przemysławem Bollinem Garbaczewski, porównując *Uczkę* i *Boską komedię*, mówił:

Tu w inny sposób korzystamy ze świata wirtualnego. W *Uczce* mieliśmy przygotowane animacje, w *Boskiej komedii* korzystamy ze świata, który został stworzony w aplikacji VR Chat. Chcielibyśmy zaproponować widzom uczestnictwo w tej podróży VR-owej, która odbywa się w czasie spektaklu. Wczoraj uruchomiliśmy taką opcję, pojawiają się już pierwsze osoby i efekt jest niewiarygodnie dobry. Polecam ściągnąć sobie tę aplikację. Trzeba mieć peceta z Windowsem albo VR, wtedy doświadczenie jest pełniejsze. Wystarczy się do nas odezwać i podać swojego nicka. Wtedy my wyślemy wam zaproszenie i będziecie mogli wejść do naszej planszy. Dzięki temu możemy wspólnie podróżować⁵⁰⁷.

Dołączenie do przestrzeni VR widzów, którzy nie biorą udziału w spektaklu, przebywając w budynku teatru, było w 2020 roku przełomowym momentem. Dwupodział sceny w teatrze, tej oglądanej przez widzów i tej, do której można się podłączyć, sprawia, że doświadczenie widza jest silnie zindywidualizowane: już nie tylko poprzez odbiór afektywny dzieła czy oddanie widzowi pola widoczności i pokazanie, że teatr jawi się jako sztuka, która nie udostępnia mu całości dzieła, a raczej wybór tego, co chce zobaczyć w danym momencie. Tutaj część widzów zostałaby pozbawiona jednej z form uczestnictwa i związanych z nią doświadczeń, ale za to zostałaby wprowadzona ściśle indywidualnie w obszar sztuki. Jednak warto zaznaczyć, że proces ten Garbaczewski rozwinie w spektaklu *Sen nocy letniej* w 2022 roku.

6.1. Medytacja nad słowem i obrazem

Do medytacyjnej refleksji w teatrze Garbaczewski zaprosił widzów już w 2009 roku. Spektakl *Nirwana*, który powstał na podstawie *Tybetańskiej księgi umarłych*, reżyser określił medytacją teatralną, co mogło zachęcić recenzentów do nazywania w ten sposób jego

⁵⁰⁷ Ibidem.

późniejszych spektakli. Jednak okazało się, że często spektakle w recenzjach były z użyciem tego pojęcia degradowane oraz banalizowano ich znaczenie.

Anna R. Burzyńska podkreślała, że widz w teatrze Garbaczewskiego jest aktywizowany, ale nie wciągany na scenę⁵⁰⁸. W pewnym sensie zostaje oddzielony ekranem, jak czwartą ścianą i ze swojej bezpiecznej pozycji, obserwatora-uczestnika, może analizować swój odbiór spektaklu. Jak opisała to badaczka:

Widz w jego teatrze nie podąża więc ścieżką narracji, ale wrzucony w środek oceanu cytatów, obrazów, dźwięków zmuszony jest do nawigacji – w dowolnym kierunku. Przy czym to sama droga jest tu celem, nie punkt wyjścia⁵⁰⁹.

W spektaklu *Nirwana*⁵¹⁰, a szczególnie w późniejszym spektaklu *Nic*, ta medytacyjna wędrówka zostaje wyrażona najpełniej. Mimo że postacie nie zwracają się do widzów i nie zapraszają ich na scenę, publiczność jest aktywizowana poprzez formę medytacyjnego odbioru. Ponadto oba spektakle dotyczą relacji człowieka ze śmiercią, końcem, niebytem i odchodzeniem.

Podczas pracy nad spektaklem *Nirwana* Garbaczewski po raz pierwszy przyszedł do teatralnej instytucji bez scenariusza, a nawet konkretnego pomysłu na spektakl. Jak zaznaczył w wywiadzie z Joanną Jopek i Moniką Kwaśniewską, przeprowadzonym po premierze *Nirwany*: „jest to jakaś praktyka, na którą mógł się odważyć, powiedzmy, Krystian Lupa”⁵¹¹.

Z kolei spektakl-medytacja *Nic* stanowi kompozycję dźwięków i obrazów. Szelesty, szumy, odgłosy kapiącej wody, dźwięki rozsypywanego żwirku oraz mlaskanie mieszają się z performatywnie rozgrywanymi przez sceniczne postacie deklamacjami poezji Bolesława Leśmiana. Dźwiękowe rozpraszacze mają na celu sproblematyzowanie odbioru wierszy i rytmicznie bądź wytrącają widza z immersji, to ponownie włączają w wykreowaną w spektaklu przestrzenną medytację. Warstwa wizualna spektaklu również ma na celu wprowadzenie widza w stan medytowania. Centrum spektaklu stanowi obraz *Czarny kwadrat* Kazimierza Malewicza, którego kopie i remiksy pojawiają się na scenie⁵¹². Kwadraty są widoczne w różnych konfiguracjach. Kwadrat jest niewątpliwym centrum, po osi którego

⁵⁰⁸ Badaczka w 2014 roku nie mogła jeszcze wiedzieć o VR-owych planach reżysera.

⁵⁰⁹ A.R. Burzyńska, *Nierealne realne...*, dz. cyt., s. 101.

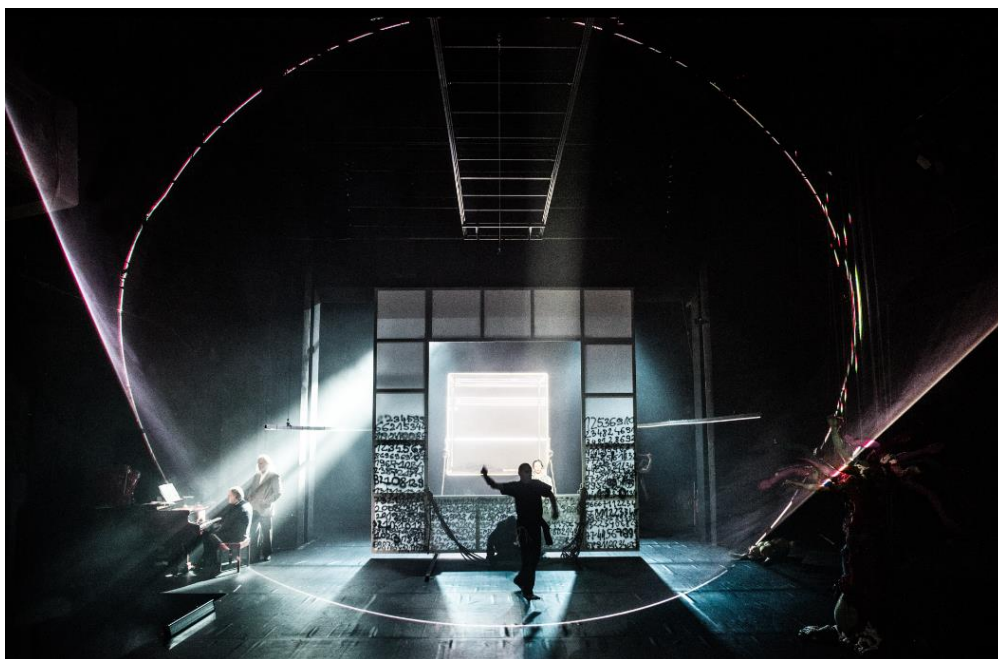
⁵¹⁰ Spektakle *Nirwana*, *Opełani* i *Chór sportowy* stanowią trylogię.

⁵¹¹ J. Jopek, M. Kwaśniewska, *Wciąganie marginesów*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2009, nr 90, źródło: https://archiwum.didaskalia.pl/90_garbaczewski.htm, [dostęp: 1.06.2023].

⁵¹² Zob. M. Borowski i in., *Przepisywanie. Teksty dla współczesnego teatru. Dlaczego przepisujemy klasyków, albo kto zastąpił dramaturga?*, „Didaskalia” 2008, nr 83.

porusza się Orfeusz, grany przez Krzysztofa Zawadzkiego. Orfeusz-Szyf pojawia się także w kwadratowej ramie, otoczonej przez pomniejsze figury, którą przeciąga za pomocą liny jak prospekt, w przód i tył sceny, wyznaczając rytm spektaklu. Postać znajduje się, czy raczej zostaje wprzęgnięta w pewnego rodzaju ramę dialektyczną.

Wizualność spektaklu wprowadza skojarzenia z przestrzenią galeryjną. Wyświetlane podczas spektaklu projekcje przypominają dzieła suprematyczne, prace Anisha Kapoora i elementy z popkultury (przemiana w Venoma z serii komiksów wydawnictwa Marvel Comics, czy postać Obcego z filmu Ridleya Scotta). Całość stanowi prawdziwą wizualną ucztę. Obserwacja przenikających się czerwonych fal, głębi kwadratów, figur geometrycznych, przypominających matrixowe światy, pozwala widzom na odcięcie się od rzeczywistości i zanurzenie w zmieniających się obrazach. Spektakl można podzielić na osobne warstwy, wizualną i dźwiękową, które można było by obejrzeć w przestrzeni muzeum bądź odsłuchać w aplikacji.



Fot. 17. *Nic*, reż. K. Garbaczewski, 2018.

Źródło: Narodowy Stary Teatr, <https://stary.pl/pl/repertuar/nic>, [dostęp: 15.05.2023].

Przestrzeń modelowana za pomocą kwadratów i projekcji wyświetlanych wewnątrz sceny jest przełamywana obrazami laserowymi, które na tle rozpylanego dymu zmieniają jej widzialne rozmiary i w pewien sposób oszukują oko widza. Promień lasera staje się również figurą, której powierzchnię można obliczyć, a z drugiej strony jest on półprostą. Ten sam obiekt

zmienia swój wygląd i pokazuje, że oko ludzkie nie jest obiektywne w swoim widzeniu. Wybiera to, co widzi, i przekształca obraz. Ćwiczenie oka w oglądaniu i rozwój sposobu patrzenia nawiązuje do teorii malarza Władysława Strzemińskiego⁵¹³. Artysta ten starał się pokazać działanie oka, nie tylko ludzkiego. W wydanej pośmiertnie *Teorii widzenia* (1958) opracował koncepcję świadomości wzrokowej, w której historia sztuki została ujęta jako historia następujących po sobie form widzenia.

Granice przestrzeni gry wyznaczają kwadrat, centrum sceny oraz deski teatru. Jednak plastyka spektaklu rozszerzona o VR⁵¹⁴ załamuje czwartą ścianę i rozszerza przestrzeń obok widza oraz ponad nim. Jak zaznaczyła Burzyńska, odbiorca nie jest bezpośrednio wciągany na scenę. To raczej spektakl przychodzi do niego, wchodzi mu na głowę i zaprasza do wnętrza. Ten proces może zostać przyjęty przez widza, zanurzonego w spektaklu, bądź zupełnie niezauważony i odrzucony, potraktowany jako bariera, w zależności od rozwoju czy rodzaju oka odbiorcy. Moim nieodpartym wrażeniem podczas oglądania *Nic* było uczucie przebywania w galerii i obserwacja obrazów, ze spektaklem w tle. Jak pisał Julian Przyboś w przedmowie do *Teorii widzenia* Władysława Strzemińskiego:

„Suprematyzm” głoszony przez Malewicza niósł jedną z idei radykalnie oczyszczających tradycyjne wyobrażenie o plastyce: sprowadził on malarstwo do elementów najprostszych, ukazywał fakt najoczywistszy – że obraz to płaszczyzna prostokątna. Z chwilą gdy, zamiast malować, Malewicz narysował w pustym kwadracie kwadrat lub gdy w środku białego pola umieścił biały prostokąt, kryzys dawnego patrzenia na płótno malarskie uzyskał swój punkt szczytowy, a zarazem zwrotny. (...) Malewicz (...) uważał zarówno te swoje kompozycje na płaszczyźnie, jak i kompozycje brył geometrycznych za twory same dla siebie, niemogące mieć swoich konsekwencji praktycznych. Estetyczna ich kontemplacja miała być celem ostatecznym (...) Estetyczna kontemplacja suprematysty miała więc chyba coś z charakteru tego intelektualnego upodobania, które Platonowi kazało nazwać koło najdoskonalszą z figur⁵¹⁵.

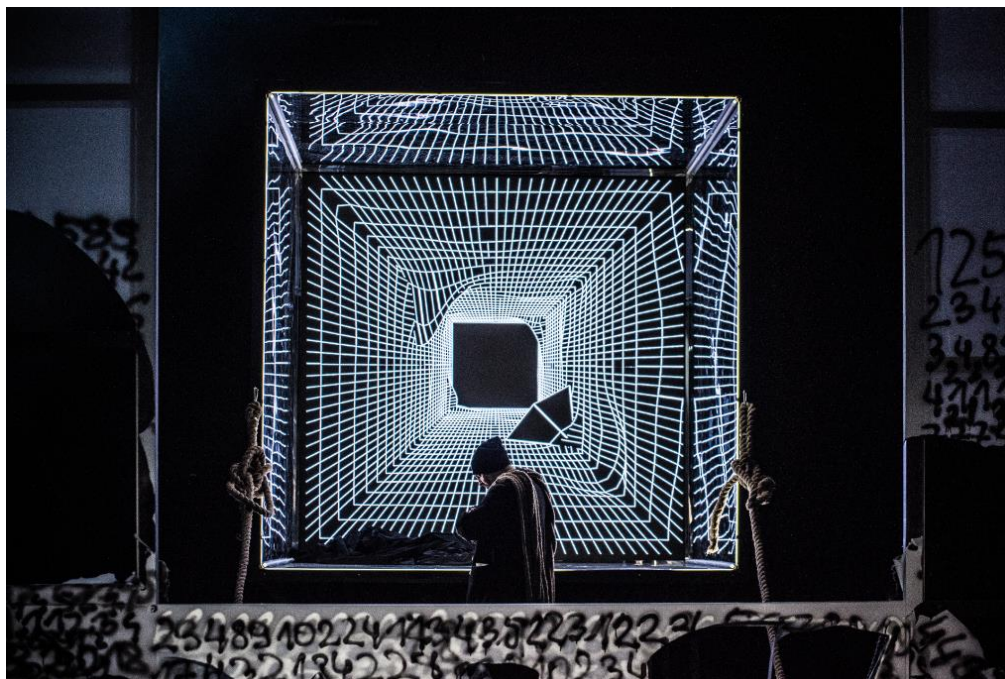
Kontemplacja, zaduma i wprowadzenie do medytacji rozgrywa się w spektaklu *Nic* w warstwie wizualnej na równi z warstwą słowną i dźwiękową. Jednak poprzez nowe technologie kompozycje wyświetlane na płaszczyźnie dają wrażenie spoglądania w jakąś głębię, korytarz czy film. Przypomina to prace Anisha Kapoora, obiekty, w których formy

⁵¹³ Warto przypomnieć, że w latach 1945–1947 Andrzej Strumiłło studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi pod kierunkiem m.in. Władysława Strzemińskiego.

⁵¹⁴ VR w spektaklu tworzyli: Marta Nawrot, Jagoda Wójtowicz, Anastasiia Vorobiova, Maciej Gniady, scenografię: Robert Mleczeko, Jan Strumiłło, reżyserię światła: Robert Mleczeko.

⁵¹⁵ J. Przyboś, *Przedmowa*, [w:] W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Łódź 2016, s. 43-44.

płaskie okazują się stożkami, prostopadłościanami czy formami wklęsłymi. W zależności, z której strony czy z którego miejsca obejrzy je widz.



Fot. 18. *Nic*, reż. K. Garbaczewski, 2018.

Źródło: Narodowy Stary Teatr, <https://stary.pl/pl/repertuar/nic>, [dostęp: 15.05.2023].

Przestrzeń dźwiękowa spektaklu to przede wszystkim doświadczenie poezji na żywo. Garbaczewski wybrał do spektaklu poezję Bolesława Leśmiana, Czesława Miłosza i Paula Celana, również *Nic-nic* Janusza Palikota, *Kairos* Cezarego Wodzińskiego, *Mount Analogue* René Daumala oraz inspiracje z filozofii Uppaluri Gopala Krishnamurtiego i Martina Heideggera, a także utwór hiphopowy. Wybrane teksty dotyczą śmierci, pustki, tęsknoty, żałoby, ciszy i nicości. Głosy postaci oraz wszelkie dźwięki pojawiające się w spektaklu rozplywają się po widowni, nasycają i otaczają ją. Dobywają się zewsząd. Pustka i cisza w spektaklu jest obecna na chwilę po zakończeniu, kiedy widzowie jeszcze nie „powracają” z immersji i nie zaczynają klaskać. Warstwa słowna jest równie rozbuchana, co warstwa wizualna. Milczenie, jak wspomniane spotkanie Celana i Heideggera, cisza znacząca, podobnie jak pustka, nie występuje w spektaklu, jej nieobecność zdaje się być przeciwstawiana tytułowemu „nic”. Brak komunikacji pomiędzy poetą i filozofem nawiązuje również do spotkania Mirona Białoszewskiego i Allena Ginsberga w 1965 roku, podczas którego poeci poszukując wspólnego języka, poza francuskim i angielskim, odnaleźli go w narkotycznej podróży. Warto zaznaczyć, że wcześniej Garbaczewski w VR-owej medytacji

Białoszewski / Ginsberg z 2018 roku podjął próbę rekonstrukcji spotkania poetów w Warszawie⁵¹⁶.

Cisza i pustka są zatem nieuchwytnymi formami dotykającymi śmierci. Eros i Tanatos, motywy z poezji Leśmiana, również są przeciwstawiane w tym spektaklu Garbaczewskiego⁵¹⁷. Między miłością i śmiercią znajduje się tytułowa nieokreślona nicość, pustka, która w spektaklu nie wydaje się ironicznie drwić z widza. Orfeusz przemierzający piekło w poszukiwaniu ukochanej, której nie widzi i nie słyszy, dramatycznie zbliża się do owego stanu pustki i braku. Postać milczącej Eurydyki została przedstawiona w spektaklu jako więźniarka nazistowskiego obozu zakłady, miejsca z pogranicza życia i śmierci.

Znany ze spektaklu *Iwona, księżniczka Burgunda* motyw zrywania papierowej scenografii powraca w spektaklu *Nic*. Niszczenie świata scenicznego, rozpad formy wytworzonej w trakcie spektaklu poprzez zapisywanie na papierze losowych cyfr⁵¹⁸, obnaża formę i bezformie, którego w postaci pustki nie można całkowicie doświadczyć za życia. To doświadczenie może zostać opisane na wiele sposobów, jak np. głos zza muru w wierszu *Dziewczyna* bądź jako spotkanie poza ciałem podczas uroczystości pogrzebowych. Postać grana przez Grzegorza Grabowskiego, która nie nawiązuje porozumienia z otaczającymi ją ludźmi, nagle uświadamia sobie, że to jej wizerunek znajduje się w otwartej trumnie. Projekcja głowy aktora/postaci, umieszczonej w trumnie, spogląda na jedno ze swoich wcieleń, którym jest wędrująca dusza (grana przez Grabowskiego). Postać uświadamia sobie, że pozostali żyjący widzą jedynie trupa, martwe ciało. Jego dusza, niewidziana i niesłyszana, krąży wokół zgromadzonych. Przebywa niejako w pustce, nicości. Jednak gdy sobie to uświadamia, znika ze sceny, a widz jedynie zbliża się do tytułowego „nic”, które nadal pozostaje dla niego nieuchwytnie.

⁵¹⁶ Fragment performansu znajduje się na stronie Dream Adoption Society, źródło: <https://dreamadoptionociety.com/bia%C5%82oszewski%2F-ginsberg-vr>, [dostęp: 3.06.2023].

⁵¹⁷ Jest to rozwinięcie ze spektaklu *Uczta*.

⁵¹⁸ Rozpoczynających się od cyfry 44.

6.2. Szekspir w teatrze Garbaczewskiego

Mimo iż reżyser tworzy spektakle na podstawie gatunkowo różnych tekstów filozoficznych i literackich, można wyznaczyć dwie dominaty w jego teatrze. Garbaczewski jest czytelnikiem i realizatorem tekstów Witolda Gombrowicza oraz Williama Szekspira. Reżyser wystawił do tej pory dramaty angielskiego pisarza: *Burzę* w Teatrze Polskim we Wrocławiu (2015), w tym samym roku *Hamleta* w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie i *Makbeta* na Nowej Scenie Teatru Aleksandryjskiego w Petersburgu⁵¹⁹ oraz *Sen nocy letniej* w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie w 2022 roku. Spektakle z 2015 roku układają się w tzw. trylogię Szekspirowską Garbaczewskiego⁵²⁰.

Artur Duda w recenzji książki Williama B. Worthena *Shakespeare, Technicity, Theatre* (Cambridge, 2020) pisze:

Teatry takie jak The Globe mają dawać złudzenie obcowania z „Shakespearem, jaki był”, „Szekspirowskim Szekspirem” (*Shakespeare Shakespeare*) sprzed stuleci. Tymczasem używają metod marketingowych i reklamowych typowych dla Google’a i innych cyfrowych korporacji. Bastion *original practices*, który ma rzekomo leczyć współczesnych widzów z anomii i „iPhonowego kciuka”, przemienia ich potajemnie w produkty cyfrowego handlu⁵²¹.

⁵¹⁹ Z uwagi na szczególną sytuację, jaką jest wojna na Ukrainie, analiza spektaklu, zrealizowanego w Rosji, *Makbet* nie została poszerzona w pracy. Dostęp do materiałów jest utrudniony. Jak mówił K. Lupa już w 2014 roku: „Jak można myśleć o teatrze w tak parszywej sytuacji? Mam w Rosji wierną publiczność, aktorów czekających z tęsknotą na następną wspólną pracę. Teraz miałem dokończyć rozmowy o trzech projektach w jednych z najlepszych teatrów Petersburga i Moskwy. Ale te projekty w tej chwili we mnie psychicznie nie istnieją, nie mogę o nich rozmawiać bez fałszu wobec tego, co dzieje się na Ukrainie i w Rosji”.

Zob. J. Tomczuk, *Przyzwyczyliśmy się już do pokoju. I tu nagle Ukraina*, wywiad z K. Lupa, „Newsweek” 2014, źródło: <https://www.newsweek.pl/swiat/krysian-lupa-rezyser-teatralny-rosja-ukraina-newsweekpl/k0vje9q>, [dostęp: 24.03.2023].

⁵²⁰ „Krystian Lupa zrezygnował z reżyserowania kilku spektakli w Rosji w związku z rosyjską aneksją Krymu i wojną na Ukrainie. Tymczasem Krzysztof Garbaczewski zdecydował się na pracę w Teatrze Aleksandryjskim w Sankt Petersburgu. – Krystian miał pracować na dużej scenie, ja będę pracował na nowej – mówi Garbaczewski. – Inną wagę mają słowa Lupy, a inną moje. Może on jest od rezygnowania z Rosji, a ja jestem od podejmowania dialogu z ludźmi, których nie uważam za współodpowiedzialnych za dyktaturę Putina, bo też czują się przerażeni obecną sytuacją. O tym może być również *Makbet* – tekst polityczny. W Rosji jest teraz zatrzęsienie *Makbetów* – w Sankt Petersburgu powstały dwa. Spektakl Garbaczewskiego nie będzie skupiał się na Makbecie jako sfrustrowanym superhero, lecz na ofiarach brudnej walki o władzę. – Myślę, że jak się czyta *Makbeta*, widać, że Szekspir pisał tekst nieświadomie, ale jednak pod wydarzenia na Ukrainie, czego nie chciałbym zmieniać – mówi reżyser. – Szkocja jest celną metaforą tego, co dzieje się w kraju mniejszym od mocarstwa, z którym sąsiaduje”.

Zob. J. Cieślak, *Hamlet – obywatel Europy*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Rzeczpospolita” 2015, nr 135, źródło: <https://e-teatr.pl/hamlet-obywatel-europy-a199649>, [dostęp: 5.06.2023].

⁵²¹ A. Duda, *Błąd Epimeteusza? Teatr w sieci technik i technologii*, „Pamiętnik teatralny” 2022, t. 71, nr 1, s. 67.

Duda za Worthenem mówi o próbach rekonstrukcji, odtwarzaniu dzieł Szekspira, jak o pracy algorytmu, który pozbawia widza podmiotowości i traktuje go jak biernego konsumenta obrazów⁵²². Od tak ukrytej w klasycznych realizacjach komercji i tzw. prezentacji wielkiej sztuki zdecydowanie stroni Garbaczewski.

Spektakl *Burza* to pierwsze spotkanie Garbaczewskiego i Szekspira w teatrze. Jak pisał Mirosław Kocur:

Żadna inna sztuka Szekspira nie inspirowała reżyserów do równie skrajnych i radykalnych interpretacji. Garbaczewski znakomicie wpisuje się w tę tradycję. Stworzył wyjątkowo piękny i spójny świat przedstawiony. Wszystko tu jest wieloznaczne⁵²³.

Badacz docenił spektakl, mimo że bardzo krytycznie opisał wcześniejszy *Kronos*, także z Teatru Polskiego we Wrocławiu. Dodał również, że „wielcy artyści powinni się mierzyć z arcydziełami. Szkoda życia. Dobrze się stało, że Garbaczewski powrócił”⁵²⁴.

W *Burzy* Garbaczewskiego i Cecki zaznaczony jest także wątek feministyczny. W roli Prospera występuje Ewa Skibińska, matka, obarczająca córkę traumą utraty ojczyzny. Skibińska, Małgorzata Gorol (Miranda) i Halina Rasiakówna (Alonza) tworzą w spektaklu silne, kobiece postacie, Mirandy i Alonzy.

Scenografię spektaklu przygotowała Aleksandra Wasilkowska. Przestrzeń na scenie jest mroczna. Ciemna przestrzeń w spektaklu oznacza fizyczną próżnię, w której postacie zaczynają wytwarzać życiodajną energię i uruchamiać spektakl⁵²⁵. Ciemność łączy się z projekcjami fal i chmur, tworząc odciętą od świata zewnętrznego wyspę wulkaniczną. W spektaklu pojawia się także Czarna Wyspa ze spektaklu *Życie seksualne dzikich* z Nowego Teatru w Warszawie. Tym razem wyspa pozostaje w relacji z aktorami na scenie.

⁵²² Ibidem, s. 68.

⁵²³ M. Kocur, *Garbaczewski is back*, „Teatralny.pl” 2015, źródło: <https://teatralny.pl/recenzje/garbaczewski-is-back,927.html>, [dostęp: 3.06.2023].

⁵²⁴ Ibidem.

⁵²⁵ M. Piekarska, *Miłość na czarnej wyspie, gdzie bohater Szekspira jest kobietą*, wywiad z K. Garbaczewskim i M. Cecką, „Gazeta wyborcza. Wrocław” 2015, źródło: <https://e-teatr.pl/milosc-na-czarnej-wyspie-gdzie-bohater-szekspira-jest-kobieta-a192811>, [dostęp: 5.06.2023].



Fot. 19. *Burza*, reż. K. Garbaczewski, 2015,
Źródło: „*Burza*” Krzysztofa Garbaczewskiego [galeria], „Culture.pl”, <https://culture.pl/pl/galeria/burza-krzysztofa-garbaczewskiego-galeria>, [dostęp: 15.05.2023].

Z kolei Prospero u Garbaczewskiego staje się ewolucyjną formą postaci antropologa Malinowskiego. Kostiumy aktorów, również czarne, zlewają się z przestrzenią wyspy, jakby do niej należały. Jednak blade twarze postaci nadają im kontrast. W spektaklu z 2015 roku jest obecny także ekran, na którym są wyświetlane projekcje *live wideo*, pokazujące zbliżenia postaci. Za pomocą nagrań zostało pokazane wewnętrzne życie bohaterów.

Natomiast spektakl *Hamlet*⁵²⁶ zrealizowany w Starym Teatrze w Krakowie to jeden z projektów-marzeń Garbaczewskiego. Egzemplarz reżyserski *Hamleta* znajdował się także w teczce reżyserskiej Garbaczewskiego podczas egzaminów wstępnych do PWST⁵²⁷.

Hamlet w spektaklu jest rozbity na trzy postacie. Postać Heleny Modrzejewskiej grana przez Martę Ojrzyńską tłumaczy Konradowi Swinarskiemu, w tej roli Szymon Czacki, że *Hamlet* jest jednocześnie psychologiczny, polityczny i społeczny. Dla Garbaczewskiego Hamlet jest także obywatelem współczesnej Europy. Garbaczewski obsadza w tej roli Bartosza Bielenię, Krzysztofa Zarzeckiego oraz Romana Gancarczyka⁵²⁸. Każdy z aktorów odgrywa inną interpretację postaci Hamleta. Hamlet Bieleni bywa również Ofelią, jego płęć pozostaje niedookreślona. Zarzecki z kolei gra neurotyka niezdolnego do miłości, który ciało Ofelii bada za pomocą kamery-mikroskopu. Natomiast Hamlet Gancarczyka wygłasza

⁵²⁶ *Burza*, *Hamlet* oraz *Sen nocy letniej* w przekładzie S. Barańczaka.

⁵²⁷ M. Omylak, *Marzenie internauty*, dz. cyt., s. 72.

⁵²⁸ W inscenizacji Konrada Swinarskiego *Hamleta* miał zagrać Jerzy Radziwiłowicz.

fragmenty *HamletaMaszyny* Heinerja Müllera. W spektaklu pojawiają się fragmenty *Studium o Hamlecie* Stanisława Wyspiańskiego i *La Maladie de la mort* Marguerite'a Durasa. Dramaturg Marcin Cecko włączył do spektaklu także swoje teksty.

Media wykorzystane w sztuce to przede wszystkim kamera, podążająca za poszczególnymi postaciami. Podobnie jak w spektaklu *Poczet Królów Polskich* transmitowane na żywo wideo przedstawia akcję dziejącą się w foyer teatru, na placu Szczepańskim oraz wewnątrz kabiny tira, w którym rozmawiają Poloniusz i Ofelia. Na ekranie widzowie obserwują również przechodniów przyglądających się temu, co dzieje się wokół teatru. Znaczącym medium w spektaklu jest również woda. Rozgorączkowany Hamlet miota się w strugach deszczu. Na scenie znajduje się także płytki, okrągły basen, w którym m.in. topi się Ofelia. Ponad sceną mieści się lustro, na którym widać odbicia scen z basenu. Obraz ten stwarza iluzję przeglądania się w tafli wody oraz w lustrze jednocześnie.



Fot. 20. *Hamlet*, reż. K. Garbaczewski, 2015.

Źródło: Narodowy Stary Teatr, <https://stary.pl/pl/repertuar/hamlet/>, [dostęp: 15.05.2023].

Olga Katafiasz następująco podsumowuje spektakl:

Od pierwszych scen wiemy, że w spektaklu *Hamlet* Szekspira stanie się pretekstem dla teatralnego eksperymentu. Problem nie w tym, że Garbaczewski i Cecko nie formułują tak naprawdę żadnej alternatywy, żadnej przeciwwagi dla tego, co odrzucają lub podważają. Można doceniać łatwość, z jaką

rozpętują teatralne szaleństwo, można przyglądać się kolejnym pomysłom, niekiedy inspirującym. Poddajemy się kolejnym sugestywnym obrazom z poczuciem, że jałowiejają, wytracają energię⁵²⁹.

Badaczka odrzuca nadmiar środków scenicznych, mediów, poruszanych wątków, a także obecność trójki Hamletów. Według krytyczki spektaklowi brakuje klarownej puenty. W jej perspektywie *Hamlet* Garbaczewskiego jest w pewnym sensie kontynuacją niezrealizowanego spektaklu Konrada Swinarskiego, a także metateatralną dyskusją i zmierzeniem się z wieloma innymi inscenizacjami *Hamleta*, jego literaturoznawczymi interpretacjami oraz realizacją marzenia kandydata do Szkoły Teatralnej.

W ujęciu innych recenzentów, np. Anki Herbut, *Hamlet* Garbaczewskiego wydaje się jednak interesującą diagnozą polityczną dla Europy. Herbut zwraca uwagę na to, że oprócz trucizny wlewanej do ucha, pojawia się ona również jako artystyczna instalacja, która przypomina kry lodowe, przyłączone systemem rurek do sztucznego, ale bijącego serca⁵³⁰. Serce zaczyna pompować krew, która wypełnia taflę zmieniającą się w mapę Europy. Po chwili mapa zalewa się krwią. Trucina wdzierająca się na stary kontynent to według Herbut słowa, manipulacje, niedookreślenia w dyskusji społecznej⁵³¹. Natomiast fraza „być albo nie być” zmienia się w ponowoczesne „być może”.

6.2.1 W VR-owym lesie doświadczeń

W 2022 roku Krzysztof Garbaczewski wyreżyserował spektakl *Sen nocy letniej*. W projekcie udział wzięli: dramaturżka Patrycja Wysokińska, scenografka Aleksandra Wasilkowska, choreograf Tomasz Bazan, Robert Mleczek odpowiedzialny za produkcję wideo oraz reżyserię świateł i muzyk, artysta intermedialny Bartosz Zaskórski (Mchy i Porosty). Scenę VR-ową przygotowali Anastasia Vorobiova oraz Mateusz Korsak⁵³². W spektaklu wykorzystano tekst dramatu Williama Szekspira w przekładzie na język polski Stanisława Barańczaka z 1991 roku.

Jak pisze Olga Katafiasz:

⁵²⁹ O. Katafiasz, *Pułapka nadmiaru*, „Teatralny.pl” 2015, źródło: <https://teatralny.pl/recenzje/pulapka-nadmiaru,1141.html>, [dostęp: 5.06.2023].

⁵³⁰ A. Herbut, *Być albo nie: być może*, „Dwutygodnik” 2015, nr 163, źródło: <https://e-teatr.pl/byc-albo-nie-byc-moze-a201215>, [dostęp: 19.08.2022].

⁵³¹ Ibidem.

⁵³² Źródło: <https://stary.pl/pl/repertuar/sen-nocy-letniej-3/>, [dostęp: 19.08.2022].

Reżyser transponuje istotę Szekspirowskiej komedii do virtual reality. Czyli perypetie kochanków rozgrywają się w świecie równoległym, a ukojenie przynosi dopiero powrót do rzeczywistości albo inaczej porzucenie swoich awatarów na rzecz własnych ciał i emocji⁵³³.

Sen nocy letniej Garbaczewskiego rozgrywa się w przestrzeni VR, w lesie, w przestrzeni wytworzonych na nowo gatunków roślin i świata magicznego. U Garbaczewskiego podwójność przestrzeni: świat realny – świat magiczny, natura – cywilizacja, jawa – sen, ma swoje granice na styku w technologii *virtual reality* i rzeczywistości. Jak w pewnym momencie mówi Egeusz, grany przez Zygmunta Józefczaka⁵³⁴: „Wszyscy razem, w dodatku w VR-rze”. Duża Scena przy ul. Jagiellońskiej staje się także wirtualna. Widz obserwuje dwa plany, które rozgrywają się w tym samym czasie. Posiada dostęp do spektaklu, jakiego nie mają niektóre postaci. Dwa światy, przenikające się w spektaklu, zostały rozdzielone użytą technologią. Bohaterowie świata realnego: Tezeusz i Hipolita, Egeusz oraz trupa teatralna: Kloc, Piszczala i Podszewka, a także pary: Hermia, Lizander, Demetriusz i Helena funkcjonują na scenie, doświadczając świata przedstawionego realistycznie. Zakochani, dwie pary, których dotyczy intryga, oraz zmieniony w osła Podszewka, mogą wejść do świata fantastycznego za pomocą gogli VR. W dramacie Szekspira staje się to po skropieniu magicznym naparem z zaczarowanego kwiatu śpiących postaci. Jednak ich cyfrowe ciała, wyświetlane na ekranie ponad sceną, są niejako rozdzielone od ciał funkcjonujących w realnym świecie sceny. Aktorzy nie widzą również efektów swojej pracy na scenie. Krzysztof Zawadzki (Demetriusz), Magdalena Zawadzka (Helena), Maja Pankiewicz (Hermia) i Maciej Charyton (Lizander) prawie do końca spektaklu pozostają w goglach. Ich ciała biologiczne pozostają na scenie, obsługując gogle, ponieważ ci aktorzy kreują role także poprzez ciała realne. To na scenie prowadzą dialogi. Jednakże znajdują się w szczególnej sytuacji – nie widzą partnerów scenicznych oraz widowni. Ciała cyfrowe aktorów znajdują się w strefie snu, gdzie rozgrywa się główna część intrygi. W ateńskim, cyfrowym lesie bohaterowie są zagubieni. Garbaczewski projektując przestrzeń w cyfrowej rzeczywistości, do której przenosi postaci, bardzo wiarygodnie prezentuje świat magiczny na scenie. Świat poza granicami scenicznej rzeczywistości to przestrzeń wirtualna, do której dostęp jest ograniczony, a bohaterowie nie są świadomi procesów, które w niej zachodzą. Obrazuje to sytuację, w jakiej znajduje się współczesna ludzkość, kierowana działaniem algorytmów.

⁵³³ O. Katafiasz, *Nieprzystawalność*, „Teatralny.pl” 2022 źródło: <https://teatralny.pl/recenzje/nieprzystawalnosc,3571.html>, [dostęp: 5.05.2023].

⁵³⁴ Obecnie postać grana przez Bolesława Brzozowskiego (stan badań na czerwiec 2023 roku).

Mimo że jesteśmy w nich uwięzieni, chętnie przeglądamy nasze wizerunki, zapewniające wykreowaną tożsamość.

Jak zaznaczył Krzysztof Garbaczewski podczas naszej rozmowy:

Dla mnie uproszczona grafika w VR-ze jest niejako manifestem. Pokazuje, że w dzisiejszych czasach jesteśmy sprowadzeni do algorytmów, których nie jesteśmy nadal świadomi, bo oczywiście są to nowe dziedziny, ale nie wiemy, dokąd to wszystko zmierza. Błąd w algorytmie *fejsbukowym* może spowodować konflikt w świecie realnym. Zatem dla mnie prosta grafika w *Śnie*... oddaje to, że na razie, zanim zbudujemy właściwą aplikację, żeby ludzie mogli się NAPRAWDĘ spotkać, jesteśmy sprowadzeni do najprostszych algorytmów. Rozwój technologii kształtuje nas w danym momencie, co można zaobserwować na sobie⁵³⁵.

Bohaterowie świata magicznego, czyli Puk, Oberon oraz Tytania funkcjonują na scenie, posiadając dostęp do przestrzeni w realu i VR-u. Świta Tytanii, bezimienne elfy, są również częścią świata cyfrowego, ale są ukazywane jedynie na ekranie, obok awatarów Hermii, Heleny, Lizandra i Demetriusza i chłopca, którego chce wziąć na służbę Oberon. Jednak bohaterowie ludzcy nie mogą ich zobaczyć. Tytania pojawia się na scenie, przechodząc ze świata magicznego w realny poprzez dziuplę w kształcie waginy, za którą widz może również zobaczyć cyfrowy świat, dostępny jedynie elfom. Oberon i posłuszny mu Puk ingerują w losy nieszczęśliwe zakochanych ateńskich młodzieńców. Obserwują ich poczynania na scenie realnej i na scenie wirtualnej, czyli fantastycznej. Postacią, która pojawia się jedynie cyfrowo jest dziecko, które należy do świty Tytanii, a którego żąda od niej Oberon. Niebieski bobas, przypominający postacie z kreskówek, wyświetla się na ekranie niewielkiego telewizora na scenie oraz na ekranie ponad sceną, a jego niebieskie ciało jest naznaczone symbolami hinduistycznymi. Sama Tytania również pada ofiarą intryg Oberona. Puk kropi jej oczy, tak jak oczy Hermii, Heleny, Demetriusza oraz Lizandra, i zgodnie z Szekspirowską fabułą – zakochuje się ona w pierwszej istocie, którą zobaczy po przebudzeniu. Jest to Piszcząła, zamieniony przez Puka w osła. Widzowie obserwują przemianę w podwójnej obecności Piszcząły na scenie. Piszcząła, grany przez Bogdana Brzyskiego, prowadzi monolog ze sceny teatru w goglach VR. Nie widzi publiczności i pozostałych postaci. Jego osli wizerunek jest wyświetlany na ekranie.

W świecie nowych technologii wszelkie modyfikacje na cyfrowym ciele, czy raczej wizerunku wykreowanym w aplikacji, są wykonalne i odwracalne. Każda z postaci w

⁵³⁵ Wywiad z dnia 28 kwietnia 2023 roku, za pomocą platformy Microsoft Teams. Zob. Aneks, s. 222.

przestrzeni VR, którą zaproponował Garbaczewski, stanowi odrębny gatunek, bez podziału na ludzi, rośliny, zwierzęta itd. W VR-ze nie ma ograniczeń, zatem cechy płciowe nie stanowią o statusie postaci. Świat z wyobraźni może się urzeczywistnić bez wskazanych różnic. Przeistoczenie w VR-ze jest współczesną przemianą, którą wcześniej kreowano w teatrze jedynie kostiumem i maską. Kiedy dochodzi do magii w reprezentacji wizualnej, teatr miesza się z filmem. Wyobrażenia artysty urzeczywistniają się w sposób mediatyzowany.

Las jako miejsce przemiany, labirynt, świat poza ludzkim rozumieniem, pojawia się jako motyw w wielu dramatach Szekspira (*Makbet*, *Jak wam się podoba*). Dzikość, nieokiełznanie natury oraz jej tajemniczość są podkreślane u Garbaczewskiego za pomocą świata cyfrowego, który istnieje poza świadomością bohaterów i do którego nie posiadają w pełni wolnego dostępu. Przestrzeń cyfrowa jest częściowo udostępniana postaciom ze świata biologicznego za pomocą technologii, a bohaterowie (jak po wypiciu magicznego napoju) nie są świadomi swojej sytuacji.



Fot. 21. *Sen nocy letniej*, reż. K. Garbaczewski, 2022.

Źródło: Narodowy Stary Teatr, <https://stary.pl/pl/repertuar/sen-nocy-letniej-3/>, [dostęp: 15.05.2023].

Cyfrowe awatary postaci w wirtualnym lesie, gdzie przestrzeń jest całkowicie wypełniona pikselami, uwydatniają także postawę ekologiczną reżysera. Wspólnota wielogatunkowa w magicznym lesie funkcjonuje symbiotycznie. Organizmy (rośliny, elfy, ludzie, ziemia, powietrze) stanowią pełnię całości. Człowiek nie stoi ponad naturą, nie kontroluje jej. Pokazuje to pewnego rodzaju równość człowieka z naturą, nie zaś próbę

zapanowania nad nią. Dzięki technologii VR świat zostaje pokazany jako nieantropocentryczny i niehierarchiczny, bez dominacji ludzi⁵³⁶. Trudno rozróżnić nawet poszczególne postaci w cyfrowym świecie. Nie posiadają przymiotów, które mogłyby określać ich (wyższy) status, bądź nie rozpoznaje ich kodów kulturowych. Realizm ekologiczny u Garbaczewskiego wpisuje się w model, który opisuje Anna Barcz jako świat: wspólny i współdzielony, spleciony ze sobą obszar egzystencji wszystkich gatunków⁵³⁷. W dramacie Szekspira widoczna jest hierarchia w świecie elfów i ludzi. Natomiast w przestrzeni VR, którą proponuje Garbaczewski, granice i struktury zacierają się. Ów niepodzielony, relacyjny świat leśnych elfów podgląda ludzkość, wychodząc przez portal, otwór stanowiący o początku życia. Królowa Tytania w spektaklu staje na granicy światów i obserwuje scenę. Oberon i Puk poruszają się swobodnie w świecie realnym, gdzie korzystają ze swojej wyższości nad ludźmi.

Nowa narracja o naturze jest możliwa dzięki łączeniu sztuki, również sztuki performatywnej, z naukami biologicznymi. Wątki ekologiczne w twórczości Garbaczewskiego uwydatniają się w korzystaniu z VR-u, choć były już obecne we wcześniejszych spektaklach, np. w *Życiu seksualnym dzikich* Wyspa Aleksandry Wasilkowskiej funkcjonuje jako element natury 2.0, wskazując, że do pierwotnej natury ludzkość utraciła bezpowrotnie dostęp⁵³⁸, a w spektaklu *Chłopi* reżyser czerpał inspiracje z wypraw Jerzego Grotowskiego.

Garbaczewski wykorzystuje również w spektaklu metaforę lustra, co warto zinterpretować odwołując się do koncepcji Jacques'a Lacana⁵³⁹. Według Lacana w lustrze nie odbija się ego, a wyobrażenie podmiotu o sobie, które staje się jego obrazem/wizerunkiem. Podobnie jak w spektaklu *Poczet Królów Polskich* z 2013 roku, na telebimie ponad sceną publiczność może zobaczyć swoje odbicie. Lustro jest pierwszym z mediów, towarzysząc ludzkości od zarania dziejów, ukazuje człowieka, dając mu dostęp do własnego obrazu. Technologia *virtual reality*, jako najnowsze obecnie medium, również ten obraz oferuje i przetwarza. Garbaczewski powołuje się także w swojej interpretacji na teorię Ericha Fromma o Narcyzie⁵⁴⁰, który jest w niej reprezentacją człowieka współczesnego⁵⁴¹. Narcyzm jest

⁵³⁶ Zob. A. Barcz *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Katowice 2016.

⁵³⁷ Ibidem, s. 10-11.

⁵³⁸ Zob. M. Guzy, *Postantropocentryczna niepewność...*, dz. cyt.

⁵³⁹ Zob. M. Drwięga, *Wszystko to dzieje się na innej scenie...*, dz. cyt.

⁵⁴⁰ Program spektaklu *Sen nocy letniej*, źródło: <https://stary.pl/pl/repertuar/sen-nocy-letniej-3/>, [dostęp: 19.05.2023].

⁵⁴¹ E. Fromm, *Serce człowieka. Jego niezwykła zdolność do dobra i zła*, dz. cyt.

egoizmem i kompensuje człowiekowi brak miłości do samego siebie. Człowiek niekochający siebie nie jest w stanie pokochać drugiego człowieka. Zobaczenie na scenie siebie przez widzów podczas spektaklu jest doświadczeniem podobnym do historii Narcyza. Odbita za pomocą medium widownia może poczuć się niekomfortowo bądź zaakceptować swoją obecność na scenie teatralnej i przejrzeć się we własnym wizerunku. Trudno nie zgodzić się ze stwierdzeniem, że współczesna kultura jest narcystyczna⁵⁴². Jak pisze Magdalena Szpunar:

Kultura narcystyczna podporządkowuje jednostce nie tylko inne jednostki, ale całe instytucje, które mają służyć jej przyjemności, nawet wtedy, gdy mają one charakter pozorny. Jednostkę mami się przeżyciami niezwykłymi, ekstremalnymi, wyjątkowymi i niepowtarzalnymi, które podtrzymują narcystyczne inklinacje. Codziennosc, zwyczajność, nie mogą w kulturze narcyzmu być źródłem szczęścia, trzeba wykazać się nietypowymi i radykalnymi osiągnięciami, które pozostają poza zasięgiem innych. (...) Kultura narcyzmu afirmuje wizerunki oparte o sukces, konkurencyjność, wysokie poczucie własnej wartości, niepożądane są zatem te, które ukazują niepewność, refleksyjność i dylematy egzystencjalne, gdyż deprecjonują wartość danej jednostki. Ten imperatyw szczęścia sprawia, że facebookowa wystylizowana maska, stanowi remedium na problemy życiowe i kompensuje brak sukcesów w realnym życiu. Facebook staje się kulturą upozorowania⁵⁴³.

Postawa narcystyczna dominuje w social mediach nie tylko poprzez kreowanie własnego wizerunku. Przetwarzanie swojego odbicia, modyfikowanie go, bombardowanie zdjęciami i *selfie*, przetworzonymi przez upiększające filtry, jest wyrażane w spektaklach Garbaczewskiego przy wykorzystywaniu ekranów, powiększaniu wizerunków i nagrywaniu widowni. Operowanie mediami w spektaklach stanowi również diagnozę społeczeństwa i kultury, która otacza reżysera. W *Śnie nocy letniej* zakochanie i przeglądanie się we własnych, wytworzonych wizerunkach zostaje zdemaskowane poprzez pokazywanie wizerunku postaci w VR-ze, skontrastowane z ciałem energetycznym/biologicznym aktora wcielającego się w postać z dramatu Szekspira. Wizerunek wykreowany elektronicznie przyciąga uwagę widzów i jest atrakcyjny. W kreację wirtualną można się zapatrzeć, natomiast realne ciało, mimo fluorescencyjnych kolorów i barwnych peruk wydaje się nudne, schematyczne i nieatrakcyjne. Każdy z nas jest Narcyzem w centrum fikcji, zakochanym w swoim medialnym wizerunku, zdaje się mówić Garbaczewski. Ruchy aktorów w goglach na scenie przypominają widza w domowej przestrzeni, gdzie porusza się tak, jakby nie był

⁵⁴² Za Ch. Lasch, *The Culture of Narcissism. American Life in An Age of Diminishing Expectations*, New York 1991.

⁵⁴³ M. Szpunar, *Od narcyzmu jednostki do kultury narcyzmu*, „Kultura – Media – Teologia” 2014, nr 18, s. 114-115.

obserwowany. Gogle z kolei stają narzędziem, które zmienia ruchy, postawę i zwyczaje użytkownika, tak jak nieco wcześniej zrobiły to smartfony. W VR-ze natomiast cyfrowe ciało także podlega narzuconym algorytmom. Jednak Garbaczewski proponuje hakowanie technologii VR i przetwarzanie jej przez użytkowników, nie zaś bierne przyjmowanie schematów użytkowania kreowanych przez korporacje.

Jednostki na scenie VR-u współtworzą zbiory organizmów we fluktuacyjnej przestrzeni. Takie widzenie świata wpisuje się w nurt humanistyki ekologicznej⁵⁴⁴. Ponadto reżyser po raz kolejny zaprasza widzów do świadomego bycia razem w *mixed reality*.

Scenografia w spektaklu, a także kostiumy aktorów są niezwykle kolorowe. Ich neonowe odcienie dają obraz psychodelicznej krainy czarów. Dołączenie do widowni jest jak przejście przez króliczą norę. Powiększona dłoń, z której wyrastają grzyby, to dominujący element scenografii. Przypomina to metaforę kłacza Deluze'a i Guattariego, czyli formę, która ewoluje we wszystkich kierunkach, nie posiadając wyraźnego centrum⁵⁴⁵. Ponadto grzyby funkcjonują w świecie na granicy życia i śmierci. Jako żywy organizm biorą udział w odwiecznym procesie rozkładu. Martwa materia jest rekreowana, by móc rozpocząć życie w zmienionej formie⁵⁴⁶. Oprócz tego grzyby oplatając korzenie roślin i drzew, mogą brać udział w procesie symbiotycznej wymiany składników pokarmowych. Dodatkowo posiadają strukturę sieciową, która przypomina sieć WWW, czyli niewidocznie oplatający świat hiperobiekt⁵⁴⁷. Nic więc dziwnego, że dłoń z wyrastającymi grzybami pojawiła się na scenie. Sam Garbaczewski wspominał w wywiadzie o wystawie *Badania terenowe*, że jest zwolennikiem teorii spiskowej *The Sacred Mushroom and the Cross* Johna Allegro z 1970 roku.

Teatr w tak zrealizowanym metaversum wydał się recenzentom nudny i przytłaczający. Aneta Kyzioł napisała: „transowość tego sceniczno-wirtualnego świata nie porywa, tylko usypia”⁵⁴⁸, a Michał Centkowski stwierdził: „to, co z powodzeniem sprawdziłoby się w formie instalacji artystycznej czy kilkunastominutowego performance'u, rozciągnięte do przeszło dwugodzinnego przedstawienia, mimo wysiłków znakomitego

⁵⁴⁴ E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1-2, s. 15.

⁵⁴⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, red. J. Bednarek, Warszawa 2015.

⁵⁴⁶ W twórczości Olgi Tokarczuk grzyby pojawiają się bardzo często. Pisarka wykreowała również pojęcie „grzybości”, analogii do słowa „ludzkość”. Zob. O. Tokarczuk, *Dom dzienny, dom nocny*, Wałbrzych 1998.

⁵⁴⁷ Pojęcie za Timothy Mortonem.

⁵⁴⁸ A. Kyzioł, *Na grzybkach*, „Polityka” 2022, nr 10, źródło: <https://e-teatr.pl/na-grzybkach-22694>, [dostęp: 8.05.2023].

zespołu aktorskiego grzęźnie dramaturgicznie i zwyczajnie nuży”⁵⁴⁹ – to tylko przykłady, w których wskazywana jest pewna bariera w odbiorze sztuki kreowanej za pomocą VR-u. Reżyser w cytowanej wcześniej rozmowie tak odniósł się do pokazywania ciała w goglach, aktora z zasłoniętymi oczami obsługującego na scenie narzędzia:

W *Śnie...* nie tyle chodziło mi o odsłonięcie technikaliów, tylko o uobiektywienie aktorów. Ciała na scenie za pomocą technologii VR zostają sprowadzone do obiektów. Stają się bezosobowe, pozbawione oczu. Natomiast ich ciała w wirtualnej rzeczywistości zostały dość prosto przedstawione, choć pewnie w niedalekiej przyszłości pojawią się nowe możliwości, żeby przedstawić je naturalistyczne i nie obciążać serwerów⁵⁵⁰.

Aktorzy na ekranie w transmisji ze świata VR-u funkcjonowali na scenie obok aktorów obserwowanych bez zapośredniczenia technologiami. Wykorzystanie VR-u zmieniło ich status. Zjawisko transhumanizmu w teatrze najpełniej uwydatnia się właśnie w technologii VR. Biologiczny organizm znajdujący się w sieci zależności z tzw. nie-ludzkimi formami życia (aktorami nieludzkimi) oraz technologiami⁵⁵¹ obecnie może się już pojawić na scenie i w tym nowym ontologicznym stanie działać wśród innych postaci. Zacierają się zatem granice między ludźmi, naturą i technologiami⁵⁵². Status aktora na scenie stopniowo się cyborgizuje. Aktor w *Śnie nocy letniej* Garbaczewskiego jest bardziej kreacją w VR-ze niż biologicznym/energetycznym ciałem postaci. Ciało pozostaje jedynie obiektem. Dopiero wraz z kreacją wirtualną stanowi całość. Żywe, cielesne ciało współistnieje z wytworem technologii jako jedna postać. Jak zaznacza Donna Haraway, od końca XX wieku wszyscy się cyborgizujemy, stajemy się chimerycznymi tworam, ciałami połączonymi z maszynami⁵⁵³.

Owe szczególne zależności między technologią a ciałem były widoczne w teatrze już od wprowadzenia pierwszych mikrofonów na scenę, by dopełnić się w spektaklu wyreżyserowanym za pomocą technologii *virtual reality*. Podobnie jak w przypadku prostej *techne*, jaką jest chociażby mikroport, który wzmacnia głos aktora, a który również kiedyś wydawał się nie do zaakceptowania na scenie, VR jest kolejnym medium twórczo

⁵⁴⁹ M. Centkowski, *Wirtualne sny według Szekspira*, „Newsweek Polska” 2022, nr 9, źródło: <https://e-teatr.pl/wirtualne-sny-wedlug-szekspira-22556>, [dostęp: 8.0.52023].

⁵⁵⁰ Zob. Aneks, s. 222.

⁵⁵¹ M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2012, s. 8.

⁵⁵² E.L. Graham, *Representations of the Post/Human. Monsters, Aliens and Other in Popular Culture*, Manchester 2002, s. 11.

⁵⁵³ D. Haraway, *Manifest Cyborgów*, dz. cyt., s. 50.

wchłoniętym przez metamedium⁵⁵⁴, jakim jest teatr. Należy zwrócić uwagę również na to, że realne postaci sceniczne⁵⁵⁵ zaczynają ustępować miejsca cyfrowym. Gra aktorska przenosi się do cyfrowego, wytwarzanego *live* świata, udostępnianego widzom na ekranie. Postać aktora w VR-ze zaczyna dominować nad cielesnym ciałem postaci. Pod wpływem tego zjawiska modyfikuje się również technika gry aktorskiej. VR prowadzi do nowego rodzaju fikcji, umowy. Wirtualna rzeczywistość daje możliwość pełnego uczestnictwa i zanurzania w spektaklu. Jednakże w pełni tylko aktorzy mogli to zrobić. Widzom, którzy oglądali spektakl w budynku teatru, reżyser utrudnił zanurzenie się we wszystkie obszary świata tej sztuki.

Warto zaznaczyć, że spektakl *Sen nocy letniej* został przygotowany również dla widowni online, która w *headsetach* może dołączyć do scenicznej rzeczywistości ze swoich domów. Stary Teatr jednak nie korzysta z tej możliwości. Ta nowa obecność w teatrze, pozbawiana cielesnych ciał widzów, powinna stać się tematem refleksji badawczej. Widz, jego cyfrowy wizerunek, w pewnym sensie stałby się również oglądany przez widzów zasiadających w budynku przy ul. Jagiellońskiej, których nie mógłby zobaczyć.

Jak pokazują reakcje recenzenckie, aktor-cyborg, bez szerszej refleksji akademickiej i jej wpływu na rozumienie tego typu kreacji, ma na razie szansę zafunkcjonować jedynie jak aktor-kurtyzana⁵⁵⁶, opisywany przed laty przez Jerzego Grotowskiego. Krzysztof Garbaczewski zaznaczył, że technologia VR dopiero się rozwija, jednak on chciałby odkrywać możliwości VR-u w teatrze, ponieważ scena staje się dla niego klaustrofobiczna⁵⁵⁷. Spektakl w VR-ze może pozwolić na całkowitą immersję widzom i aktorom.

W spektaklu *Sen nocy letniej* Krzysztof Garbaczewski za pomocą technologii *virtual reality* diagnozuje współczesną ludzkość, wyalienowaną i oddzieloną od siebie mediami: pozostającą w narcystycznym samozachwycie, nieudolnie komunikującą się. W jego projektach rzeczywistość wirtualna, czyli sztuczna, staje się wciąż bardziej istotna i wpływająca na kształt tej realnej, po części wchłaniając ją, również jako tę mniej atrakcyjną.

⁵⁵⁴ Ch. Balme, *Zastępcze sceny...*, dz. cyt., s. 150-164.

⁵⁵⁵ T. Kubikowski, *Siedem bytów teatralnych. O fenomenologii sztuki scenicznej*, Warszawa 1994, s. 108.

⁵⁵⁶ J. Grotowski, *Wyłożenie zasad*, [w:] tegóż, *Ku teatrowi ubogiemu*, oprac. E. Barba, przedm. P. Brook, przeł. G. Ziółkowski, Wrocław 2007, s. 249, 254.

⁵⁵⁷ K. Niedurny, *Polski VR*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Dwutygodnik” 2017, nr 225.

Rozdział 7. Dream Adoption Society. Praca w kolektywie

Dla Krzysztofa Garbaczewskiego Jerzy Grotowski jest niezwykle ważną figurą. Założenie kolektywu, jakim było Dream Adoption Society, to pewnego rodzaju kontynuacja tradycji badań we wspólnocie twórczej, dla której inspirację stanowiły wyprawy Grotowskiego. Teatr od zawsze był wspólnotą⁵⁵⁸, a dla Garbaczewskiego wyznacznikiem i mistrzem w budowaniu zespołu jest właśnie Grotowski.

Praca w kolektywie twórczym ma swoje głębokie korzenie w polskiej tradycji teatralnej. Wielka Reforma Teatru⁵⁵⁹, pojęcie które upowszechnił Leon Schiller, już pod koniec XIX wieku zawierała postulaty zerwania z konwencją teatru mieszczańskiego. W 1919 roku Juliusz Osterwa, przyjaciel Schillera, założył Teatr Reduta, który działał do wybuchu II wojny światowej, a inspiracje czerpał od romantyków. Osterwa, aktor, oraz geolog Mieczysław Limanowski, zainspirowani ideami głoszonymi przez Konstantina Stanisławskiego oraz jego pracą w moskiewskim teatrze MChAT, rozpoczęli pracę nad teatrem, w którym pracuje się wspólnotowo. Jak opisuje tę kwestię Dariusz Kosiński:

Zespół i rządzące nim zasady ofiarności, równości, podporządkowania indywiduum celom wspólnym, nie są więc tylko wartością teatralną, ale stanowią odbicie, a zarazem część świata duchowego. Wspólne, ofiarne wykonywanie zadań, do których jest się powołanym, tworzy „Jedność w wielości”, której ucieleśnieniem i ujawnieniem jest wspólnota teatralna i tworzone przez nią dzieła – przedstawienia. Ponieważ zawierają one w sobie wszystkie podstawowe elementy i zasady duchowej struktury świata, stają się misteriami pozwalającymi na poznanie ukrytej pod powierzchnią zjawisk prawdy. Jednocześnie utworzona zostaje cała hierarchia poziomów wspólnoty – od gospodarczej, materialnej, przez wspólnotę pracy, wspólnotę artystyczną i twórczą, po najwyższą wspólnotę duchową świata⁵⁶⁰.

W Teatrze Reduta wszelkie działania były wspólne i prowadziły do powstawania spektakli. Twórcy chcieli dotrzeć do całego społeczeństwa, odseparować teatr od gwiazdorstwa i

⁵⁵⁸ I. Stokfiszewski, Sześć wykładów z cyklu *Sztuka jako wehikul wspólnoty. Teatr po Grotowskim i po Brechcie wobec wyzwań współczesności* wygłoszonych w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszeńskiego w Warszawie w 2011 roku, źródło: <https://grotowski.net/performer/performer-2/sztuka-jako-wehikul-wspolnoty-2>, [dostęp: 24.05.2023].

⁵⁵⁹ Zob. K. Braun, *Wielka reforma teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*, Wrocław 1984.

⁵⁶⁰ D. Kosiński, *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007, s. 309.

elitarności. Do tradycji Teatru Reduta odwoływał się wielokrotnie Jerzy Grotowski⁵⁶¹, a także Włodzimierz Staniewski⁵⁶².

Grotowski pracował „laboratoryjnie”, co Dariusz Kosiński omawia następująco:

Określenie „laboratorium” mogło być w tym kontekście rozumiane na dwa sposoby. Pierwszy, otwarcie propagowany i przez wiele lat podkreślany, rozwijał się w formułę: „laboratorium sztuki aktorskiej”, czyli miejsca, w którym poszukuje się na drodze eksperymentalnej środków służących temu, by być jak najlepszym aktorem – artystą występującym w przedstawieniach teatralnych. Drugi wiązał się z traktowaniem prób i prac teatralnych jako sposobu poznania człowieka, gdzie „teatr laboratorium” oznacza miejsce badania zachowań ludzi umieszczonych w sytuacjach pozacodziennych. Z tej drugiej perspektywy, teatr jako dziedzina sztuki przestawał się liczyć, stawał się rzeczywiście narzędziem służącym czemuś innemu⁵⁶³.

Z drugiej definicji czerpie Krzysztof Garbaczewski. Artysta projektuje w teatrze miejsce do wspólnych poszukiwań podczas prób. Wraz z aktorami i twórcami intermedialnymi tworzy spektakl, korzystając z energii, postaw i doświadczeń grupy wobec podejmowanego tematu. Ponadto reżyser inspirował się również postawą ekologiczną Grotowskiego i jego wyprawami, powracając w rodzinne tereny.

Grupy artystów skupiane wokół wyjątkowych indywidualności reżyserów również funkcjonują we współczesnym polskim teatrze. Mimo instytucjonalizacji teatru wciąż jest możliwe wyróżnienie niezależnych grup⁵⁶⁴. Garbaczewski zdecydował się jednak na prowadzenie swoich badań i połączenie sztuki z nauką (art&science) poza instytucjami, by finalnie zajmować przestrzeń w teatrach, ale na własnych zasadach. W 2017 roku założył kolektyw twórczy Dream Adoption Society (DAS). Grupa artystyczna realizowała projekty związane m.in. z wykorzystaniem wirtualnej i poszerzonej rzeczywistości w teatrze i performansie oraz wprowadzaniem rzeczywistości: VR (*virtual reality*), AR (*augmented reality*) oraz MR (*mixed reality*) na sceny teatralne. Od 2017 roku grupa stworzyła wiele projektów interaktywnych wykorzystujących VR, AR, a także AI w kontekście teatru i sztuki współczesnej. Twórcy korzystali także z aplikacji VRChat – platformy społecznościowej dla twórców i użytkowników VR-u. Grupa udostępniała swoje spektakle i projekty także online.

⁵⁶¹ Zob. J. Grotowski, *Teksty zebrane*, dz. cyt.

⁵⁶² Zob. T. Kornaś, *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”*, Kraków 2004; Włodzimierz Staniewski w swojej grupie teatralnej „Gardzienice” odwołuje się do doświadczeń Reduty, zwłaszcza w pracy z muzyką, która spaja jego spektakle.

⁵⁶³ D. Kosiński, *Polski teatr przemiany*, dz. cyt., s. 395.

⁵⁶⁴ Na przykład Teatr Wegajty, Teatr „Wierszalin” w Supraślu oraz Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”.

Członkami DAS byli: reżyser Krzysztof Garbaczewski, artystka cyfrowa i programistka Anastasia Vorobiova, artyści VR Mateusz Świdorski, Magda Nawrot, Jagoda Wójtowicz i Maciej Gniady, kompozytor Jan Duszyński i producent Wojciech Markowski oraz architektka i scenografka Aleksandra Wasilkowska. W ramach Studia DAS pracowali również aktorzy (Paweł Smagała, Sandra Korzeniak), reżyser Radosław Mirski⁵⁶⁵, programista Jacek Naruniec i wielu innych twórców. Ze względu na kolektywny charakter pracy i nauki w studiu DAS wielu artystów pojawiało się tymczasowo, w ramach konkretnych projektów.



Fot. 22. Dream Adoption Society – grafika ze strony internetowej studia DAS.
Źródło: Dream Adoption Society, <https://dreamadoptionsociety.com/vr-theatre>, [dostęp: 15.05.2023].

Teatr Powszechny w Warszawie udostępnił swoją przestrzeń dla projektów studia DAS. Był to rodzaj szczególnej rezydencji. Garbaczewski w wywiadzie z Edwinem Bendykem w 2021 roku wskazywał na potrzebę obecności takiej formy pracy w teatrze instytucjonalnym. Zauważał, że wielu twórców nie jest zatrudnionych na stałe, etatowo w teatrze, mimo że wykonują dla niego projekty⁵⁶⁶. W latach 2018-2021 artyści przygotowali spektakle online w przestrzeni VR oraz spektakle wystawiane na scenie przy ul. Jana Zamoyskiego 20 w Warszawie z wykorzystaniem tej technologii, a także liczne projekty-instalacje przed budynkiem teatru⁵⁶⁷. Artyści tworzyli projekty w trakcie pandemii podczas zdalnych prób przez około dwa lata podczas czteroletniej rezydencji w Teatrze Powszechnym. Pandemia uderzyła w zespół raczej w sposób organizacyjny i finansowy niż twórczy. Zespół kontynuował swoje badania nad najnowszymi technologiami mimo utrudnień.

⁵⁶⁵ Asystent reżysera w spektaklu *Chłopi*.

⁵⁶⁶ E. Bendyk, *Rozmowy kulturalne: Krzysztof Garbaczewski i Edwin Bendyk*, wywiad z K. Garbaczewskim, Kanał Białostockiego Ośrodka Kultury 2021; źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=SygBF6Fvh9Y>, [dostęp: 7.05.2023].

⁵⁶⁷ Strona internetowa teatru, źródło: <https://www.powszechny.com/index/scena-dream-adoption-society.html>, [dostęp 19.08.2022].

Krzysztof Garbaczewski wraz z aktorami Teatru Powszechnego w Warszawie oraz artystami VR ze studia DAS zrealizowali pierwszy polski, repertuarowy spektakl w wirtualnej rzeczywistości – czyli *Nietotę*⁵⁶⁸. Widzowie i aktorzy wzięli udział w spektaklu po założeniu gogli VR, co dawało wrażenie przebywania w spersonalizowanej przestrzeni, w której dzieje się akcja spektaklu. Zbiorowe doświadczenie zostało przemodelowane na prywatny seans. Wspólnota, mimo zapośredniczenia, była wyraźna i pochłaniająca widzów. Przebywanie w przestrzeni spektaklu wraz z innymi widzami oddziaływało wszechogarniająco, stało się doświadczeniem totalnym, włączającym w powszechne transmedialne przekazy i postmedialne światy. Co prawda pierwszym polskim spektaklem zrealizowanym w *virtual reality* był *G.E.N.* w reżyserii Grzegorza Jarzyny⁵⁶⁹. Jednak dopiero twórcy *Nietoty* po raz pierwszy w Polsce wprowadzili VR do teatru instytucjonalnego w stałym repertuarze.

Nietota to spektakl autorstwa kolektywu DAS w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego, bazujący na powieści Tadeusza Micińskiego *Nietota. Księga tajemna Tatr*. Spektakl trwa jedynie 75 minut, ze względu na to, że znaczna część odbywa się w przestrzeni wirtualnej, co może doprowadzić do m.in. zawrotów głowy wśród uczestników. Akcja rozpoczyna się na pustej scenie. Niewielka grupa widzów przy wejściu jest obdarzona czymś w rodzaju małego drzewka, reszta publiczności siedzi na poduszkach pod ścianami. Podczas prologu aktorzy prezentują instrukcję do dalszych działań. Widzowie z biletami po założeniu gogli mogą przenieść się do tajemniczego świata, za to uczestnicy z wejściówkami nie mieli pewności, czy otrzymają gogle. Spektakl nie odbywał się wyłącznie w VR-ze. Podczas wielu przebiegów widzowie brali udział w spektaklu w przestrzeni *mixed reality*, obserwując aktorów i widzów w goglach na scenie. Odbiorcy, którzy weszli do świata VR-u, mogli doznać immersji. Zostali włączeni do nowej, nieznanej przestrzeni, gdzie otrzymali cyfrowe awatary i podążali za aktorami-awatarami. Ruchy wszystkich uczestników ze świata realnego pojawiały się w VR-ze. Animowała je choreografka Izabela Szostak, jednocześnie kontrolując, by na scenie realnej widzowie, poruszający się w goglach, nie wpadali na siebie. Choreografia była inspirowana tańcem i motywami góralskimi. Jak wspomina Wojtek Markowski w wywiadzie z Katarzyną Niedurny:

Ważnym, zbiorowym doświadczeniem był też dla mnie spektakl *Nietota* w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego. Przygotowywaliśmy go między innymi w tym gronie, w którym się dzisiaj

⁵⁶⁸ Premiera miała miejsce 6 października 2018 roku w Teatrze Powszechnym w Warszawie.

⁵⁶⁹ A. Legierska, „*G.E.N.*” w reż. Grzegorza Jarzyny, *TR Warszawa*, „Culture.pl”, źródło: <https://culture.pl/pl/dzielo/gen-w-rez-grzegorza-jarzyny-tr-warszawa>, [dostęp: 10.05.2023].

spotykamy⁵⁷⁰. Byliśmy jak w transie, prowadzeni przez szamana-aktora Julka Świeżewskiego, przez muzykę elektroniczną Janka, choreografię Izy Szostak, przez świat cyfrowy, i nagle z tej ekscytacji, z tego transu, wpadaliśmy w bardzo spokojną medytację zbiorową. To było niesamowite doświadczenie⁵⁷¹.

Artyści *virtual reality* wytworzyli w teatrze przestrzeń do wspólnych doświadczeń. Wykorzystując zbiorową, wirtualną rzeczywistość i nowe technologie wygenerowali w czasie rzeczywistym wielowymiarowy spektakl z udziałem widzów. Samo zanurzenie w VR-e służy w spektaklu nie tyle przeniesieniu do innego świata, ile wykreowaniu współdzielonej przez wszystkich widzów, choć doznawanej przez każdego oddzielnie, prywatnie, rzeczywistości. Na scenie wytworzyła się również *online liveness*, wirtualna nażywość.

Premiera *Nietoty* odbyła się przed pandemią i związanymi z nią obostrzeniami, które niejako przyspieszyły eksperymenty z VR-em w polskim teatrze. Jednak Garbaczewski ponownie okazał się odkrywcą i pionierem w korzystaniu z nowej technologii na scenie. Nie chodziło mu o uwodzenie środkami wizualnymi, jakie daje *virtual reality*, ale o przetworzenie technologii dla teatru. W wywiadzie z Jolantą Nabiałek Garbaczewski zaznaczył, że chce hakować najnowsze technologie, „wrywać” je korporacjom, by tworzyć wspólnotowe performanse i niejako przywrócić ludziom technologię w bardziej humanistycznym wymiarze⁵⁷². Użycie VR-u w spektaklu i budowanie społeczności wewnątrz technologii działa wbrew tej technologii, która standardowo izoluje ludzi i odcina od rzeczywistości⁵⁷³.

⁵⁷⁰ Z Janem Duszyńskim, Martą Nawrot i Jagodą Wójtowicz [przyp. – J.P.].

⁵⁷¹ K. Niedurny, *Epidemia w wirtualnej rzeczywistości*, wywiad z J. Duszyńskim, W. Markowskim, M. Nawrot i J. Wójtowicz, „Krytyka polityczna” 2020, źródło: <https://krytykapolityczna.pl/kultura/epidemia-w-wirtualnej-rzeczywistosci/> [dostęp: 1.06.2023].

⁵⁷² J. Nabiałek, *Hakujemy korporacyjne technologie, żeby tworzyć performansy*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Krytyka Polityczna” 2019, źródło: <https://krytykapolityczna.pl/kultura/hakujemy-korporacyjne-technologie-zeby-tworzyc-performansy/>, [dostęp: 15.05.2023].

⁵⁷³ Ibidem.



Fot. 23. *Nietota*, reż. K. Garbaczewski, 2018.

Źródło: Teatr Powszechny,

https://www.powszechny.com/spektakle/nietota,s1515.html?ref_page=controller,index,action,spektakle-aktualne, [dostęp: 15.05.2023].

Studio DAS wkrótce po premierze *Nietoty* zorganizowało biletowany wykład i pokaz pt. *Bliżej VR-u*. Celem twórców było przekazanie wiedzy o nowych technologiach używanych w filmie, teatrze i sztukach wizualnych oraz pokazanie teatru jako miejsca skupiającego różne środowiska. Działalność edukacyjną kontynuowano również podczas cyklu debat *Laboratorium Wyobraźni*, prowadzonych przez Edwina Bendyka i Krzysztofa Garbaczewskiego we współpracy z Goethe-Institut⁵⁷⁴. Ponadto 14 marca 2019 roku studio DAS zorganizowało spotkanie społeczności StoryCode #19. StoryCode to międzynarodowa społeczność miłośników nowych form opowiadania. Spotkania odbywają się w 20 miejscach na świecie, również w Warszawie. W spotkaniu wziął udział Michał Staniszewski – twórca gier, który zajmuje się rozwijaniem sztucznej inteligencji. Po spotkaniu widzowie mogli zagrać w gry stworzone przez studio DAS. Artyści zorganizowali także Noc Muzeów w Dream Adoption Society. Pokazali m.in. *Nic*, czyli medytację o Czarnym kwadracie Kazimierza Malewicza za pomocą VR-u, animację *Self burning* Marty Nawrot, instalację Jagody Wójtowicz *Diego Maradona*, filmy: *Kissing The Eye* Wojtka Markowskiego i *sexinsitu* Martyny Miller. Performer Kuba Falkowski przedstawił instalację *Freedom run* o pozbywaniu się nacjonalizmów. Zespół przygotował także doświadczenia VR-owe: *Adarsha* Anastasii Vorobiovej, *Zwierciadło* Wojtka Markowskiego oraz *Bardo v.02*, które przygotował

⁵⁷⁴ Lista debat znajduje się na stronie internetowej Teatru Powszechnego, źródło: [powszechny.com/index/laboratorium-wyobrazni.html](https://www.powszechny.com/index/laboratorium-wyobrazni.html), [dostęp: 9.05.2023].

Jakub Wróblewski, Przemysław Danowski i Andrei Isakov oraz występ dj-ki Virtual Geisha (Aśka Grochulska)⁵⁷⁵.

7.1. Ku widzowi na łączach online

Teatr w Polsce i na świecie w 2020 roku z powodu pandemii i w konsekwencji zamknięcia instytucji kultury znalazł się w sytuacji z jednej strony pozbawiającej go widza, a z drugiej otwierającej na zupełnie nową publiczność. Dotarcie do odbiorcy i próba wspólnego oglądania spektakli przybierała różnorakie formy. Teatry promowały swoje sztuki, które już znajdowały się w sieci, lub upubliczniały nagrania spektakli z aktualnych repertuarów. Często instytucje pokazywały swoje archiwalne nagrania w internecie, udostępniając je w serwisie YouTube. Twórcy chętnie nagrywali spektakle w teatrze, by pokazać je online widzowi, zamkniętemu w domu na czas pandemii. Dostęp do wydarzeń był możliwy przez określony czas lub wyłącznie podczas transmisji. Niektóre teatry przygotowały do tego dedykowaną platformę VOD, jak np. Teatr Powszechny w Warszawie.

Obecnie coraz więcej polskich teatrów zakłada profile w serwisie vimeo.com, gdzie udostępnia zwiastuny spektakli oraz archiwalne nagrania. Pojawiały się również inicjatywy tworzenia inscenizacji zdalnie bądź wyprodukowania spektaklu, który swoją premierę będzie miał wyłącznie w internecie. Twórcy teatru sięgali również po inne formy wyrazu. Reżyser Michał Zadara przygotował słuchowisko *Fantazy*, którego premiera odbyła się w serwisie YouTube, nie w radiu⁵⁷⁶.

Autorki raportu *Obecność teatrów w przestrzeni online w trakcie pandemii* stwierdziły, że:

Brak doświadczenia w organizacji wydarzeń online sprawił, że podejmowanie ich było dla teatrów ogromnym wyzwaniem oznaczającym konieczność dostosowywania budżetów, a realnie często działania poza nimi i czerpanie z pomysłów i zaangażowania pracowników, dla których utrzymanie kontaktu z widzem stało się w tej sytuacji priorytetowe. Tym niemniej niejednokrotnie były to bardzo trudne sytuacje, zwłaszcza pod względem organizacyjnym. Brakowało profesjonalnego sprzętu i

⁵⁷⁵ Program Nocy Muzeów 2019 znajduje się na stronie internetowej Teatru Powszechnego, źródło: <https://www.powszechny.com/index/noc-muzeow-w-dream-adoption-society.html>, [dostęp: 9.05.2023].

⁵⁷⁶ Zob. J. Słowacki, *Fantazy*, słuchowisko w reż. M. Zadary, źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=3B5PFVloGUc>, [dostęp: 10.05.2023].

umiejętności, ponadto wszystko działo się wielokrotnie w dużym napięciu i poczuciu zewnętrznej presji⁵⁷⁷.

Niewielkie doświadczenia w prowadzeniu kampanii marketingowych w mediach społecznościach, a także ograniczenia sprzętowe i brak doświadczenia w pracy w przestrzeni online wpłynęły na formę udostępnianych treści. Niemniej jednak twórcy i pracownicy teatrów nie zniechęcali się, tylko starali się działać w nowej przestrzeni i rzeczywistości.

Krzysztof Garbaczewski kontynuował swoje badania, zapoczątkowane w ramach studia DAS. Jego próby kontaktu z widzami podczas lockdownu wynikały z wcześniejszych prób przebywania w sieci, eksplorowania mediów i technologii, a także pracy z VR-em.

Garbaczewski wciąż prowadzi profil w serwisie vimeo.com, gdzie od 2010 roku upublicznia nagrania swoich spektakli⁵⁷⁸. Istotny jest fakt, że Garbaczewski podjął się udostępnienia nagrań swoich przedstawień. To jeden z niewielu polskich twórców teatralnych, który swoją twórczość zarchiwizował i udostępnił. Stworzył w internecie przykład modelowego archiwum oraz pokazał szerszej publiczności w wolnym dostępie spektakle, które nie są już grane na scenach teatrów. Na dzień 6 września 2023 roku konto reżysera w serwisie obserwuje 57 osób⁵⁷⁹. Dla porównania profil Anki i Wilhelma Sasnałów obserwują 42 osoby⁵⁸⁰, natomiast profil Teatru Powszechnego w Warszawie 15 osób⁵⁸¹. Niemniej jednak archiwum jest bardzo pożyteczną inicjatywą promującą kulturę. W Vimeo można zobaczyć m.in. nagrania spektakli *Poczet Królów Polskich*, *Opętani*, *Odyseja* czy *Iwona, księżniczka Burgunda*.

Jak zauważa Dorota Sosnowska:

nagranie wideo, rejestracja a moim zdaniem także zapis tekstowy stają się tym samym czymś, co plasuje się na przecięciu archiwum i repertuaru, pomiędzy tekstem a ciałem, obecnością a medialnością. Gdyby więc przestać myśleć o zapisie czy słownym, czy wideo w kategoriach dokumentu, a zobaczyć w nim autonomiczną formę, która jest jednym z powtórzeń i odegrań, jednym z wcielen i przebrań teatru, wtedy być może udałoby się zredefiniować także sam teatr. Patrząc z perspektywy zapisu

⁵⁷⁷ A. Buchner i in., *Obecność teatrów w przestrzeni online w trakcie pandemii*, Warszawa 2021, s. 14.

⁵⁷⁸ Vimeo to połączenie słów *video* oraz *me*. Strona umożliwia udostępnianie wyłącznie własnych filmów oraz oglądanie ich przez użytkowników i osoby niezalogowane.

⁵⁷⁹ Profil Krzysztofa Garbaczewskiego w serwisie vimeo.com, źródło: <https://vimeo.com/user3040709>, [dostęp: 06.09.2023].

⁵⁸⁰ Profil Anki i Wilhelma Sasnałów w serwisie, źródło: <https://vimeo.com/thesunfilm>, [dostęp: 15.06.2023].

⁵⁸¹ Profil Teatru Powszechnego w Warszawie w serwisie, źródło: <https://vimeo.com/teatrpowszechny>, [dostęp: 15.06.2023].

ulokowanego na przecięciu trwania i znikania, obecności i zapośredniczenia, tekstu i ciała odkrywamy, że teatr jest medialny⁵⁸².

Jednakże udostępnianie rejestracji spektakli niekoniecznie okazuje się dla widza zachęcające do oglądania spektaklu, skoro obcuje on jedynie z formą archiwalną. Forma nagrania natomiast lepiej sprawdza się w dokumentacji lub przy ponownym obejrzeniu spektaklu, często w celach badawczych. Nierzadko forma nagrania spektaklu do archiwum nie jest konsultowana z twórcą spektaklu. Wytyczne w tworzeniu rejestracji również pozostają nieokreślone.

Internet, szczególnie w czasie lockdownu w 2020 roku oraz po wprowadzeniu reżimu sanitarnego w Polsce i po ponownym zamknięciu instytucji kultury, stał się miejscem dzielenia się twórczością i tworzenia nowych organizmów z dziedziny sztuki. Pojawiło się wiele propozycji dla widzów w sieci, a operatorzy telefonii komórkowych zwiększali ilość darmowych pakietów danych, zachęcając do prowadzenia życia społecznego z domu. Twórcy chcąc kontaktować się z widzami, musieli korzystać z internetu, wtedy bezalternatywnej przestrzeni spotkań. Teatr mógł zafunkcjonować, jak niegdyś Teatr Telewizji, i dotrzeć do wielomilionowej publiczności.

Zjawisko teatru w internecie podczas pandemii warto zaobserwować za pomocą metod proponowanych przez Dianę Taylor. Już przed pandemią zaproponowane przez badaczkę pojęcia „archiwum” i „repertuar” pozwoliły na omówienie zjawisk w teatrze online⁵⁸³. Zdaniem Taylor terminy te pozwalają przyjrzeć się wszelkim rekonstrukcjom przeszłości. Taylor kilkakrotnie podkreślała, że określenia „archiwum” i „repertuar” nie oznaczają przeciwstawnych jakości. Raczej wzajemnie się przenikają. Archiwum powstaje na podstawie repertuaru, a repertuarem bywa interpretacja samego archiwum. Archiwum to zbiór elementów zastanych, niezmiennych, takich jak nagrania, płyty, zabytki, pamiątki, czy scenariusze. Natomiast na repertuar składają się gesty, wypowiedzi, wiedza ulotna, żywa opowieść, taniec oraz śpiew. Repertuar nie podlega dosłownemu zarchiwizowaniu. Niemożliwym jest literalne powtórzenie go. Repertuar zakłada obecność odbiorcy i

⁵⁸² D. Sosnowska, *Dokumentacja w teatrze i performansie – tekst, zapis, medium*, [w:] *Między dyskursami, sztukami, mediami. Komparatystyka jutra*, red. E. Szczęsna, P. Kubiński, M. Leszczyński, Kraków 2017, s. 267-279.

⁵⁸³ Diana Taylor pracuje na Uniwersytecie Nowojorskim. Zajmuje się teatrem, performatywnością, feminizmem oraz doświadczeniem traumy. W książce *The Archive and The Repertoire. Performing Cultural Memory in The Americas* autorka postuluje refleksję nad teatrem również w kontekście badań historycznych i studiów nad pamięcią. Stąd pojawiają się u niej pojęcia archiwum i repertuaru.

nadawcy⁵⁸⁴. Natomiast archiwum może istnieć bez wytworzenia sytuacji komunikacyjnej. Jego elementy są selekcjonowane, a ich dobór może wpływać na ostateczną interpretację. Archiwum stwarza możliwość do powstania jedynie znaków, które stają się odnośnikami w kulturze⁵⁸⁵. Według Dominicka LaCapry:

Archiwum w pewnym sensie stanowi dodatek do lub protezę dla doświadczania i pamięci. Jednym z powodów archiwizowania czegoś jest chęć ochrony przed zapomnieniem lub wypaczeniami oraz stworzenie możliwości sprawdzenia tego, co pamięć przywołuje⁵⁸⁶.

Zatem częścią archiwum może być próba zachowania dzieła, np. w postaci nagrania. Repertuar natomiast, według Taylor, jest to *embodied memory*, czyli ucieleśniona pamięć⁵⁸⁷.

Inscenizacje udostępniane w sieci w czasie pandemii proponuję podzielić na poniższe grupy:

- spektakle archiwalne, nagrania dokumentacyjne;
- spektakle transmitowane na żywo. Te z kolei można podzielić na dostępne wyłącznie w czasie rzeczywistym (np. projekcje w ramach Warszawskich Spotkań Teatralnych w 2020 roku) oraz te, które były dostępne po transmisji, w czasie których widzowie mogli cofać i pauzować nagranie oraz spóźnić się (np. *Letnie osy kłusują nas nawet w listopadzie* w reż. Wojciecha Urbańskiego z Teatru Dramatycznego w Warszawie);
- spektakle nagrywane z kilku kamer i poddane artystycznemu montażowi. W tym przypadku nie mówimy o premierze online, a o udostępnieniu rejestracji (np. *Francuzi* w reż. Krzysztofa Warlikowskiego; rejestracja dostępna między 23-25 maja 2020). Większość pokazywanych rejestracji została przygotowana przed 2020 rokiem;
- spektakle tworzone i pokazywane wyłącznie zdalnie, jak np. *Balladyna* Oskara Sadowskiego;

⁵⁸⁴ Owe kategorie można przełożyć na pojęcie wprowadzone przez Marinę Abramović. Artystka proponuje „twór” re-performance jako możliwość żywego przetrwania dzieła, jakim jest performans. Abramović w ten sposób zapewniła performansowi możliwość reprezentacji w przestrzeniach muzealnych oraz przechowanie ulotnej, nażywej twórczości, również po śmierci wykonawcy, dając możliwość pokazania performansu ponownie. Re-performance to odegranie, powtórzenie przez aktora lub performera dzieła autora. Powielanemu performance’owi bliżej do sprawczości właściwego performance’u niż nagraniu czy dokumentacji fotograficznej.

⁵⁸⁵ D. Taylor, *Archiwum i repertuar*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, „Didaskalia” 2014, nr 120, s. 50-74.

⁵⁸⁶ D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. K. Bojarska, Kraków 2009, s. 37.

⁵⁸⁷ D. Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham 2003, s. 20.

- spektakle tzw. *in progres*. To zjawisko pojawiło się podczas festiwalu Boska Komedia. Podczas niego twórcy mieli pewną dowolność w pracy i niektórzy z nich, jak chociażby Zadara w *Biegunach*, przygotowali spektakl częściowy. Dostępna na stronie playkrakow.com inscenizacja nie była ostateczną premierą. Wersja „na żywo” miała swoją premierę w Teatrze Powszechnym im. Zygmunta Hübnera jako dzieło skończone⁵⁸⁸.

Powyższy podział pomaga dostrzec różnorodność usieciwionych działań podejmowanych przez artystów teatru w celu dotarcia do widzów. Dzięki takim projektom teatr online stał się repertuarem oddziałującym na widza i dla niego atrakcyjnym. Zadanie wytworzenia teatralnego *communitas* oraz budowanie przestrzeni dla relacji teatralnych w sieci i przez internet również zostało twórczo podjęte przez Krzysztofa Garbaczewskiego.

Spektakle Garbaczewskiego udostępniły online instytucje, w których tworzył artysta. Teatry zdecydowały się w czasie lockdownu na pokazanie jego dwóch spektakli⁵⁸⁹. Nowy Teatr 22 kwietnia 2020 roku udostępnił rejestrację spektaklu *Uczta* z 2018 roku. Widzowie mogli obejrzeć inscenizację nieodpłatnie od godziny 12:00, a materiał był dostępny przez 36 godzin. Był to czas pierwszego lockdownu. Wówczas wiele teatrów udostępniało treści, które nie zawsze docierały do szerokiego grona odbiorców. Pewien przesyt transmisji konkurował również z szeroką ofertą seriali, filmów, audiobooków oraz podcastów, które miały swoje premiery również w wolnym dostępie. Rejestracja *Uczty* odbyła się z publicznością przed pandemią COVID-19. Jednak przez udostępnienie spektaklu bez czasowych ograniczeń nie wytworzyła się iluzja wspólnego oglądania. Rejestracja, na zasadzie znaku, odsyłała oglądających do właściwego dzieła. Było to zatem jedynie obcowanie z zapośredniczoną formą spektaklu.

Po ponownym zamknięciu instytucji Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 22 listopada 2020 roku udostępnił na platformie playkrakow.com transmisję na żywo spektaklu *Nic* (premiera 2019 rok). Dostęp do transmisji kosztował 20 zł. Była to jedyna projekcja *live* spektaklu Garbaczewskiego w czasie lockdownu⁵⁹⁰. Widzowie mogli doświadczyć szczególnej nażywości⁵⁹¹, wykupując dostęp od godziny 19:00. Spektakl był emitowany w czasie rzeczywistym bez możliwości przewijania i

⁵⁸⁸ Pokaz *work in progress* odbył się 5 grudnia 2020 roku w ramach festiwalu teatralnego Boska Komedia (w wersji online na platformie Play Kraków). Premiera spektaklu online na platformie VOD odbyła się 30 stycznia 2021 roku.

⁵⁸⁹ Stan badań na 8 lutego 2022 oraz 15 czerwca 2023 roku.

⁵⁹⁰ Stan badań na 8 lutego 2021 oraz 15 czerwca 2023 roku.

⁵⁹¹ Nażywość rozumiana za: P. Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, dz. cyt.

zatrzymywania transmisji. Takie ograniczenie w pewien sposób może motywować do uważnego oglądania. Wymusza skupienie i obecność przed ekranem w tym samym czasie z pozostałymi widzami i twórcami. Poprzez internet została wytworzona przestrzeń do wspólnego uczestnictwa i oglądania.

Nadawca i odbiorca pojawili się w tej samej przestrzeni i w tym samym czasie, co, w myśl kategorii Taylor, określa transmisję *Nic*, a w pewnym sensie również *Uczty*, jako część żywego repertuaru. Odnoszę jednak wrażenie, że internetowe premiery posiadają znamiona znaku, dzieła zamkniętego w semiotycznym archiwum. Odsyłają jedynie uczestniczących do właściwego (*sic!*) dzieła, które w pozasieciowym odbiorze wykracza poza istnienie w formie czysto znakowej. Repertuar w ujęciu Taylor skłania odbiorcę oraz nadawcę do dyskusji. Zatem w pewnym sensie transmisje powstają na pograniczu martwego archiwum i żywego repertuaru.

W 2020 roku wielu widzów, z uwagi na zamknięcie scen, nie mogło zobaczyć już wykupionych spektakli w instytucjach. Część biletów została zwrócona bądź wymieniona na bon do teatru. Inscenizacje mogły dotrzeć do publiczności, która zasiadała przez ekranem już nie telewizora, a częściej komputera lub smartfona. Spektakle *Uczta* oraz *Nic* Garbaczewskiego oglądało około kilkudziesięciu osób⁵⁹².

Krzysztof Garbaczewski wraz z kolektywem DAS również tworzył spektakle, a także inne projekty online, w czasie pandemii, które wymieniam w bibliografii tej pracy. Internetowa działalność Krzysztofa Garbaczewskiego jest niezwykle twórcza w ramach pracy ze studiem Dream Adoption Society. Praca kolektywu w czasie pandemii przeniosła się do przestrzeni online prawie natychmiast po zamknięciu instytucji. Teatr VR, który artyści wspólnie tworzyli, to zupełnie nowa przestrzeń, ponieważ internet staje się w niej właśnie przestrzenią, nie atrakcyjnym medium. Spektakle DAS powstające na podstawie poszerzonej rzeczywistości można oglądać za pomocą gogli VR, bądź w formie nagrania po premierze, lub dołączyć, oglądając streaming na ekranie. Spektakle dostępne są bezpłatnie w serwisie YouTube lub na dedykowanych dla spektakli stronach po wcześniejszym zalogowaniu się. Założenie konta w serwisie jest równoznaczne z otrzymaniem cyfrowego ciała.

Performans *Skończyć z sądem bożym*, pokazany przez studio DAS (premiera na żywo 27 marca 2020 roku), to monolog Sandry Korzeniak i jej cyfrowego awatara. Postać grana przez Korzeniak interpretuje w spektaklu dzieło Antonina Artauda o tym samym tytule. Staje się spadkobiercą artysty i w pewnym sensie próbuje odnaleźć w VR-ze przestrzeń dla gry

⁵⁹² Według moich obserwacji podczas transmisji.

aktorskiej. W przestrzeni VR pojawiają się również awatary Pawła Smagały i Jana Dravnela. Jednak ich postacie nie wypowiadają żadnych słów. Poruszają się wokół awatara Korzeniak, często znikają z przestrzeni.

Spektakl powstał w technologii VR. Przestrzeń cyfrową i awatary zaprojektowała Anastasia Vorobiova, a za kamerą stanął Robert Mleczek. Spektakl, jak wiele innych z repertuaru DAS, został pokazany z angielskimi napisami oraz udostępniony na stronie internetowej studia. Muzyka w spektaklu została wykonywana na żywo przez Jana Duszyńskiego, co coraz rzadziej zdarza się na scenach teatralnych. Widzowie mieli możliwość dołączenia do spektaklu, oglądając go na żywo za pomocą gogli. W tym przypadku mogli poruszać się w przestrzeni VR bądź obejrzeć streaming na żywo lub nagranie, które jest dostępne na stronie internetowej studia. Spektakl trwa 22 minuty, co na doświadczenie wirtualnej przestrzeni w goglach dostępnych w 2020 roku było czasem szacowanym na przebywanie w VR-ze bez negatywnych skutków dla organizmu, takich jak zawroty i ból głowy.

W teatrze cyfrowym aktorzy kontrolowali awatary w czasie rzeczywistym. Nie było to zmontowane wcześniej nagranie. Widzowie oglądali przestrzeń spektaklu z perspektywy kamery, która porusza się w wykreowanej wirtualnie przestrzeni. Obraz, który dociera do publiczności, nie jest pozbawiony drgań obiektywu, a kamera często obraca się chaotycznie, wybijając obserwatora z immersji. Przypomina to jeden z błędów technicznych w grach komputerowych.

Widz w przestrzeni online w wielu momentach może jednak odnieść wrażenie poruszania się wraz z awatarem, co umożliwia częściową immersję i pozwala doświadczyć nażywości w grupie – tzw. *group liveness*. Natomiast podczas oglądania nagrania spektaklu udostępnionego na stronie DAS odbiorca obserwuje przestrzeń, którą udostępnia mu operator kamery. Scena VR została pokazana w sposób całościowy, jednakże warto zaznaczyć, że nie została zaprojektowana jako duży obiekt. Widzowie w VR-ze, odchodząc od awatarów postaci granych przez aktorów, dość szybko wpadali na czarną ścianę, na której kończyła się przestrzeń. Te działania przypominają także sposoby poszukiwania błędów przez użytkowników w wynalazkach takich, jak najnowsze gry bądź Chat GPT. Widzowie spektaklu także próbowali hakować wirtualną przestrzeń teatru, szukać błędów w kodzie i sprawdzać jej możliwości.

Scenografia, czy raczej nowa przestrzeń zaprojektowana przez Aleksandrę Wasilkowską, składa się z szarości i kontrastujących z nią kolorów, często czerwieni. W

przestrzeni znajduje się m.in. symulacja schodów, geometryczne bloki, elementy nawiązujące do świata realnego, jak np. koń czy ogromna ręka. Widzowie i aktorzy, czyli ciała bez organów, jak powtarza postać monologująca, spotykają się w nowej przestrzeni. Dodatkowo w panelu strony internetowej jest dostępny *live chat* dla widzów. Umożliwia to kolejny, spontaniczny rodzaj sytuacji komunikacyjnej.

Podobne zabiegi zostały zastosowane w spektaklu-eksperymentcie studia DAS pt. *Black* (premiera online odbyła się 24 września 2020 roku)⁵⁹³. Widzowie w tym przypadku również mogli wybrać, czy obejrzą zmontowane nagranie po premierze, czy za pomocą gogli dołączą do spektaklu w poszerzonej rzeczywistości podczas premiery online, czyli Teatru VR na żywo. *Black* jest dłuższym spektaklem niż monolog *Korzeniak*. Trwa około 37 minut. Jednak przestrzeń *Blacka* łączy w VR-ze kreacje online i elementy świata realnego, takie jak przestrzeń mieszkania i drogi miejskie, po których cyfrowe ciała poruszają się, jak w mapach Google, bądź jak ludzie korzystający z map i podążający za wytycznymi nawigacji. To połączenie może przyzwyczaić widza do warunków poruszania się w VR-ze.

Warto dodać, że Garbaczewski nieco wcześniej planował reżyserię spektaklu *Germinal* w Teatrze Śląskim w Katowicach. Z uwagi na lockdown podjął pracę nad spektaklem w nowych, pandemicznych warunkach i dlatego też zmienił tytuł sztuki.

Spektakl *Black* nawiązuje do powieści *Germinal* Émile'a Zoli. Bezrobotny bohater – Martin – snuje się między budynkami Katowic jak współczesny flaneur⁵⁹⁴. Depresyjne studium postaci realizowane jest jednak we współczesnej rzeczywistości. Twórcy już w opisie spektaklu pytają widza: „Ty też jesteś bezrobotny? Straciłeś pracę?”. Współgra to z rzeczywistością 2020 roku, kiedy wiele osób zostało pozbawionych możliwości wykonywania zawodu oraz gdy doszło do ujawnienia słabości systemu ubezpieczeń dla osób zatrudnionych na innych warunkach niż umowa o pracę, w tym także twórców teatralnych.

Posiadacze sprzętu (gogli) po założeniu konta przed premierą na stronie vrchat.com mieli dodać do znajomych użytkownika „Locussolus” i zaakceptować zaproszenie do spektaklu. Widzowie otrzymali cyfrowe awatary i skorzystali z możliwości poruszania się w wygenerowanej komputerowo przestrzeni. Uczestnicy mogli dotykać napotkane trójwymiarowe obiekty oraz je przesuwac, a także wykonywać dowolne ruchy swoim cyfrowym ciałem. W podobny sposób Garbaczewski pracował również podczas prób z

⁵⁹³ Zapowiedź spektaklu na stronie Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach: <https://teatrslaski.art.pl/strefawidza/spektakl/140>, [dostęp: 15.01.2023].

⁵⁹⁴ Zob. W. Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire'a*, [w:] tegóż, *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. A. Lipszyc, A. Wołkovicz, Kraków 2012.

aktorami Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, w którym powstał *Black*. Każdy z twórców pracujących przy spektaklu otrzymał „cyfrowe ciało”, dzięki czemu mógł się poruszać w wirtualnym świecie, wykreowanym do prób i spektaklu. Cyberpróby dla zespołu i transmisja na żywo dla widzów posiadających cyfrowe ciała zrównała niejako status nadawcy i odbiorcy, wytworzyła *communitas* poprzez nadanie podmiotom nowych ciał i zanurzenie ich we wspólnej wirtualnej rzeczywistości, co umożliwiło spotkania w pandemicznych warunkach. Spektakl *Black* to nie tylko nowa teatralna jakość, ale również nowa propozycja uczestnictwa. Nagranie spektaklu jest nadal w całości dostępne w serwisie YouTube na kanale Teatru Śląskiego w Katowicach⁵⁹⁵.

7.1.1. *Germinal* i medialne kontynuacje w grze *Walka klas*

W 2023 roku Garbaczewski powrócił do Katowic i *Germinala*. Spektakl na podstawie powieści Émile’a Zoli miał swoją premierę 3 marca 2023 roku⁵⁹⁶. Scenografię przygotowała Aleksandra Wasilkowska, podobną do tej ze spektaklu *Sen nocy letniej*. Zwisające z góry ręce w *Germinalu* wyrastają jak stalaktyty w jaskiniach i kopalniach. Przypominają one systemy korzeniowe i podziemne korytarze, wydrążane przez zwierzęta. Ziemia, czyli natura, ponownie oplata, otacza człowieka, niejako górując nad nim.

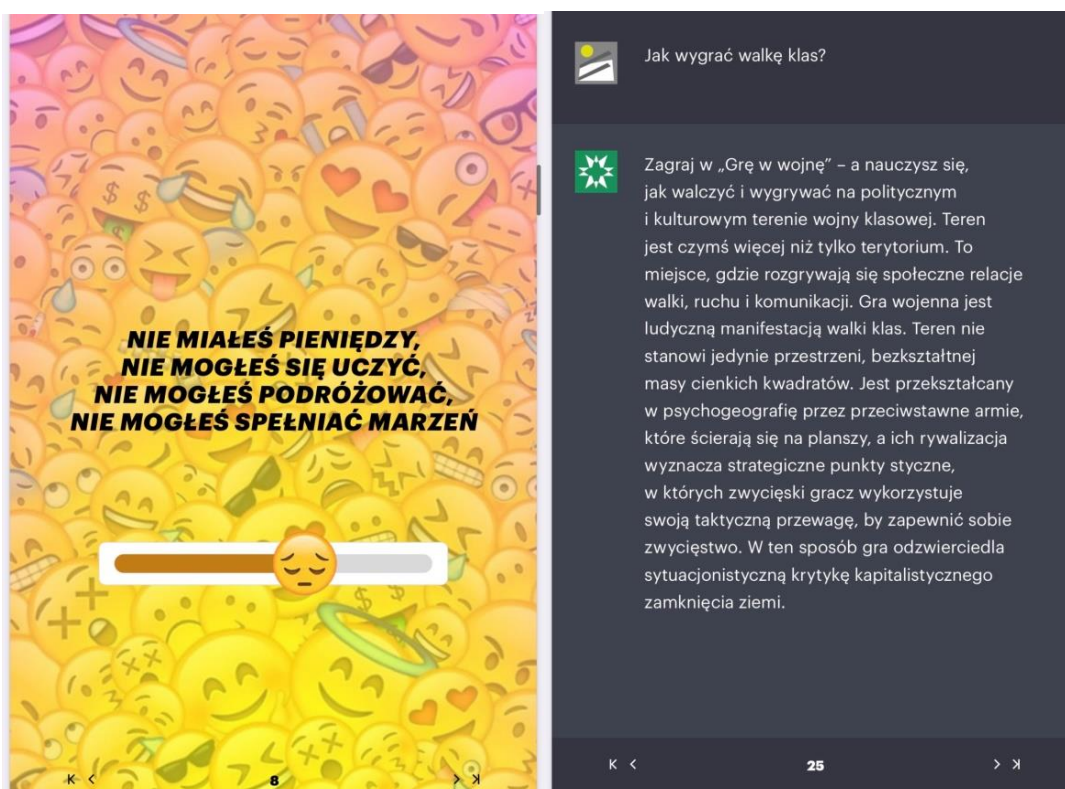
Garbaczewski w spektaklu wykorzystał dwa telewizory z płaskim ekranem oraz jeden ze starszych modeli firmy Daewoo do transmisji *live* z przestrzeni prywatnych postaci (ich małych mieszkań) oraz do symulacji przerwy reklamowej w spektaklu pt. „*Czarny Hajer*”. Hajer, uwodziciel z kopalni, to postać inspirowana Chavalem z powieści Zoli. Ponad sceną został zawieszony ekran, na którym transmitowano akcję, w dość słabej jakości, bez zbliżeń na detale. Multiplikowanie obrazów ponownie miało przypominać codzienne środowisko widzów, przepełnione ekranami telewizorów i smartfonów z różnymi przekazami, które często odbywa się w jakości HD, ale również w bardzo słabej rozdzielczości, przypominającej obraz ze smartfona z rozbitą szybką.

Garbaczewski w spektaklu wykorzystuje także estetykę gier wideo. W programie do spektaklu dostępnym w formie online (po zeskanowaniu kodu QR) oraz w postaci wydruku w budynku teatru są obecne: charakterystyczne formaty czcionek, kolory nawiązujące do

⁵⁹⁵ Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=x36ADqhZdJg>, [dostęp: 9.05.2023].

⁵⁹⁶ Program spektaklu: źródło: https://teatrslaski.art.pl/wp-content/uploads/2023/03/germinal_program.pdf, [dostęp: 9.05.2023].

estetyki produktów firmy Microsoft, linijki kodu, wiersz poleceń CMD, grafika z programu Paint, oraz wyskakujące okienka znane z programu Windows. Elementy te tworzą dodatkową część spektaklu zawartą w programie. W pewien sposób czytanie programu można uznać za element uczestnictwa w przedstawianiu *Germinal*. Garbaczewski zachęca w programie widzów do zabawy w „Grę w wojnę”, czyli o zwycięstwo w walce klas. Reżyser poprzez grywalizację chce, by widz zaczął performatywnie wkraczać do wnętrza spektaklu. Teatr w optyce reżysera staje się zatem także narzędziem społecznej zmiany, a przede wszystkim zmiany myślenia.



Fot. 24 i 25. Program spektaklu *Germinal*, reż. K. Garbaczewski, 2023.

Źródło: Teatr Śląski, https://teatrlaski.art.pl/wp-content/uploads/2023/03/germinal_program.pdf, [dostęp: 15.05.2023].

W spektaklu postaci cytują fragmenty *Społeczeństwa spektaklu* Deborda, rozprawy niezwykle ważnej dla reżysera. Tym razem Garbaczewski krytycznie wskazuje za Debordem na kapitalizm, jako na spektakl. Obywatele-górnicy jedynie biernie obserwują rozwój kompanii rządzących kopalniami. Nie rozumieją, czym jest kryzys ekonomiczny. Ich potrzeby, relacje, miejsca zamieszkania są kontrolowane i przydzielane przez kapitalistów. Pracownicy to towar, o niższej wartości niż węgiel, który wydobywają. Pracownicy zostali pozbawieni osobowości. W programie spektaklu, a także na scenie, w formie poduszek,

znajdują się piktogramy – emoji. Przedstawiają one twarze (emotikony) płaczące, wystraszone, wściekłe i wymiotujące. Niewiele z nich jest uśmiechniętych. Poduszki-emoji to symbol tłumu strajkującego, ale także jednolitej masy, na którą spogląda klasa wyższa, która nie wyróżnia wśród nich poszczególnych obywateli. Postacie górników grane przez aktorów posiadają takie same kostiumy. Mimo że w świetle połyskują one w odcieniach beżu, różu i złota, ich wymowa jest niezwykle tragiczna. Pod nimi znajdują się dostrzegalne, nawet z daleka, zwyrodnienia ciała. Im starszy jest aktor grający daną postać z powieści, tym większe są te zmiany. Natomiast kostiumy klasy panującej są spersonalizowane, barwne i kwieciste. Tłum pracujący jest nieświadomy sytuacji i przyjmuje swój los zaprogramowany przez kapitalizm, czyli – jak pokazuje spektakl – wyzysk.

Twórczość Dream Adoption Society prezentuje, jak można kreatywnie korzystać z nowego, jeszcze nie do końca zbadanego medium. Artyści remediują zastane technologie w swoich projektach. Internet staje się dla nich przestrzenią pracy, przeżywania emocji, komentowania wydarzeń oraz finalnie miejscem do przeniesienia swojego ciała realnego do cyfrowej rzeczywistości. Podobne zachowania towarzyszą widzom na co dzień, np. poprzez zakładanie profili w mediach społecznościowych. Te zjawiska zachodzą podczas pracy zdalnej, przeglądania wiadomości, zdjęć w aplikacji czy oglądania filmów autorstwa youtuberów. Teatr, jako medium chłonne inne gatunki oraz odpowiadające na zjawiska w życiu społecznym, twórczo inkorporuje, wchłania nowe media. Inscenizacje-eksperymenty studia DAS przypominają kolejne wersje cyfrowego życia cyfrowych ciał, które widzowie już posiadają. Ponadto inscenizacje wpisują się także w definicję repertuaru autorstwa Diany Taylor. Jako wydarzenia są niepowtarzalne i gromadzą we wspólnej przestrzeni nadawcę oraz odbiorcę. Widz podczas spektaklu jest angażowany do bezpośredniego działania oraz zachęcany do dyskusji za pomocą czatu.

W wywiadzie *Teatr hybrydowy*, przeprowadzonym w 2021 roku przez Karolinę Felberg z Anną Desponds, menderką kultury, Desponds podkreśliła, że: „na pewno VR jest medium, któremu teatr ma dużo do zaoferowania i sam VR może wiele zaproponować teatrowi. Tu rzeczywiście jest miejsce na jakąś nową przestrzeń”⁵⁹⁷. Desponds zauważyła również, że:

⁵⁹⁷ K. Felberg, *Teatr hybrydowy*, wywiad z A. Desponds, w „Teatr” 2020, nr 5, źródło: <https://teatr-pismo.pl/7730-teatr-hybrydowy/>, [dostęp: 15.05.2021].

teatr musi wyjść z budynku, a jednocześnie nie może liczyć na to, że po całym dniu pracy zdalnej przy komputerach będziemy chcieli oglądać kolejny streaming. W doświadczeniach audialnych, do których się odwołałam, może uczestniczyć grupa ludzi, której wcale nie trzeba zamykać w jednym pomieszczeniu, a która może jednocześnie korzystać z całego dostępnego sobie otoczenia. Co istotne, w takich działaniach wzrok może wreszcie odpocząć, a nasza uwaga przenosi się na inne zmysły⁵⁹⁸.

Cytat z wywiadu nie odnosi się jedynie do czasu pandemii i zamknięcia instytucji kultury. Desponds zwraca uwagę na to, że VR stanie się częścią spektakli. Należy jednak korzystać z tej technologii umiejętnie, biorąc pod uwagę ograniczenia ciała widza i aktora, a także nową jakość, która może powstać w teatrze VR.

Krzysztofowi Garbaczewskiemu udało się stworzyć w internecie (na)żywy repertuar podczas pandemii. Jego propozycje w ramach studia Dream Adoption Society oferują widzom spektakle i nowatorskie projekty, wykraczające poza schematy myślenia o teatrze, angażujące i zachęcające do czynnego uczestnictwa. W mojej opinii były także ciekawą alternatywą dla transmisji i retransmisji z teatrów czy festiwali podczas lockdownów.

Natychmiastowa reakcja Krzysztofa Garbaczewskiego i artystów studia DAS na zmianę w funkcjonowaniu społeczeństwa w nowej rzeczywistości była niezwykle twórcza. Artysta po raz kolejny dobitnie pokazał, że żyjemy w mediach, a nie z mediami⁵⁹⁹. Z kolei zaangażowanie i uczestnictwo to kluczowe pojęcia do opisu relacji między mediami cyfrowymi a użytkownikami⁶⁰⁰. Widzowie podczas pandemii mogli na żywo uczestniczyć w spektaklach-eksperymentach, które tworzył reżyser.

7.2. VR jako nowa ścieżka rozwoju

Krzysztof Garbaczewski podczas naszego wywiadu, który przeprowadziłam w kwietniu 2023 roku, potwierdził, że jego plany twórcze dotyczące teatru, a także te skoncentrowane wokół wirtualnej rzeczywistości, znajdują się na mapie rozwoju, którą wciąż tworzy⁶⁰¹. Jego mapa jest przepelniona pomysłami, czasem niemożliwymi do zrealizowania, ale pozwala wyznaczać reżyserowi pewne azymuty. VR to medium obecnie eksplorowane najintensywniej

⁵⁹⁸ Ibidem.

⁵⁹⁹ M. Deuze, *Media Life*, „Media, Culture & Society” 2011, nr 33 (1), s. 138.

⁶⁰⁰ G. Ptaszek, *Edukacja medialna 3.0. Krytyczne rozumienie mediów cyfrowych w dobie Big Data i algorytmizacji*, Kraków 2019, s. 28.

⁶⁰¹ Zob. Aneks, s. 220-221.

przez reżysera. Artysta powoli żegna się z teatrem, który tworzył na scenie za pomocą kamer i streamingów. Obecnie miksuje rzeczywistości w swoich spektaklach, takich jak np. *Sen nocy letniej*, czy eksperymentach, nad którymi pracuje wraz z zespołem nowojorskiej La MaMa. Jak wspomniał, już w *Robercie Roburze* z 2016 roku obiecywał sobie, że nie będzie więcej korzystał ze streamingów⁶⁰², które są prostym elementem poszerzonej rzeczywistości. Mimo zakończenia działalności w ramach kolektywu DAS Garbaczewski pracuje teraz z VR-em w teatrach i artystycznych instytucjach.

Jak pisze Jeremy Bailenson w *Wirtualna rzeczywistość. Doznanie na żądanie*:

wrażenia związane z mediami mogą wywierać na nas wpływ, ale stwierdzisz równocześnie, iż jest on dużo słabszy niż oddziaływanie autentycznych wrażeń. (...) W przypadku wirtualnej rzeczywistości luka między doświadczeniem <<prawdziwym>> a tym przekazywanym pośrednio już wkrótce może stać się dużo mniejsza. Nie uda się jej całkowicie wyeliminować, ale VR jest pod względem psychologicznym dużo potężniejszym rozwiązaniem niż jakikolwiek inny środek przekazu wynaleziony dotychczas przez człowieka i już niedługo może doprowadzić do niezwyklej transformacji naszej egzystencji⁶⁰³.

Badacz zauważa, że *virtual reality* jest również narzędziem, które pozwoli na zmianę zachowań ludzkich, ponieważ w VR-ze można konstruować immersyjne światy, w konkurencji do świata realnego. Bailenson zaznacza, że technologia ta rozwiąże także problemy w kwestii ekologii. Gogle VR wyeliminują problemy związane z podróżowaniem, zadeptywaniem przez turystów centrów miast czy hałas. Wystarczy założyć okulary, by przenieść się do rzeczywistości w innym zakątku ziemi. Wszelkie rozrywki związane z ekstremalnymi sportami czy terapia lęku, np. przed pajakami, a także realny kontakt z bliskimi, może odbywać się w *virtual reality*⁶⁰⁴.

Obraz idealnego, utopijnego świata wyłaniający się z wizji Bailensona może jednak okazać się ułudą. Metaversum raczej stanie się platformą zarządzaną przez korporacje, a dostęp do produktów determinowany będzie przez ekonomię. Technologia VR może, podobnie jak wcześniejsze medialne wynalazki, także wpływać na rozwarstwienie społeczeństwa oraz szerzenie dezinformacji.

Indywidualność i prawdziwość doświadczenia w VR-ze, a także wymiar ekologiczny są dla reżysera niezwykle istotne. Teatr VR powstaje w specjalnie zaprojektowanej,

⁶⁰² Zob. Aneks, s. 223.

⁶⁰³ J. Bailenson, *Wirtualna rzeczywistość. Doznanie na żądanie*, przeł. K. Krzyżanowski, Gliwice 2018, s. 13-14.

⁶⁰⁴ Ibidem.

wygenerowanej komputerowo przestrzeni. Każdy z twórców i widzów może otrzymać cyfrowe ciało w formie awatara, dzięki czemu bariery odległości czy ograniczeń cielesnych, statusowych zostają wyeliminowane. W strefie VR spotykają się twórcy z różnych dziedzin: aktorzy, kompozytorzy, artyści sztuk wizualnych oraz środowisko VR-u, które zaczyna się integrować, a do którego Krzysztof Garbaczewski stara się włączyć polski teatr. Teatr w wirtualnej rzeczywistości zaprasza widza do współdziałania poznawczego. Widz może dowolnie poruszać się w nowej przestrzeni, wyzbywając się ograniczeń ciała, uprzedzeń, pozbywając się statusu czy płci. Ponadto przestrzeni VR również dotyczy pewnego rodzaju forma bioetyki, która ciągle się kształtuje i uprawomocnia⁶⁰⁵. Teatr zatem nie daje widzowi gotowych wzorców zachowań w tej przestrzeni, a pozwala odkrywać nowe światy, a także wyznaczać i określać reguły nimi rządzące.

Jedną z najczęściej omawianych koncepcji we współczesnej technologii jest metaverse, czyli immersyjny, wirtualny świat 3D, w którym ludzie wchodzi w interakcje za pomocą awatarów. W metaversie może dochodzić do transakcji finansowych, korzystania z różnych form rozrywki i gier, tworzenia sztuki, a także nawiązywania kontaktów. Do metaversum można dołączyć za pomocą *headsetu*, podłączonego do komputera lub konsoli do gier. Wirtualne światy stają się coraz bardziej popularne. Firma Gartner, zajmująca się badaniami technologii i konsultingiem przewiduje, że do 2026 roku 25% ludzi będzie spędzać co najmniej godzinę dziennie w metaversie, pracując, robiąc zakupy, ucząc się, czy spotykając ze znajomymi. Świat meta kreują cyfrowi giganci, tacy jak Facebook⁶⁰⁶, a przepisy dotyczące funkcjonowania metaversum są tworzone reakcyjnie⁶⁰⁷.

Można przewidywać, że hipermedialny przymus wchłonie nowych użytkowników i pola do rozwoju. Reakcja świata sztuki, w tym teatru, ma (oprócz twórczości) również wymiar edukacyjny⁶⁰⁸. Aktorzy – ich cyfrowe awatary w wersji uproszczonej graficznie – wędrują lub błędzą w VR-ze i odsłaniają formy uczestnictwa w całkowicie technologiczonym świecie. Poznają go intuicyjnie na scenie, poruszają się po nim na razie

⁶⁰⁵ Szerzej o bioetyce: J. Żylińska, *Bioetyka w epoce nowych mediów*, przeł. P. Poniatońska, Warszawa 2013.

⁶⁰⁶ W październiku 2021 roku Mark Zuckerberg zaprezentował światu wizję „metaverse’u” i zmienił nazwę firmy Facebook na Meta.

⁶⁰⁷ *Metaverse Opportunities, risks and policy implications* – briefing Parlamentu Europejskiego, źródło: [https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2022/733557/EPRS_BRI\(2022\)733557_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2022/733557/EPRS_BRI(2022)733557_EN.pdf), [dostęp: 14.05.2023].

⁶⁰⁸ Teatr Muzyczny w Gdyni im. Danuty Baduszkowej w ramach projektu Teatr Muzyczny Junior przedstawił spektakl pt. *Metaverse*, opowiadający o przygodach trójki chłopców zafascynowanych światem wirtualnym. Premiera odbyła się 28 maja 2022 roku.

dość niepewnie. Tak jak widzowie, doświadczający technologii w życiu codziennym, albo wymykają się algorytmom, albo wpadają w nieświadomie.

Sen nocy letniej wyreżyserowany przez Garbaczewskiego cztery lata po *Nietocie*, która zachwyciła krytyków i widzów, nie realizuje jednak wizji Bailensona. Odbiorca w tym spektaklu odnajdzie raczej czas i przestrzeń do refleksji niż rozrywkę. Immersja nie jest w *Śnie* celem i raczej nie staje się możliwa dla teatralnej widowni. Technologia w tym spektaklu stawia opór widzowi, nie jest tu wykorzystywana w funkcji atrakcyjnej. Wizja technologii VR jako arkadii i miejsca spotkań oraz egalitarności zostaje poddana krytyce przez reżysera. W wirtualnej rzeczywistości status społeczny również może zostać wyróżniony, chociażby poprzez kupowane w aplikacjach „totemy”. Staniemy się być może zakładnikami korporacji, niewolnikami kupowania i kreowania nowych wizerunków VR-owych w przestrzeni pokrytej logotypami wielkich marek. Garbaczewski używa VR-u również po to, by zdemaskować iluzje dotyczące egalitarności przebywania w świecie wirtualnym. Dlatego nie pozwolił widzowi *Snu...* poczuć się jak aktor zanurzony w VR-ze. W grze wideo rozgrywający znajduje się w centrum, posiada spersonalizowane ciało i przymioty. Może zaprosić innych do gry. U Garbaczewskiego widz i jego realne ciało patrzy na aktora działającego na scenie VR-u i na scenie realnej, odkrywając, że energetyczne ciało aktora, mimo atrakcyjności w postaci kostiumu i peruki, jest nużące. Z kolei ciało cyfrowe, oglądane na ekranie, nie przyciąga na długo uwagi, ponieważ odbiorca jest pozbawiony uczestnictwa w tej przestrzeni. Opowiada mu się o niej, pokazuje jej fragmenty, nie zapraszając do niej.

Nie uda się łatwo wejść w świat teatralny, który proponuje reżyser, bez podjęcia refleksji nad mediami i nowymi technologiami. Garbaczewski chce czegoś więcej w swoim teatrze niż to, co oferuje popkultura przetwarzając nowe technologie. We współczesnych grach wideo jest zaplanowany scenariusz z kilkoma wariantami, którym kieruje algorytm. Nawet w odcinku *Bandersnatch* serialu *Black Mirror* z 2018 scenariusze wyboru widzów po pewnej analizie są łatwe do przewidzenia. U Garbaczewskiego widz sam ma odkryć, co chciałby zobaczyć, zrobić i czego finalnie doświadczyć. Dlatego w mojej opinii teatr *virtual reality*, nad którym pracuje Garbaczewski, będzie polegał na odkrywaniu poznawczych możliwości tej technologii, nie na reagowaniu na jej atrakcyjne lub komercyjne aspekty.



Fot. 26. Andrzej Strumiłło i Krzysztof Garbaczewski w Maćkowej Rudzie, 2018.
Źródło: Facebook.com, <https://www.facebook.com/MackowaRuda17> [dostęp: 15.06.2023].

Reżyser nie chce tworzyć masowych wielkich „spektakli”, widowisk-wydarzeń, atrakcyjnego multimedialnego show. Jego projekty to raczej ćwiczenia kulturowe, eseje teatralne, eksperymenty, medytacje i próby. Ponadto artysta broni się przed komercją i naciskami firm czy marek, które mogłyby wspomóc jego projekty VR-owe na zasadzie mecenatu. Będąc odważnym i zaawansowanym eksperymentatorem wciąż płaci cenę pozostawania na marginesie teatralnego świata. Choć zdaje się, że wynika to także z jego wrażliwości, która nie pozwala na bycie częścią grupy, struktury, czy środowiska narzucającego określone formy.

ZAKOŃCZENIE

Droga twórcza Krzysztofa Garbaczewskiego została przedstawiona w pracy w perspektywie antropologicznej, za pomocą koncepcji postmediów oraz badań performatywnych. Biografia wraz z wpływami i inspiracjami, a także ważnymi dla Garbaczewskiego twórcami, stanowi znaczący kontekst w analizie projektów reżysera. Wpływ twórczości Andrzeja Strumiłły, Krystiana Lupy oraz fascynacja badaniami Jerzego Grotowskiego pozwala dostrzec wiele istotnych aspektów w spektaklach Garbaczewskiego. Z kolei praca z poetą-dramaturgiem Marcinem Cecką, architektką i urbanistką Aleksandrą Wasilkowską, operatorem Robertem Mleczo, muzykiem Janem Duszyńskim i aktorem Pawłem Smagałą spaja spektakle-instalacje artysty. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że w 2017 roku Garbaczewski założył studio Dream Adoption Society, twórczy kolektyw, w którym spotykali się artyści teatru oraz intermediiów, a także montażyści i programiści, by twórczo eksplorować *virtual reality* dla teatru i sztuki.

Spektakle reżysera zostały omówione w rozdziałach od trzeciego do siódmego i uporządkowane w grupach tematycznych, a w ich obrębie były analizowane chronologiczne. Pozwala to na zobaczenie nieustannego rozwoju artysty oraz pewnego rodzaju mapy twórczej, według której porusza się Garbaczewski. Umożliwia ona także podążanie od już oswojonych technik scenicznego użycia ekranów i streamingów ku najbardziej zaawansowanym rozwiązaniom teatralnej *virtual reality*. Reżyser nie ustaje w swoich badaniach, próbach i rozwijaniu sztuki reżyserii, a także eksplorowaniu nowych mediów i technologii.

Krzysztof Garbaczewski jest laureatem Nagrody im. Leona Schillera. Nagroda ta stanowi jedno z najważniejszych wyróżnień w polskim środowisku teatralnym i przyznawana jest co dwa lata przez Związek Artystów Scen Polskich (ZASP). W uzasadnieniu wyboru laureata podkreślono jego wyjątkowy talent reżyserski, innowacyjne podejście do teatru oraz odwagę artystyczną. Jak zaznaczyła w opinii przewodnicząca Sekcji Scenografów ZASP Barbara Zawada:

Schiller w swoich inscenizacjach zwracał uwagę na istotę plastyki i ścisłą współpracę autora i reżysera. Postulował nierozzerwalność formy i treści. Nierozłączność i całkowitą współzależność reżysera i scenografa. Tutaj akurat mamy dwa w jednym. Chciejmy mieć Krzysztofa Garbaczewskiego w naszym

ZASP-owskim gronie obdarzając go Nagrodą im. Schillera, który szybując przez historię doceniłby ten błyszczący talent Garbaczewskiego⁶⁰⁹.

Krzysztof Garbaczewski jest jednym ze współczesnych, eksperymentujących reżyserów w Polsce, a jego prace budzą zainteresowanie w kraju i za granicą. Często wywołują kontrowersje wśród widzów i krytyków teatralnych. Twórczość Krzysztofa Garbaczewskiego wyróżnia się oryginalnym podejściem do teatru i konsekwentnym dążeniem do poszerzania granic sztuki teatralnej, która według reżysera jest wszystkim tym, co tworzy w budynku teatru i poza nim. Ta krótka autorska definicja teatru Garbaczewskiego staje się odpowiedzią na powracające w recenzjach pytania: „Czy Garbaczewski nie jest jednak reżyserem filmowym?”.

Wzięcie udziału w spektaklu postmedialnym wymaga również od badacza stworzenia nowych kategorii opisowych i teoretycznych, które pozwolą na zrozumienie i uchwycenie tego, co dzieje się na scenie w spektaklach reżysera. Zastosowanie tradycyjnego języka opisu teatru, opartego na koncepcji uprzestrzennienia tekstu dramatycznego, byłoby niewystarczające w przypadku spektakli Garbaczewskiego. Kiedy reżyser otrzymał Nagrodę im. Leona Schillera, pojawiło się wiele recenzji jego spektakli. Dobrze został przyjęty m.in. *Robert Robur*. Jednak z moich obserwacji wynika, że wraz z tym pojawiło się sporo rozbieżności i błędów dotyczących spektakli, szczególnie w prasie. Istotnym punktem w badaniach nad twórczością Garbaczewskiego było również poświęcenie artyście numeru 82 z 2016 roku „Notatnika Teatralnego”, który oprócz tekstów analitycznych zawiera m.in. wywiady z twórcami pracującymi z Garbaczewskim.

Garbaczewski tworzy teatr, który jest w stanie zaangażować widza na wielu poziomach, w tym emocjonalnym, intelektualnym i sensorycznym. Stąd też potrzeba rozwoju adekwatnych kategorii opisowych, które pozwolą na zrozumienie i opisanie tych nowych, mieszanych estetyk i trybów odbioru. Dodać bowiem należy, iż Garbaczewski w swoich spektaklach nie tylko eksperymentuje z formą, ale właśnie dzięki nowym narzędziom interesująco i odkrywczo eksploruje trudne i współcześnie ważne problemy, m.in. tożsamość, śmierć, ekologię.

⁶⁰⁹ B. Zawada w opinii o kandydacie, *Czekaj i Garbaczewski laureatami Nagrody im. Leona Schillera*, „Kurier PAP” 2017, źródło: <https://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/1027163,czekaj-garbaczewski-nagroda-im-leona-schillera.html>, [dostęp: 2.04.2022].

Reżyser łączy różne formy sztuki, takie jak teatr, performans, wideo, oraz sztuki wizualne, aby tworzyć nowoczesne/współczesne widowiska, których doświadczenie artystyczne dla widza jest jednocześnie niezwykle intensywne i wielowymiarowe. Ostatnie lata jego działalności, od 2016 roku, to wprowadzanie *virtual reality* do teatru oraz włączanie twórców teatralnych do społeczności eksplorujących technologię VR.

Choć Garbaczewski nie należy już do twórców najmłodszego pokolenia, jego spektakle, realizowane w instytucjach czy tworzone wraz ze studium Dream Adoption Society, wydają się wciąż niezwykle odkrywcze. Reżyser ciągle otwiera się na coraz to nowsze technologie i nieustannie szuka, próbuje niespotykanych dotąd rozwiązań. O swoich spektaklach mówi, że są instalacjami lub medytacjami teatralnymi. Natomiast krytycy często odbierają jego dziełom rangę spektakli, ironizują, pisząc o „instalacjach” na scenie oraz zarzucają Garbaczewskiemu brak pracy nad scenariuszem, nie zauważając przy tym, że realizuje on szczególny model procesu twórczego.

Współcześnie młodzi reżyserzy poszukują nowych sposobów wyrażania swoich wizji teatralnych, które często łączą w sobie elementy hybrydyczne, interaktywne, transmedialne, a także postmedialne. Odkrywają oni innowacyjne narzędzia technologiczne, które pozwalają na eksperymentowanie z formą oraz przekraczanie granic „tradycyjnego” teatru. W efekcie teatr XXI wieku charakteryzuje się otwartością i poszukiwaniem doświadczeń, skłaniając się ku łączeniu różnorodnych praktyk i metod twórczych oraz refleksji nad mediatyzacją współczesnej kultury. Coraz bliżej mu do sztuki intermediów niż do dramaturgii.

Technologia i multimedia nie są już jedynie narzędziami wykorzystywanymi na scenach, ale stanowią integralną część przedstawienia, posiadając równie ważną rolę, co aktorzy czy scenografia. Współczesny teatr nie ogranicza się już jedynie do reprezentacji świata, ale stara się zintegrować rzeczywistość medialną, wirtualną i fizyczną, łącząc je w pewnego rodzaju hybrydalną i procesualną całość. Skutkiem tego teatr staje się miejscem, gdzie rozmaite rzeczywistości splatają się w sposób unikalny i złożony, dzięki czemu powstaje nowa realność i nażywość. Stwarza to możliwość do powstania nowego doświadczenia dla publiczności, co w konsekwencji zmienia sposób postrzegania świata, który wydaje się bardziej zrozumiały i procesualnie otwarty, wpływający na widza na wielu poziomach.

Na podstawie przedstawionych w pracy analiz teatr Krzysztofa Garbaczewskiego można postrzegać, za Christopherem Balmem jako hipermedium. Według tego ujęcia teatr

spaja wszelkie środki, w tym także media, a rzeczywistość jest twórczo przetwarzana⁶¹⁰. Przykład takiego działania stanowi spektakl *Poczet Królów Polskich* czy *Iwona, księżniczka Burgunda*, gdzie estetyka filmu i praca kamery została wykorzystana na scenie w sposób głęboko odkrywczy.

Niektóre spektakle reżysera wpisują się jednak w rozumienie teatru intermedialnego. Erika Fischer-Lichte uważa, że „teatr jako taki nie jest medium”⁶¹¹. Teatr istnieje wobec mediów mimo ich wielorakiego wpływu. Spektaklami intermedialnymi Garbaczewskiego można by nazwać wówczas te, w których wykorzystuje nowe technologie na zasadzie cytatu, wzajemnej sensotwórczej wymiany, wtrętu. Przykładem może być tu spektakl *Uczta*, gdzie na bokach sceny i w tle wyświetlano nagrania, które widz łatwo mógł przeoczyć. W tej perspektywie, w *Śnie nocy letniej* gogle VR byłyby, gdyby zgodzić się z opiniami recenzenckimi, eksperymentalnym dodatkiem, pewną technologiczną wypróbowywaną ciekawostką, w dodatku nurzącą widzów.

Krzysztof Garbaczewski bada obecnie możliwości VR-u, co przypomina postawę reformatora teatru, Adolphe’a Appii, który przetwarzał scenę i wytwarzał na niej efekty za pomocą światła. Jak mówił niedługo po swoim debiucie Garbaczewski:

Jako artysta nigdy nie chciałem być zawodowcem. To po pierwsze. Wybierając teksty do realizacji, szukam w nich czegoś niemożliwego, czegoś, co przekraczałoby moją wyobraźnię na temat ich wystawienia. Mówiąc wprost, szukam takich tekstów, które nie wiem, jak zrealizować. Dopiero takie postawienie sprawy zmusza mnie do zadawania sobie w sposób radykalny pytań o treść intuicji, która skierowała mnie ku takiej przestrzeni czy też innej. Mogłbym powiedzieć, że może być czasem tak, że to nie ja wybieram tekst, ale to tekst wybiera mnie. Realizując spektakl, staram się zatem odpowiedzieć na pytanie, dlaczego ja to właściwie robię. I nie jest w to wpisany żaden program. Raczej staram się zbliżyć do kondycji mojej i ludzi, którzy mnie otaczają, z którymi się spotykam. Peter Brook napisał kiedyś, że jedyny podział w teatrze to podział na teatr żywy i teatr martwy. Oczywiście interesuje mnie ten pierwszy⁶¹².

Postawa Garbaczewskiego, która wyłania się z wypowiedzi z 2008 roku prezentuje go jako artystę poszukującego tematów i form dla swoich spektakli. Nie jest on naśladowcą czy spadkobiercą stylu. Jego twórczość jest również wolna od romantycznej wizji polskości.

⁶¹⁰ Zob. Ch. Balme, *Zastępcze sceny...*, dz. cyt., s. 150-164.

⁶¹¹ Zob. A. Duda, M. Wiśniewska, *Wstęp*, dz. cyt., s. 9 oraz E. Fischer-Lichte, *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*, dz. cyt.

⁶¹² A. Kaczorowska, *Na czele barbarzyńskiego wojska*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Notatnik Teatralny” 2008, nr 49-51, źródło: <https://e-teatr.pl/na-czele-barbarzynskiego-wojska-a67021>, [dostęp: 12.05.2023].

Garbaczewski tworzy spektakle polityczne i feministyczne, jak np. *Balladyna*, jednak nie ten kontekst wysuwa się na pierwszy plan jego twórczości. Dominujące w jego twórczości jest badanie oraz przetwarzanie, a nawet tzw. hakowanie nowych technologii i mediów.

Dariusz Kosiński podkreślił, że mimo wielu barier, jakie stawia w swoich spektaklach Garbaczewski, jego teatr powstaje z myślą o wszystkich widzach:

Garbaczewski to nie jest (jak często o nim piszą) „wizjoner” zapatrzony w twory własnej wyobraźni i błądzący ścieżkami własnych myśli, lekceważący widza. Z pewnością nie dąży do nawiązania porozumienia z publicznością, ale na pewno nie lekceważy pojedynczych widzów. Właśnie dlatego, że mnie i ciebie nie lekceważy, nie ułatwia nam zadania, czasem wręcz uniemożliwia spełnienie naszej podstawowej roli – widzenia⁶¹³.

Reżyser traktuje widza nie tylko jako odbiorcę, ale też jako twórcę własnych doświadczeń i przeżyć, co umożliwia mu spektakl. Stąd pojawiające się bariery czy też kolejne piętra, które widz może przekraczać, zanurzając się w jego sztuce.

Niniejsza rozprawa stanowi próbę opracowania monografii tego artysty, a zarazem spojrzenie na polski teatr XXI wieku z perspektywy rozwoju mediów i nowych technologii. Z analizy spektakli wynika, że w najnowszym teatrze istnieje miejsce na intensywne badania nad wpływem nowych technologii na nasze życie. Teatr obecnie nie chce być iluzją, klasycznym pudełkiem do bezpiecznego oglądu czy lustrem odbijającym rzeczywistość. Zarazem najnowszy teatr online i teatr postmedialny nie zwalnia się z respektu dla estetyki, relacji z kanonicznymi tekstami, z umiejętności montażu, znajomości pracy kamery, a obecnie także wpływu technologii *virtual reality*.

Przy czym tzw. dobra wola twórców, mniej lub bardziej udanie eksperymentujących z nowymi technologiami, często nie wystarcza, by zaciekać widza. Brak artystów-specjalistów do konstruowania obrazu wizualnego może zniechęcić widownię, która jest przyzwyczajona do korzystania z najnowszych technologii w zaciszu domowym na najwyższej jakości sprzęcie i w najlepszym medialnym opracowaniu. Bywa, że intensywnie zmediatyzowany teatr nie pobudza emocji i technologia staje się hamulcem w odbiorze dzieła.

Jak zaznaczył Garbaczewski podczas naszej rozmowy, twórcy powinni brać udział w tworzeniu dyskursów wokół swoich spektakli, publikować manifesty, aby stać się lepiej widocznymi i rozumianymi przez recenzentów oraz krytyków⁶¹⁴.

⁶¹³ D. Kosiński, *Niemily w przymilnym świecie*, dz. cyt.

⁶¹⁴ Zob. Aneks, s. 224-225.

Z drugiej jednak strony refleksja nad wpływem mediów i technologii na człowieka XXI wieku wydaje się nie nadążać za rozwojem techn. Dlatego dyskusja nad relacjami technologii i kultury, która ma miejsce we współczesnych spektaklach posiada istotne znaczenie. Oprócz newsów i recenzji potrzebna jest również akademicka analiza dotycząca spektakli postmedialnych, by interpretacyjne tropy nie zatrzymały się jedynie na oprawie wizualnej sztuki.

VR jako technologia i nowa realność może mieć również nieprzewidywalne konsekwencja dla ludzkości. Z jednej strony może być ucieczką od rzeczywistości, ale może stać się jednocześnie próbą przeniesienia, kopiowania naszej rzeczywistości i relacji do wersji meta. W VR-ze możliwe jest wejście na Mount Everest, zobaczenie rafy koralowej czy szybka podróż do rodziców mieszkających na innych kontynencie. VR to przede wszystkim przestrzeń komunikacji. Tę funkcję m.in. eksploruje Garbaczewski. Tak jak podczas pandemii można było zalogować się do społecznej i dzielonej z innymi rzeczywistości przez VR, także i dziś możemy w VR-ze tworzyć nowe przestrzenie relacji. Współcześnie to bardziej media zmieniają człowieka niż człowiek media. W opozycji do tego procesu artyści tacy jak Krzysztof Garbaczewski na własnych warunkach wykorzystują nowe technologie i próbują robić to w twórczy i głęboko refleksyjny sposób. O swoim pierwszym doświadczeniu z VR-em reżyser mówił:

Eksperymentując z VR-em i nagraniami 360*, nagle poczułem, że to jest właśnie teatr. Wchodząc do teatru, nagle znajdujesz się w innej przestrzeni, tak samo, jakbyś założył okulary do VR-u. Pytanie, jak zrobić spektakl, który będzie immersyjny. Który zburzy granice percepcji, sprawi, że nie będziesz wiedział, czy to jest już fikcja czy prawda, gdzie to się dzieje⁶¹⁵.

Burzenie granic i ustalonych reguł, zacieranie granic między fikcją i realnością, a także przenoszenie odbiorców teatru do immersyjnej przestrzeni są możliwościami, które VR posiada, a które Garbaczewski chce eksplorować.

Jak mówił reżyser w wywiadzie z Anetą Kyziół:

Ważna jest dla mnie otwierająca sekwencja ze *Zwierciadła* Tarkowskiego, z chłopakiem, który po seansie hipnozy wypowiada słowa: „Ja mogę mówić”. Nie chodzi tu tylko o egoistyczny stan mówienia o sobie, stan artysty, demiurga, jednostki stojącej ponad społeczeństwem, która czuje napięcia społeczne i je artykułuje. Nie chodzi o myślenie o sobie w kategorii papierka lakmusowego, ale o

⁶¹⁵ R. Pawłowski, *Energia*, wywiad z K. Garbaczewskim, dz. cyt., s. 52.

proces, w którym artysta teleportuje swoją świadomość do obszarów, które eksploruje, doświadcza na sobie, a potem próbuje o tym opowiedzieć. To jest proces demokratyczny, prawda rodzi się w rozmowach z aktorami, ze współpracownikami. Skupiam się na takim procesie, który czyniłby z teatru coś zaskakującego, nieoczywistego i podważającego nasz ogląd świata, z którym do teatru przychodzimy. Mam wrażenie, że przestrzeń publiczna ulega coraz większej unifikacji i coraz ważniejsze stają się indywidualne, odważne wypowiedzi, które chcą zmanifestować światu własną odrębność, ale też – w imieniu innych – niepowtarzalność każdego z nas⁶¹⁶.

Garbaczewski przenosi metaforę Andrieja Tarkowskiego na swoją twórczość, wskazując, że proces myślowy, do którego zaprasza najpierw twórców spektaklu, a następnie widzów, dotyczy nas wszystkich. Reżyser rozpoczął tę praktykę już w spektaklu *Nirwana* z 2009 roku. Podczas tego procesu nie zakłada gotowego scenariusza i, jak dowodzą powyżej przedstawione analizy jego sztuk, otwarty na kulturowe i społeczne zmiany wciąż zachęca widzów do samodzielnego odkrywania kształtów otaczającej nas rzeczywistości.

⁶¹⁶ A. Kyziół, *Ja mogę mówić*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Polityka” 2012, nr 5, źródło: <https://e-teatr.pl/ja-moge-mowic-a129898>, [dostęp: 12.03.2023].

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

Wykaz spektakli Krzysztofa Garbaczewskiego

Chór sportowy, Elfriede Jelinek, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, premiera 14.03.2008.

Opętani, według Witolda Gombrowicza, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, premiera 21.11.2008.

Nirvana, na podstawie *Tybetańskiej księgi umarłych*, Teatr Polski we Wrocławiu, premiera 6.03.2009.

Odyseja, według Homera, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, premiera 15.11.2009.

Śmierć Stawrogina, według *Biesów* Fiodora Dostojewskiego, Teatr Łażnia Nowa w Krakowie, premiera w ramach festiwalu Deathroom. Śmierć Fest 20.01.2010.

Biesy, według Fiodora Dostojewskiego, Teatr Polski we Wrocławiu, premiera 17.06.2010.

Gwiazda śmierci, Marcin Cecko, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, premiera 25.09.2010.

Życie seksualne dzikich, Marcin Cecko, według *Dziennika* i innych dzieł Bronisława Malinowskiego, Nowy Teatr w Warszawie, premiera 14.04.2011.

Miron Be, Marcin Cecko, Krzysztof Garbaczewski, Komuna//Warszawa, premiera 7.05.2011.

Iwona, księżniczka Burgunda, Witold Gombrowicz, Teatr Dramatyczny im. Jana Kochanowskiego w Opolu, premiera 15.04.2012.

Every Man Jack of You, Forgiveness, Erik Ehn (projekt Soulographie), La MaMa Experimental Theatre Club, New York 2012.

Balladyna, Juliusz Słowacki/Marcin Cecko, Teatr Polski w Poznaniu, premiera 25.01.2013.

Poczet Królów Polskich, Marcin Cecko, Agnieszka Jakimiak, Sigismund Mrex, Szczepan Orłowski, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, premiera 23.03.2013.

Podwórko Piotrkowska 37, według *Samotności pól bawełnianych*, Bernard-Marie Koltès, Festiwal Łódź Czterech Kultur, 11 i 12.05.2013.

re//mix Herb Brecht, Marcin Cecko/Bertolt Brecht/Krzysztof Garbaczewski, Komuna//Warszawa, premiera 25.05.2013.

Kamienne niebo zamiast gwiazd, Marcin Cecko, Muzeum Powstania Warszawskiego, premiera 1.08.2013.

Kronos, według Witolda Gombrowicza, Teatr Polski we Wrocławiu, premiera 15.12.2013.

Kaligula, według Alberta Camusa, Teatr Schauspiel w Stuttgarcie, premiera 15.03.2014.

Zwycięstwo nad słońcem, Sławomir Wojciechowski oraz *Solarize*, Marcin Stańczyk, (w ramach *Projektu 'P'*), Teatr Wielki Opera Narodowa, premiera 26.04.2014.

Burza, William Szekspir, Teatr Polski we Wrocławiu, premiera 7.02.2015.

Hamlet, według Williama Szekspira, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, premiera 13.06.2015.

Makbet, William Szekspir, Nowa Scena Teatru Aleksandryjskiego w Petersburgu, premiera 25.09.2015.

Locus Solus, według Raymonda Roussela, Teatr Volksbühne w Berlinie, premiera 6.04.2016.

Robert Robur, według *Niezwykłych przygód Roberta Robura* Mirosława Nahacza, TR Warszawa, premiera 10.06.2016.

Kosmos, Witold Gombrowicz, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, premiera 5.01.2017.

A Madrigal Opera, Philip Glass, Capella Cracoviensis, Kraków, premiera 20.01.2017.

Wyzwolenie, według Stanisława Wyspiańskiego, Teatr Studio w Warszawie, premiera 12.03.2017.

Chłopi, Władysław Reymont, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, premiera 13.05.2017.

Historia Kopca. Serce odważnych, Zbigniew Bzymek, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, premiera na Kopcu Kościuszki w ramach Festiwalu Genius Loci 17.09.2017.

Tak zwana ludzkość w obłądnie, Witkacy, *Państwo*, Platon, *Lady Makbet*, według Williama Szekspira, Teatr Polski w Podziemiu, 2017-2018.

Uczta, według dialogu Platona, Nowy Teatr w Warszawie, premiera 8.02.2018.

New Territory, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, plac przed teatrem, premiera 20.06.2018.

Nietota, według powieści *Nietota. Księga tajemna Tatr* Tadeusza Micińskiego, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, premiera 6.10.2018.

Robert Robur, według *Niezwykłych przygód Roberta Robura* Mirosława Nahacza, New School, New York 2018.

Nic, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, premiera 28.03.2018.

Exegesis, Klub Teatru Eksperymentalnego La MaMa, New York 2019.

Boska Komedia, według Dantego Alighieriego, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, premiera 8.02.2020.

Faust, część druga tragedii, Johann Wolfgang von Goethe, Teatr we Fryburgu, premiera 10.02.2021.

Sen nocy letniej, William Szekspir, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, premiera 18.02.2022.

Faust, część pierwsza i druga tragedii, Johann Wolfgang von Goethe, Teatr we Fryburgu 16.04.2022, 23.04.202.

Germinal, według Émile'a Zoli, Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, premiera 3.03.2023.

Realizacje Dream Adoption Society

Premiery online

To Have Done With the Judgement of god, Antonin Artaud / Sandra Korzeniak.

some thoughts on Plato, obsada: Sandra Korzeniak, Paweł Smagała, Jan Duszyński, Krzysztof Garbaczewski.

Black, Teatr Śląski w Katowicach im. St. Wyspiańskiego, premiera 24.09.2020 (Katowice/Warszawa 2020).

Realizacje K. Garbaczewskiego na scenie **Dream Adoption Society** w Teatrze Powszechnym w Warszawie 2018-2021:

Spektakle

ROZKWIT / Święto Tysiąca Płci i Wyzwolenia Maszyn – 21-22.12.2018.

Excrescence – Body Extension Open Source / „Locus Solus” doświadczenia VR – 7-11.01.2019.

Pragmatists, or Use Me – 20-23.01.2019.

The Artist is (all but) Present – 25-27.01.2019.

BRUDDAS – Scena Dream Adoption Society – 20-22.09.2019.

Śmierć w VR – foyer główne Teatru Powszechnego w Warszawie – 31.10.2019.

Boska komedia wersja 2.2 – medytacja VR na żywo – transmisja 8.05.2020.

Projekty Studia DAS

Aporia. The City is The City, interaktywna aplikacja VR, Prague Quadrennial of Performance Design and Space, Praga 2018.

Białoszewski/Ginsberg, Performing Garage, New York 2018.

Locus Solus, Museum of Modern Art – Zamek Ujazdowski, Warszawa 2018.

New Territory, Warszawa 2018.

Exegesis The Movie, La Mama 2020.

Krzysztof Garbaczewski w mediach społecznościowych

Profil artysty w serwisie vimeo.com, źródło: <https://vimeo.com/user3040709>.

Profil artysty w serwisie LinkedIn.com, źródło: <https://pl.linkedin.com/in/krzysztof-garbaczewski-075646179>.

Profil artysty w serwisie youtube.com, źródło: <https://www.youtube.com/@garbaczewski>.

Profil artysty w serwisie FilmPolski, źródło: <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=11188254>.

Strona internetowa studia DAS, źródło: <https://dreamadoptionssociety.com/home>.

Profil studia DAS w serwisie youtube.com, źródło: <https://www.youtube.com/@dreamadoptionssociety4350>.

Profil studia DAS w aplikacji Instagram.com, źródło: https://www.instagram.com/dream_adoption_society – strona niedostępna.

Profil studia DAS w serwisie LinkedIn.com, źródło: https://pl.linkedin.com/company/dream-adoption-society?trk=public_profile_topcard-current-company.

Profil studia DAS w serwisie społecznościowym Facebook, źródło: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100092190627296>.

Pozostałe produkcje artystyczne K. Garbaczewskiego

Uwięziona, etiuda filmowa na podstawie *W poszukiwaniu straconego czasu* M. Prousta, Festiwal Polskiego Teatru w Stambule, premiera 3.06.2014.

Wystawa Inne tańce w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, 27.04.2018-23.09.2018, źródło: <https://u-jazdowski.pl/program/wystawy/inne->

tance?fbclid=IwAR3BJ_y4XPSHz9tHalQxi5Y1CljyiN8eeN4v2O9YDRlmcHW3wB24Yu5JPl8.

Wystawa *Krzysztof Garbaczewski. Badania terenowe* w Galerii Arsenal w Białymstoku 20.01.2019-17.03.2019, źródło: <https://galeria-arsenal.pl/wystawy/krzysztof-garbaczewski-badania-terenowe>.

Ślimak, odc. 10 serialu *W domu*, prod. HBO 2020, VOD, źródło: <https://play.hbomax.com/page/urn:hbo:page:GYR5M5A8sioSaqQEAAAAh:type:seri>.

Wywiady z Krzysztofem Garbaczewskim

E. Bendyk, *Rozmowy kulturalne: Krzysztof Garbaczewski i Edwin Bendyk*, wywiad z K. Garbaczewskim, Kanał Białostockiego Ośrodka Kultury 2021, źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=SygBF6Fvh9Y>.

P. Bollin, *Krzysztof Garbaczewski: sztuka to wolność*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Onet. Kultura” 2016, źródło: <https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/krzysztof-garbaczewski-sztuka-to-wolnosc/ty2p292>.

P. Bollin, *Nie rozmawiamy o wierze w sposób sensowny*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Onet. Kultura” 2020, źródło: <https://kultura.onet.pl/teatr/krzysztof-garbaczewski-o-spektaklu-boska-komedia-w-teatrze-powszechnym-wywiad/kqe4plh>.

J. Cieślak, *Hamlet – obywatel Europy*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Rzeczpospolita” 2015, nr 135, źródło: <https://e-teatr.pl/hamlet-obywatel-europy-a199649>.

J. Cieślak, *Teatr szczerzy do bólu – Garbaczewski eksperymentuje i bulwersuje*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Rzeczpospolita” 2013, źródło: <https://www.rp.pl/kultura/art12721741-rozmowa-z-krzysztofem-garbaczewskim>.

J. Doroszkiewicz, *Trzeba się uczyć nowych technologii*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Kurier Poranny” 2019, nr 42, źródło: <https://poranny.pl/krzysztof-garbaczewski-trzeba-sie-uczyc-nowych-technologii-zdjecia-wideo/ar/13952217>, tytuł oryginalny: *Białystok ma równe szanse w kulturze*.

J. Jopek, M. Kwaśniewska, *Wciąganie marginesów*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2009, nr 90, źródło: https://archiwum.didaskalia.pl/90_garbaczewski.htm.

A. Kaczorowska, *Na czele barbarzyńskiego wojska*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Notatnik Teatralny” 2009, nr 49-51, źródło: <https://e-teatr.pl/na-czele-barbarzynskiego-wojska-a67021>.

- A. Kyziół, *Ja mogę mówić*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Polityka” 2012, nr 5, źródło: <https://e-teatr.pl/ja-moge-mowic-a129898>.
- W. Markowicz, *Krzysztof Garbaczewski: „VR jest bramą do innego świata” – Z Prędkością Wyobraźni #4*, wywiad z K. Garbaczewskim, kanał w serwisie youtube.com firmy NVIDIA GeForce Polska, 30.03.2021.
- J. Nabiałek, *Hakujemy korporacyjne technologie, żeby tworzyć performans*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Krytyka Polityczna” 2019, źródło: <https://krytykapolityczna.pl/kultura/hakujemy-korporacyjne-technologie-zeby-tworzyc-performans>.
- K. Niedurny, *Polski VR*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Dwutygodnik” 2017, nr 225.
- M. Obarska, *Trafić z VR-em pod strzechy*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Culture.pl” 2018, źródło: <https://culture.pl/pl/artykul/krzysztof-garbaczewski-trafic-z-vr-em-pod-strzechy-wywiad/>.
- Sz. Orłowski, *Rozmowa z Krzysztofem Garbaczewskim i Marcinem Cecko*, wywiad z K. Garbaczewskim, M. Cecką, „e-teatr.pl” 2011, źródło: <https://e-teatr.pl/rozmowa-z-krzysztofem-garbaczewskim-i-marcinem-cecko-a115258>.
- K. Pawlicka, *Ściągnąć update, odmówić uczestnictwa*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Znak” 2016, nr 728, źródło: <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/sciagnac-update-odmowic-uczestnictwa/>.
- M. Piekarska, *Miłość na czarnej wyspie, gdzie bohater Szekspira jest kobietą*, wywiad z K. Garbaczewskim i M. Cecką, „Gazeta wyborcza. Wrocław” 2015, źródło: <https://e-teatr.pl/milosc-na-czarnej-wyspie-gdzie-bohater-szekspira-jest-kobieta-a192811>.
- K. Połaski, *Krzysztof Garbaczewski opowiada o filmie dla HBO Polska – „W domu”. VR to przyszłość kina i teatru?*, wywiad z K. Garbaczewskim, „Telegamzyn” 2020, źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=a1Zmwq2B7UI>.
- K. Szulc-Strychowska, *Krzysztof Garbaczewski*, wywiad z K. Garbaczewski, kanał Reset Obywatelski, źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=1XBxIK248Ig>.
- W. Raźniak, *Sen nocy letniej*, rozmowa z K. Garbaczewskim, Kanał Narodowego Starego Teatru w Krakowie, źródło: https://www.youtube.com/watch?v=6V74_hTu0y4.
- Wywiad z K. Garbaczewskim podczas festiwalu Boska Komedia 2014; źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=G8nv5gEIZmY>.

Bibliografia przedmiotowa

Recenzje spektakli Krzysztofa Garbaczewskiego

- J. Bończa-Szabłowski, *Kronos czyli czas stracony*, „Rzeczpospolita” 2014, źródło: <https://www.rp.pl/teatr/art5100111-kronos-czyli-czas-stracony>.
- A.R. Burzyńska, *Bez ojca*, „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 49, źródło: <https://e-teatr.pl/bez-ojca-a83254>.
- M. Centkowski, *Brzuch Kronosa*, „Dwutygodnik” 2013, nr 123, źródło: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/4966-brzuch-kronosa.html>.
- M. Centkowski, *Wirtualne sny według Szekspira*, „Newsweek Polska” 2022, nr 9, źródło: <https://e-teatr.pl/wirtualne-sny-wedlug-szekspira-22556>.
- J. Cieślak, *Świat, w którym wolność jest fikcją*, „Rzeczpospolita” 2010, źródło: <https://www.rp.pl/teatr/art7146631-swiat-w-ktorym-wolnosc-jest-fikcja>.
- A. Ficowski, *„Biesy”: kompresja. Impresje po premierze*, „Dwutygodnik” 2010, nr 33, źródło: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/1283-biesy-kompresja-impresje-po-premierze.html>.
- Ł. Gazur, *Gombrowicz wystrzelony w kosmos*, „Dziennik Polski” 2016, nr 271, źródło: <https://e-teatr.pl/gombrowicz-wystrzelony-w-kosmos-a227468>.
- A. Górnicka, *Pęknięta rzeczywistość?*, „Teatr Pismo” 2016, nr 10, źródło: <https://teatr-pismo.pl/5761-peknieta-rzeczywistosc/>.
- A. Herbut, *Być albo nie: być może*, „Dwutygodnik” 2015, nr 163, źródło: <https://e-teatr.pl/byc-albo-nie-byc-moze-a201215>.
- A. Herbut, *Między cipą i bombonierką*, „Dwutygodnik” 2013, nr 101, źródło: <https://e-teatr.pl/miedzy-cipa-i-bombonierka-a153329>.
- A. Herbut, *Techno-Lipce*, „Dwutygodnik” 2017, nr 5, źródło: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7215-techno-lipce.html>.
- D. Jarząbek-Wasył, *Ostania taśma Iwony*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2012, nr 109/110, źródło: https://archiwum.didaskalia.pl/109_jarzabek.htm.
- J. Jopek, *Dream Factory*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2010, nr 12, źródło: <https://e-teatr.pl/dream-factory-a205833>.
- J. Jopek, *Parę spojrzeń w lustro*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2009, nr 89, s. 22-24.
- J. Jopek, *Szara strefa teatru*, „e-teatr.pl” 2012, źródło: <https://e-teatr.pl/szara-strefa-teatru-a137381>.

- D. Karpiuk, *Konrad wśród hipsterów*, „Newsweek Polska” 2017, nr 12/13, źródło: <https://e-teatr.pl/konrad-wsrod-hipsterow-a233598>.
- O. Katafiasz, *Nieprzystawalność*, „Teatralny.pl” 2022, źródło: <https://teatralny.pl/recenzje/nieprzystawalnosc,3571.html>.
- O. Katafiasz, *Pułapka nadmiaru*, „Teatralny.pl” 2015, źródło: <https://teatralny.pl/recenzje/pulapka-nadmiaru,1141.html>.
- M. Kaźmierska, *Poznań. „Balladyna” Cecki i Garbaczewskiego w Polskim*, „Gazeta Wyborcza – Poznań” 2013, nr 16/19, źródło: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/154468/poznan-balladyna-cecki-i-garbaczewskiego-w-polskim>.
- A. Kobroń, *Wyzwolenie*, reż. Krzysztof Garbaczewski, „Afisz teatralny”, źródło: <http://www.afiszteatralny.pl/2017/03/wyzwolenie-rez-krzysztof-garbaczewski.html>.
- M. Kociubowska, *Wyspiański zamknięty w kartonach*, „Kultura online” 2017, źródło: <https://e-teatr.pl/wyzwolenie-w-teatrze-studio-wyspianski-zamkniety-w-kartonach-a235126>.
- M. Kocur, *Garbaczewski is back*, „Teatralny.pl” 2015, źródło: <https://teatralny.pl/recenzje/garbaczewski-is-back,927.html>.
- M. Kocur, *Wrażliwość sutków*, „Teatralny.pl” 2013, źródło: <https://teatralny.pl/recenzje/wrazliwosc-sutkow,184.html>.
- D. Kosiński, *Niemily w przymilnym świecie*, „Tygodnik Powszechny” 2017, nr 18-19, źródło: <https://e-teatr.pl/niemily-w-przymilnym-swiecie-a237388>.
- D. Kosiński, *Wobec i wbrew*, „Tygodnik Powszechny” 2017, nr 24, źródło: <https://e-teatr.pl/wobec-i-wbrew-a239172>.
- M. Kościelniak, *Genetyka i polityka*, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 6, źródło: <https://e-teatr.pl/genetyka-i-polityka-a153084>.
- M. Kościelniak, *Spektakl odwołany*, „Tygodnik Powszechny” 2014, nr 1, źródło: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/spektakl-odwolany-21556>.
- I. Kłopcza-Marcjasz, *Tego nie widać z widowni*, „Nowa Trybuna Opolska” 2014, nr 6, źródło: <https://e-teatr.pl/tego-nie-widac-z-widowni-a172358>.
- A. Kyzioł *Co to, k..., jest?!*, „Polityka” 2014, nr 2, źródło: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/1566359,1,recenzja-spektaklu-kronos-rez-krzysztof-garbaczewski.read>.

- A. Kyzioł, *Do diabła z takimi „Biesami”!*, „Polityka” 2020, nr 125, źródło: <https://e-teatr.pl/do-diabla-z-takimi-biesami-a95922>.
- A. Kyzioł, *Na grzybkach*, „Polityka” 2022, nr 10, źródło: <https://e-teatr.pl/na-grzybkach-22694>.
- A. Kyzioł, *Polskość z fejsbuka. Recenzja spektaklu: „Poczet Królów Polskich”*, reż. Krzysztof Garbaczewski, „Polityka” 2013, źródło: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/1539531,1,recenzja-spektaklu-poczet-krolow-polskich-rez-krzysztof-garbaczewski.read>.
- A. Legierska, *„Kosmos”*, reż. Krzysztof Garbaczewski, „Culture.pl”, źródło: <https://culture.pl/pl/dzielo/kosmos-rez-krzysztof-garbaczewski>.
- A. Legierska, *„Robert Robur”* w reż. Krzysztofa Garbaczewskiego, „Culture.pl” 2016, źródło: <https://culture.pl/pl/dzielo/robert-robur-w-rez-krzysztofa-garbaczewskiego>.
- Ł. Maciejewski, *Nieznosny ciężar belkotu w Starym*, „Polska Gazeta Krakowska” 2013, nr 104, <https://e-teatr.pl/nieznosny-ciezar-belkotu-w-starym-a159110>.
- T. Stankiewicz-Podhorecka, *Zabijanie pamięci o powstaniu*, „Nasz Dziennik” 2013, nr 186, źródło: <https://e-teatr.pl/zabijanie-pamieci-o-powstaniu-a203521>.
- M. Stroiński, *Tak się bawić nie będziemy*, źródło: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/273273/tak-sie-bawic-nie-bedziemy>.
- P. Skrzydelski, *Nowy klasyk*, „wSieci” 2015, nr 8, źródło: <https://e-teatr.pl/nowy-klasyk-a193646>.
- K. Suchanow, *Po co Gombrowiczowi ten „Kronos”*, „Polityka” 2013; oryginalny tytuł tekstu: *Gombrowicz o Witoldzie G.*, źródło: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1543123,1,po-co-gombrowiczowi-ten-kronos.read>.
- J. Targoń, *Austriackie gadanie*, „Gazeta Wyborcza” 2009, nr 276, źródło: <https://e-teatr.pl/austriackie-gadanie-a81657>.
- J. Wichowska, *Odys jest gdzie indziej*, „Dwutygodnik” 2009, nr 11, źródło: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/636-odys-jest-gdzie-indziej.html>.
- J. Wichowska, *Smutek sieci*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022, nr 103, źródło: <https://e-teatr.pl/smutek-sieci-a203710>.
- G. Wysocki, *Produkt: Gombrowicz*, „Dwutygodnik” 2013, nr 107, źródło: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/4520-produkt-gombrowicz.html>.

P. Wyszomirski, *O jedną ścieżkę za daleko, czyli nie ogarniam*, „Gazeta Świętojańska online” 2017, źródło: <https://e-teatr.pl/o-jedna-sciezke-za-daleko-czyli-nie-ogarniam-a239328>.

Artykuły o teatrze Krzysztofa Garbaczewskiego

A.R. Burzyńska, *Nierealne realne. Media w teatrze Krzysztofa Garbaczewskiego i Wojtka Ziemińskiego*, [w:] *Sztuka i technologia w Polsce. Od cyberkomunizmu do kultury makerów*, red. A. Jelewska, Poznań 2014, s. 93-110.

K. Gołos-Dąbrowska, „Opętani” w teatrze. Zabiegi adaptacyjne na powieści Witolda Gombrowicza w inscenizacji Krzysztofa Garbaczewskiego, „Załącznik Kulturoznawczy” 2020, nr 7, s. 429-453.

M. Guzy, *Postantropocentryczna niepewność. „Życie seksualne dzikich” jako spektakl ekologiczny*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2020, nr 155, s. 1-23.

J. Jopek, *Wolałabym nie*, Kraków 2015.

S. Kazek, *Zjawisko transmedialności w spektaklu „Kosmos” w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego*, „Studia Poetica” 2019, nr 7, 207-221.

M. Kościelniak, *„Młodzi niezdolni” i inne teksty o twórcach współczesnego teatru*, Kraków 2014.

M. Kościelniak, *Pokolenie wieszaka*, „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 8, źródło: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/pokolenie-wieszaka-136116>.

A. Legierska, *Garbaczewski reżyseruje Prousta i Pamuka w Turcji*, „Culture.pl” 2014, źródło: <https://culture.pl/pl/artykul/garbaczewski-rezyseruje-prousta-i-pamuka-w-turcji>.

D. Łarionow, *Laboratorium form, czyli o scenografii polskiej 1945-2020*, [w:] *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku*, t. 2: *W labiryncie przestrzeni i obrazów*, red. D. Buchwald, D. Kosiński, Warszawa 2020, s. 76-147.

K. Niedurny, *Krzysztof Garbaczewski. Fragmenty z Grotowskiego*, „Grotowski.net” 2019, <https://grotowski.net/performer/performer-17/krzysztof-garbaczewski-fragmenty-z-grotowskiego>.

„Notatnik Teatralny” 2016, nr 82 – wydanie poświęcone w całości Krzysztofowi Garbaczewskiemu.

- K. Plinta, *Gdyby Grotowski był hipsterem. Krzysztof Garbaczewski w białostockim Arsenale*, „Szum” 2019, źródło: <https://magazynszum.pl/gdyby-grotowski-byl-hipsterem-krzysztof-garbaczewski-w-bialostockim-arsenale/>.
- B. Zawada w opinii o kandydacie, *Czekaj i Garbaczewski laureatami Nagrody im. Leona Schillera*, „Kurier PAP” 2017, źródło: <https://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/1027163,czekaj-garbaczewski-nagroda-im-leona-schillera.html>.
- M. Żmijewska, *Śnili tak długo, aż wysnili i przywołali historię kina na Podlasiu. A teraz pokażą w Pałacu Kultury i Nauki*, „Gazeta Wyborcza 2023”, <https://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/7,35241,29488835,snili-tak-dlugo-az-wysnili-i-przywolali-historie-kina-na-podlasiu.html>.

Prace teatrolologiczne, medioznawcze oraz literaturoznawcze

- P. Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London–New York 1999.
- A. Adamiecka-Sitek, *Teatr i tekst*, Kraków 2005.
- M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970.
- J. Bailenson, *Wirtualna rzeczywistość. Doznanie na żądanie*, przeł. K. Krzyżanowski, Gliwice 2018.
- M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2012.
- M. Bakke, *Posthumanizm. Człowiek w świecie większym niż ludzki*, [w:] *Człowiek wobec natury – humanizm wobec nauk przyrodniczych*, red. J. Sokolski, Warszawa 2010, s. 337-357.
- E. Bał, *Nażywość w kinie? O problematyczności odbioru „Salò, czyli 120 dni Sodomy” Piera Paola Pasoliniego*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 87, s. 45-50.
- T. Baldziński, D. Dłużniewska-Urban, *Mockumentary. Próba określenia istoty zjawiska*, Warszawa 2017.
- Ch. Balme, *Zastępcze sceny. Teatr, performens i wyzwania nowych mediów*, „Dialog” 2007, nr 12, s. 150-164.
- W. Baluch, *Dramaturgia*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. E. Bał, D. Kosiński, Kraków 2017, s. 51-61.
- A. Barcz *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Katowice 2016.

- J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, przeł. J. Margoński, Warszawa 2005.
- J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.
- Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2006.
- Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000.
- G.P. Bąbiak, *Funeralia narodowe. Pogrzeby patriotyczne Polaków w czasach niewoli*, Warszawa 2016.
- H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007.
- W. Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire'a*, [w:] tegóż, *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz, Kraków 2012.
- A. Boal, *Gry dla aktorów i nieaktorów*, przeł. M. Świerkocki, Warszawa 2013.
- J. Bobryk, *Twórczość w epoce technologii cyfrowej*, [w:] *Teksty – kultury – uczestnictwa*, red. A. Dąbrowka, M. Maryl, A. Wójtowicz, Warszawa 2016, s. 197-222.
- K. Braun, *Wielka reforma teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*, Wrocław 1984.
- P. Celiński, *Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych*, Lublin 2013.
- J.D. Bolter, *Przestrzeń pisma. Komputery, hipertekst i remediacja druku*, przeł. A. Małecka, M. Tabaczyński, Kraków, Bydgoszcz 2014.
- J.W. Branden, „My Mind Split Open”. *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable*, „Grey Room” 2002, nr 8, s. 80-107.
- N. Bąkowska, *Maska czy gęba? Operetka Witolda Gombrowicza w kontekście komedii dell'arte*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2020, nr 38, s. 103-123.
- M. Carlson, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, Warszawa 2015.
- K. Chmielecki, *Estetyka intermedialności*, Kraków 2008.
- F. Corbalán, *Złota proporcja. Matematyczny język piękna*, przeł. W. Bartol, Toruń 2012.
- E.G. Craig, *O sztuce teatru*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1985.
- M. Dancewicz, *Performans postmedialny. Współczesny kontekst technologiczny działań performatywnych*, Wrocław 2019.
- G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2013.
- G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, red. J. Bednarek, Warszawa 2015.
- E. Dąbek-Derda, *Sześcian zaklęty w kuli*, Katowice 2017.
- M. Deuze, *Media Life*, „Media, Culture & Society” 2011, nr 33 (1), 137-148.

- E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przyszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006.
- E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1-2, s. 13-32.
- E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr. 5, s. 48-61.
- L. Dorak-Wojakowska, *Teatr i nowe media. Specyfika i wzajemne zależności*, [w:] *Przepływy, protezy, przedłużenia... Przemiany kultury polskiej pod wpływem nowych mediów po 1989 roku*, red. Bodzioch-Bryła i in., Kraków 2015, s. 263-376.
- M. Drwięga, *Wszystko to dzieje się na innej scenie. Podmiotowość w psychoanalizie Jacques'a Lacana i kwestia odpowiedzialności oraz motywów działania*, „Anthropos” 2012, nr 18-19, s. 128-151.
- Z.W. Dudek, *Podstawy psychologii Junga*, Warszawa 2002.
- A. Duda, *Błąd Epimeteusza? Teatr w sieci technik i technologii*, „Pamiętnik teatralny” 2022, t. 71, nr 1, s. 53-69.
- P. Dybel, *Samowiedzenie w lustrze. Program antropologii psychoanalitycznej we wczesnych pismach Jacquesa Lacana*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 1996, nr 4, źródło: https://pf.uw.edu.pl/images/NUMERY_PDF/020/PF_1996-R5_4_01-Dybel-P_Samowiedzenie.pdf.
- G. Dziamski, *Od syntezy sztuk do sztuki post-medialnej*, „Estetyka i Krytyka” 2010, nr 17-18, s. 33-46.
- K. Fazan, *Kantor. Nie/Obecność*, Kraków 2019.
- M. Figzał, *Najnowszy teatr polski wobec mediatyzacji życia publicznego i prywatnego*, [w:] *Intymne – prywatne – publiczne*, red. E. Wąchocka, Katowice 2015, s. 175-194.
- E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.
- E. Fischer-Lichte, *Performatywność*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, Kraków 2018.
- E. Fischer-Lichte, *Teatr i teatrologia*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Wrocław 2012.
- A. Fiut, *Uwagi o Kronosie*, „Teksty Drugie” 2015, nr 2, s. 166-179.
- M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 2009.
- E. Fromm, *Serce człowieka. Jego niezwykła zdolność do dobra i zła*, przeł. R. Saciuk, Warszawa 1996.
- A. Gall, *Humanizm performatywny. Polemika z filozofią w praktyce literackiej Witolda Gombrowicza*, przeł. G. Sowinski, Kraków 2011.

- C. Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M. Piechaczek, Kraków 2005.
- A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii: o bramie i progu [...] i o wielu innych rzeczach*, przeł. B. Biały, Warszawa 2006.
- A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2001.
- A. Giddens, *Socjologia*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2004.
- T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Warszawa 2005.
- T. Goban-Klas, *Media i medioznawstwo*, [w:] *Słownik wiedzy o mediach*, red. E. Chudzińskiego, Bielsko-Biała 2011.
- E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. P. Śpiewak, H. Datner-Śpiewak, Warszawa 2011.
- E.L. Graham, *Representations of the Post/human. Monsters, Aliens and Other in Popular Culture*, Manchester 2002.
- O. Grau, *Visual Art. From Illusion to Immersion*, London 2003.
- J. Grotowski, *Hipoteza robocza. Teatr Laboratorium po dwudziestu latach*, [w:] tegóż, *Teksty zebrane*, red. A. Adamiecka-Sitek i in., Wrocław–Warszawa 2012.
- J. Grotowski, *Teksty zebrane*, red. A. Adamiecka-Sitek i in., Wrocław–Warszawa 2012.
- J. Grotowski, *Wyłożenie zasad*, [w:] tegóż, *Ku teatrowi ubogiemu*, oprac. Eugenio Barba, przedm. P. Brook, przeł. G. Ziółkowski, Wrocław 2007.
- P. Gruszczyński, *Ojcobójcy. Młodszy zdolniejsi w polskim teatrze*, Warszawa 2003.
- F. Guattari, *Vers une ère post-média*, „Chimères” 1996.
- H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004.
- D. Haraway, *Manifest Cyborgów*, przeł. E. Majewska, S. Królak, Warszawa 2003.
- D. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham 2016.
- G. Harman, *Traktat o przedmiotach*, przeł. M. Rychter, Warszawa 2013.
- A. Hepp, F. Krotz, *Mediatized Worlds – Understanding Everyday Mediatization*, [w:] *Mediatized Worlds. Culture and Society in a Media Age*, red. A. Hepp, F. Krotz, London 2014.
- D. Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, przeł. K. Brzeziński, red. P. Rypson, Warszawa 2000.
- M. Hirsch, *Żaloba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań 2010, s. 247–280.

- Hiperteksty literackie. Literatura i nowe media*, red. P. Marecki i M. Pisarski, Kraków 2011.
- P. Idzik, *Analiza Big Data. Badania niereaktywne w erze Internetu 2.0*, [w:] *Zwrot cyfrowy w humanistyce. Internet, Nowe media, Kultura 2.0*, red. A. Radomski, R. Bomba, Lublin 2013.
- M. Janion, *Zmierzchu paradygmatu*, [w:] *tejże, Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Warszawa 1996.
- G. Jankowicz, *Gombrowicz – loading. Esej o formie życia*, Wrocław 2014.
- J. Jarzębski, *Literatura jako forma istnienia (O „Dzienniku” Gombrowicza)*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”, Poznań 1993, t. 28, s. 63-75.
- S. Jasionowicz, *Być sobą pośród Innych: Bronisława Malinowskiego „Dziennik” w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*, [w:] *Inny w podróży, t. 1: Literackie świadectwa podróży na przestrzeni wieków*, red. O. Weretiuk, M. Rabizo-Birek, Rzeszów 2017.
- A. Jelewska, *Transmedia a sztuka Roberta Wilsona*, „Przestrzenie Teorii” 2009, t. 7, nr 13-14, s. 243-256.
- K. Jeleński, *Pożytek z niepowodzenia*, [w:] *W. Gombrowicz, Opętani*, Warszawa 1990.
- H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.
- F. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, „Stanford University Press” 1999, źródło: hydra.humanities.uci.edu/kittler/intro.html.
- A. Kłoskowska, *Socjologia kultury*, Warszawa 1981.
- R.W. Kluszczyński, *art@science O związkach między sztuką i nauką*, [w:] *W stronę trzeciej kultury. Koegzystencja sztuki, nauki i technologii*, red. R.W. Kluszczyński, Gdańsk 2011, s. 32-42.
- R.W. Kluszczyński, *Ontologiczne transgresje. Sztuka pomiędzy rzeczywistością realną a wirtualną*, „Kultura Współczesna” 2000, nr 1/2 (23-24), s. 192-197.
- R.W. Kluszczyński, *Spółeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimedialności*, Kraków 2002.
- R.W. Kluszczyński, *Sztuka mediów i sztuka multimedialności albo o dwóch złudnych analogiach*, [w:] *Ekspansja obrazów. Sztuka i media w świecie współczesnym*, red. B. Frydryczak, Warszawa–Zielona Góra 2000.
- L. Kolankiewicz, *Teatr zarażony etnologią*, [w:] *Problematyka teorii dramatu i teatru...*, s. 41-65; pierwodruk: „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1991, nr 3/4 (214-215), s. 13-22.

- E. Konieczna, *Media społecznościowe w rękach młodych ludzi*, „Studia Edukacyjne” 2020, nr 58, s. 247–262.
- W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985.
- K. Kopeć, *Zawód: artysta. Specyfika zawodów artystycznych w elastycznym kapitalizmie*, [w:] *Technokultura: transhumanizm i sztuka cyfrowa*, red. D. Gałuszka, G. Ptaszek, D. Żuchowska-Skiba, Kraków 2016, s. 255-271.
- T. Kornaś, *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”*, Kraków 2004.
- D. Kosiński, A. Wypych-Gawrońska, A. Stafiej, *Słownik wiedzy o teatrze*, Warszawa 2011.
- D. Kosiński, *Batalie korzenne*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2012, nr 107, s. 168-170.
- D. Kosiński, *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007.
- D. Kosiński, *Słownik teatru*, Kraków 2009.
- D. Kosiński, *Teatr w XXI wieku – ku nowym definicjom*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3-4, s. 215-225.
- J. Koziński, *Koncepcja transgresyjna człowieka. Analiza psychologiczna*, Warszawa 1987.
- A. Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009.
- T. Kubikowski, *Siedem bytów teatralnych. O fenomenologii sztuki scenicznej*, Warszawa 1994.
- I. Kurz, Przepisywanie pamięci: przypadek Muzeum Powstania Warszawskiego, „Kultura Współczesna” 2007 nr 3, s. 150-162, źródło: https://www.academia.edu/9268112/Przepisywanie_pami%C4%99ci_przypadek_Muzeum_Powstania_Warszawskiego.
- M. Kwaśniewska, *Między wolnością a manipulacją. Sytuacja aktorek i aktorów w „Factory 2”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2019, nr 150, źródło: <https://didaskalia.pl/sites/default/files/content/attachments/didaskalia-150.pdf>.
- D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. K. Bojarska, Kraków 2009.
- Ch. Lasch, *The Culture of Narcissism. American Life in An Age of Diminishing Expectations*, New York 1991.
- B. Latour, *Give Me a Laboratory and I will Raise the World*, [w:] *Science Observed. Perspectives on the Social Study of Science*, red. K. Knorr-Cetina, M. Mulkay, London 1983.

- B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. A. Derra, K. Abriszewski, Kraków 2010.
- P. Levinson, *Nowe nowe media*, przeł. M. Zawadzka, Kraków 2010.
- L. Lessig, *Wolna kultura. W jaki sposób wielkie media wykorzystują technologię i prawo, aby blokować kulturę i kontrolować kreatywność*, przeł. P. Białokozowicz, Warszawa 2005.
- M. Lubaszewska, *Rzecz w teatrze Jana Klaty. Kolekcja, zabawa, efekt teatralności*, Kraków 2020.
- A. Majewska, *Dom we krwi. Współczesne inscenizacje „Orestei” Aischylosa*, Warszawa 2015.
- L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypriański, Warszawa 2006.
- E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, Warszawa 1975.
- M. De Marinis, *Performans i teatr. Od aktora do performerera i z powrotem?*, przeł. E. Bal, [w:] *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bal, W. Świątkowska, Kraków 2013.
- M.P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004.
- B. Massumi, *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 112-135.
- M. McLuhan, *Galaktyka Gutenberga. Tworzenie człowieka druku*, przeł. A. Wojtasik, Warszawa 2017.
- D. McQuail, *Teoria komunikowania masowego*, przeł. M. Bucholc, A. Szulżycka, Warszawa 2007.
- E. Miodońska-Brookes, *Stanisław Wyspiański – studium artysty. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim, 7–9 czerwca 1995*, Kraków 1996.
- S. Michalczyk, *Pojęcie mediatyzacji w nauce o komunikowaniu*, [w:] *Mediatyzacja kampanii politycznych*, red. M. Kolczyński, M. Mazur, S. Michalczyk, Katowice 2009, s. 17-33.
- R. Maciąg, *Pragmatyka Internetu. Web 2.0 jako środowisko*, Kraków 2013.
- J.-L. Nancy, *Rozdzielona wspólnota*, przeł. M. Gusin, T. Załuski, Wrocław 2010.
- T. Nelson, *Computer Lib/Dream Machines*, South Bend 1974.
- G. Niziołek, *Anty-Jung*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2008, nr 84, źródło: <https://e-teatr.pl/anty-jung-a104436>.
- G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013.
- G. Niziołek, *Sobowtór i utopia. Teatr Krystiana Lupy*, Kraków 1997.
- G. Niziołek, *Warlikowski. Extra ecclesiam*, Kraków 2008.

- P. Nora, *Mémoire collective*, [w:] *Faire de l'histoire*, red. J. Le Goff, P. Nora, Paris 1974.
- R. Nycz, „Niepewna jasność” tekstu i „wierność” interpretacji. Wokół wiersza Zbigniewa Herberta „Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy”, „Teksty Drugie” 2000, nr 3, s. 235-257.
- Odsłony współczesnej scenografii. Problemy, sylwetki, rozmowy*, red. K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńskiej, Kraków 2016.
- A. Ogonowska, *Edukacja medialna w kontekście cyberpsychologii. Nowe perspektywy badania mediów i ich użytkowników we współczesnej cywilizacji medialnej*, „Interdyscyplinarne Konteksty Pedagogiki Specjalnej” 2018, nr 23, s. 93-109.
- A. Ogonowska, *Media ucieleśnione. (Nowe) konteksty badawcze w relacjach media – ciało*, „Studia de Cultura” 2021, t. 13, nr 1, s. 36-54.
- A. Ogonowska, *Spółczesność spektaklu. Prekursorzy i ich współczesne dziedzictwo intelektualne*, „Przyszłość. Świat – Europa – Polska” 2012, s. 14-26.
- A. Osipińska, *Opowiedzieć historię od początku do końca – Kronos Witolda Gombrowicza*, „Prace Literaturoznawcze” 2014, nr 2, s. 111-122.
- P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł., oprac. i uzupełn. opatrzył S. Świontek, wstęp A. Ubersfeld, Wrocław 1998.
- P. Pavis, *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, przeł. P. Olkusz, Warszawa 2011.
- M. Pieniążek, *Polonistyka performatywna. O humanistycznych technologiach wytwarzania światów*, Kraków 2018.
- M. Pieniążek, *Więcej niż scena, więcej niż media – scena rzeczywistości rozszerzonej*, „Roczniki Kulturoznawcze” 2015, t. 6, nr 4, s. 67-90.
- E. Piscator, *Teatr polityczny*, przeł. i wstęp R. Szydlowski, Warszawa 1982.
- I. Pluta-Kiziak, *Heretycy na scenie. Ekrany w teatrze nowych technologii*, [w:] *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, red. A. Gwóźdź, P. Zawojski, Kraków 2002.
- M. Podraza-Kwiatkowska, *Wyspiański i „krwawe ręce”*, [w:] tejże, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.
- J. Przyboś, *Przedmowa*, [w:] W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Łódź 2016.
- Z. Przychodniak, *U progu romantyzmu. Przemiany warszawskiej krytyki teatralnej 1815-1825*, Wrocław 1991.
- G. Ptaszek, *Edukacja medialna 3.0. Krytyczne rozumienie mediów cyfrowych w dobie Big Data i algorytmizacji*, Kraków 2019.

- K. Puzyna, *Pisać na scenie*, [w:] tegoż, *Burzliwa pogoda. Felietony teatralne*, Warszawa 1971.
- A. Radomski, *Narzędzia i metody humanistyki cyfrowej w badaniach świata mediów*, „Studia de Cultura” 2017, t. 9, nr 4, s. 116-127.
- D. Ratajczakowa, *Sluga dwóch panów. Dwoisty żywot dramatu*, „Teksty Drugie” 1990, nr 5-6, s. 80-92.
- E.W. Said, *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wisniewska, Poznań 2005.
- D. Sajewska, *Pod okupację mediów*, Warszawa 2012.
- T. Sasińska-Klas, *Mediatyzacja a medializacja sfery publicznej*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2016, t. 57, nr 2, s. 162-175.
- R. Schechner, *Environmental Theater. An Expanded New Edition including „Six Axioms For! Environmental Theater”*, New York–London 1973.
- R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, red. przeł. M. Rochowski, Wrocław 2006.
- Słownik terminologii medialnej*, red. W. Pisarek, Kraków 2006.
- Z. Smolarska, *Sztuki uczące Wojtka Ziemilskiego, czyli post-teatr po polsku*, [w:] *Post-teatr i jego sojusznicy*, red. T. Plata, Warszawa 2018, s. 27-46.
- S. Smolka, A. Sokołowski, *Poczet królów Polskich. Zbiór portretów historycznych*, rysunki Jana Matejki, tekstem objaśniającym opatrzył S. Smolka i A. Sokołowski, nakł. M. Perlesa, Wiedeń 1893.
- R. Solewski, *Myśli, zmysły i emocje. Próba dyskursu o syntezie sztuk i jej percepcji*, „Estetyka i Krytyka” 2010, nr 17, s. 61-79.
- D. Sosnowska, *Dokumentacja w teatrze i performansie – tekst, zapis, medium*, [w:] *Między dyskursami, sztukami, mediami. Komparatystyka jutra*, red. E. Szczęsna, P. Kubiński, M. Leszczyński, Kraków 2017, s. 267-279.
- E. Souriau, *Sześcian i kula*, przeł. L. Kolankiewicz, „Dialog” 1987, nr 6.
- A. Spólna, *Gombrowicz „...jeśli nie zachwyca”*. *Głosy recenzentów po publikacji „Kronosu” Witolda Gombrowicza w świetle genologii i teorii odbioru*, [w:] *Gombrowicz z przodu i z tyłu. Materiały Międzynarodowej Konferencji Naukowej, Wsola-Radom, 20–22 października 2014 roku*, red. K. Ćwikliński, A. Spólna, D. Świtkowska, Radom 2015.
- N. Staszczak-Prüfer, *Teatr postdramatyczny się starzeje*, „Teatr” 2020, nr 5, źródło: <https://teatr-pismo.pl/7726-teatr-postdramatyczny-sie-starzeje/>.

- B. Stegemann, *Postdramat i co dalej?*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2019, nr 92/93, s. 51-55.
- M. Steiner, *Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej*, Wrocław 2003.
- Z. Strzelecki, *Kierunki scenografii współczesnej*, Warszawa 1970.
- M. Sugiera, *Nażywość*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. E. Bał, D. Kosiński, Kraków 2017.
- J. Szczepański, *Elementarne pojęcia socjologii*, Warszawa 1972.
- W. Szturc, *Architektura dramaturgii „Akropolis” Stanisława Wyspiańskiego*, tekst do spektaklu Akropolis w reż. Anny Augustynowicz (Teatr Współczesny w Szczecinie 2015), źródło: <https://docplayer.pl/4866339-Architektura-dramaturgii-akropolis-stanislaw-wyspianskiego.html>.
- M. Szpunar, *Od narcyzmu jednostki do kultury narcyzmu*, „Kultura – Media – Teologia” 2014, nr 18, s. 106-116.
- O. Śmiechowicz, *Polski teatr po upadku komunizmu. Lupa, Warlikowski, Klata*, Kraków 2018.
- D. Taylor, *Archiwum i repertuar*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2014, nr 120, s. 50-74.
- D. Taylor, *Performance*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2018.
- D. Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham 2003.
- Teatr brzydkich uczuć*, red. M. Kwaśniewska, K. Waligóra, Kraków 2021.
- Teatr wśród mediów*, red. A. Duda, M. Wiśniewska, B. Oleszko, Toruń 2015.
- A.M. Turing, *Computing Machinery and Intelligence*, „Mind” 1950, nr 235, źródło: <https://web.archive.org/web/20110726153108/http://orium.homelinux.org/paper/turing-ai.pdf>.
- V. Turner, *Od teatru do rytuału. Powaga zabawy*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005.
- V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dzurak, wstęp J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2010.
- J. Wachowski, *Performans*, Gdańsk 2011.
- K. Waligóra, *Joanna Szczepkowska przerywa spektakl*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2020, nr 159, źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/joanna-szczepkowska-przerywa-spektakl>.

- Wątroba. *Słownik polskiego teatru po 1997 roku*, red. A. Berestecka i in., wstęp M. Nowak, Warszawa 2010.
- W. Welsch, *Sztuczne raje? Rozważania o świecie mediów elektronicznych i o innych światach*, [w:] *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, cz. 1, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1998.
- W. Zajkowska, *Opis doświadczenia pracy nad „Oresteią”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023, nr 174, źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/opis-doswiadczenia-pracy-nad-oresteia>.
- A. Zalewska-Uberman, *Słownik Krystiana Lupy. Perspektywa reżysera*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2010, nr 96, źródło: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/103083/slownik-krystiana-lupy-perspektywa-rezysera>.
- A. Zawadzki, *Żywy człowiek, żywy język, pełnokrwiste fakty*, „Teksty Drugie” 1999, nr 5 (58), s. 125-143.
- Zwrot cyfrowy w humanistyce. Internet, Nowe media, Kultura 2.0*, red. A. Radomski, R. Bomba, Lublin 2013.
- 20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. D. Jarząbek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Kraków 2010.
- J. Żylińska, *Bioetyka w epoce nowych mediów*, przeł. P. Poniatowska, Warszawa 2013.

Dzieła literackie, dzienniki, biografie wykorzystane w pracy

- M. Abramović, J. Kaplanem, *Pokonać mur. Wspomnienia*, przeł. A. Bernarczyk i M. Hermanowska, Poznań 2018.
- Z. Beksiński, W. Banach, *Beksiński. Dzień po dniu kończącego się życia. Dzienniki, rozmowy, rozm.* J.M. Skoczeń, Warszawa 2016.
- W. Gombrowicz, *Dziennik 1961-1969*, posł. do *Dziennika*, głos Gombrowicza – W. Karpiński, t. 3, Kraków 1997.
- Dziennik Hansa Franka*, oprac. S. Piotrowski, [w:] *Sprawy polskie przed Międzynarodowym Trybunałem Wojennym w Norymberdze*, t. 1 i 2, Warszawa 1956.
- W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, Kraków 2003.
- W. Gombrowicz, *Kosmos*, Kraków 2008.
- W. Gombrowicz, *Kronos*, Kraków 2013.
- R. Gombrowicz, *Na wypadek pożaru*, [w:] W. Gombrowicz, *Kronos*, Kraków 2013.

- B. Malinowski, *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*, wstęp i oprac. G. Kubica, Kraków 2002.
- J. Słowacki, *Fantazy*, *sluchowisko w reż. M. Zadary*, źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=3B5PFVloGUc>.
- O. Tokarczuk, *Dom dzienny, dom nocny*, Wałbrzych 1998.
- S. Wyspiański, *Argumentum do dramatu króla Bolesława i biskupa Stanisława*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 6, red. L. Płoszewski, Kraków 1964.
- S. Wyspiański, *Noc listopadowa*, nakł. autora, Kraków 1904.
- S. Wyspiański, *Noty do „Bolesława Śmiałego”*, [w:] tegoż, *Wiersze. Fragmenty dramatyczne. Uwagi. Pisma pośmiertne*, zebrał, przeprowadził druk i objaśnił W. Feldman, Kraków 1910.
- S. Wyspiański, *Akropolis. Pomysł zabudowania Wawelu*, obmyśleli S. Wyspiański i W. Ekielski w latach 1904–1907, Kraków 1908.

Wywiady i rozmowy o kulturze współczesnej

- M. Borowski i in., *Przepisywanie. Teksty dla współczesnego teatru. Dlaczego przepisujemy klasyków, albo kto zastąpił dramatopisarza?*, „Didaskalia” 2008, nr 83.
- A. Buchner i in., *Obecność teatrów w przestrzeni online w trakcie pandemii*, Warszawa 2021.
- W.J. Burszta i K. Piątkowski, *Antropologia i polityka*, wywiad z L. Stommą, „Czas Kultury”, 1990, nr 18-19, s. 11-14.
- K. Felberg, *Teatr hybrydowy*, wywiad z A. Desponds, „Teatr” 2020, nr 5, źródło: <https://teatr-pismo.pl/7730-teatr-hybrydowy/>.
- A. Gromnicka, „Kronos” *Gombrowicza nie nadaje się do czytania*, wywiad z M. Głowińskim, „Wprost” 2013, nr 26, źródło: <https://www.wprost.pl/tylko-unas/405649/prof-glowninski-kronos-witolda-gombrowicza-nie-nadaje-sie-do-c.html>.
- A. Gruszczyński, *Kamienie ciągle spadają*, wywiad z M. Cecką, „Dwutygodnik” 2013, źródło: <https://e-teatr.pl/marcin-cecko-kamienie-ciagle-spadaja-a168144>.
- A. Gruszczyński, *Mainstreamów jest mnóstwo*, wywiad z W. Ziemilskim, „Dwutygodnik” 2012, nr 85, źródło: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3722-mainstreamow-jest-mnostwo.html>.
- J. Kluzowicz, *Faktoryjka – rozmowa z aktorami*, wywiad z P. Skibą, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2008, nr 84, s. 17-25.

- E. Miodońska-Brookes i in., *Modernizowanie Wyspiańskiego*, „Wielogłos” 2008, nr 1 (3), s. 7-25.
- K. Niedurny, *Epidemia w wirtualnej rzeczywistości*, wywiad z J. Duszyńskim, W. Markowskim, M. Nawrot i J. Wójtowicz, „Krytyka polityczna” 2020, źródło: <https://krytykapolityczna.pl/kultura/epidemia-w-wirtualnej-rzeczywistosci/>.
- A. Ogonowska i in., *Cyberkultura 3.0. Główne konteksty i kierunki rozwoju. Dyskusja redakcyjna*, „Studia de Cultura” 2022, t. 14, nr 2, s. 161-170.
- M. Sadocha, *Świeże mięso*, wywiad z K. Lupą, „Notatnik Teatralny” 2014, nr 75-76, źródło: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/195969/swieze-mieso>.
- I. Stokfiszewski, Sześć wykładów z cyklu *Sztuka jako wehikuł wspólnoty. Teatr po Grotowskim i po Brechcie wobec wyzwań współczesności* w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie w 2011 roku, źródło: <https://grotowski.net/performer/performer-2/sztuka-jako-wehikul-wspolnoty-2>.
- M. Stojowska, *Wyobraźnia, intuicja, potrzeba kreacji*, wywiad z I. Gańczarczyk, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2008, nr 84.
- K. Stępkowska, *Polityka sztuki*, wywiad z J. Klatą, „Notatnik Teatralny” 2007, nr 45-46.
- P. Tchurzevska, A. Gruszka, *Realnie poczuć obecność widza*, wywiad z P. Passinim, [w:] *Teatr wśród mediów*, red. A. Duda, M. Wiśniewska, B. Oleszko, Toruń 2015.
- J. Tomczuk, *Przyzwyczajaliśmy się już do pokoju. I tu nagle Ukraina*, wywiad z K. Lupą, „Newsweek” 2014, źródło: <https://www.newsweek.pl/swiat/krysian-lupa-rezyser-teatralny-rosja-ukraina-newsweekpl/k0vje9q>.
- M. Urbaniak, *Cyberpunk*, wywiad z J. Poniedziałkiem, „e-teatr.pl” 2015, źródło: <https://e-teatr.pl/cyberpunk-a191988>.
- M. Węgrzyn, *Projekt Spektakl. Autor wideo*, wywiad z R. Mleczką, „Dwutygodnik” 2015, nr 174, źródło: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6289-projekt-spektakl-autor-wideo.html>.
- Ł. Wojtusik, *Polska w kontroli*, wywiad z D. Kosińskim, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 49, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/polska-w-kontroli-21315>.
- Wykład dr hab. Piotra Rudzkiego: Krzysztof Garbaczewski*, kanał Miejskiego Domu Kultury w Zgorzelcu, źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=ygvhzdvMwwI>.

Recenzje przywoływanych w pracy spektakli

- M. Bryś, *Cyber Teatralny triumf*, „Nowa Siła Krytyczna” 2007, źródło: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/49098/cyber-teatralny-triumf>.
- A.R. Burzyńska, *PROJEKT: PERSONA Sekcja na Marilyn Monroe*, „Dwutygodnik” 2009, nr 5, źródło: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/93-projekt-persona-sekcja-na-marilyn-monroe.html>.
- T. Kornaś, *Kobiety z Wilka*, „Teatralny.pl” 2019, źródło: <https://teatralny.pl/recenzje/kobiety-z-wilka,2693.html>.
- D. Kosiński, *Potęga zmysłów. Czym przyciąga teatr Twarkowskiego*, „Tygodnik Powszechny” 2023, nr 12, źródło: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/potega-zmyslow-czym-przyciaga-teatr-twarkowskiego-182682>.
- A. Legierska, „*G.E.N*” w reż. Grzegorza Jarzyny, *TR Warszawa*, „Culture.pl, źródło: <https://culture.pl/pl/dzielo/gen-w-rez-grzegorza-jarzyny-tr-warszawa>.
- A. Łukaszuk, *Czegoś wciąż im brak*, „Teatr dla Wszystkich” 2020, źródło: <https://e-teatr.pl/czegos-wciaz-im-brak-a282577>.
- K. Niedurny, *Pozdrowienia z przyszłości*, „Czas kultury” 2023, nr 3, źródło: <https://czaskultury.pl/artukul/pozdrowienia-z-przyszlosci/>.
- W. Wasztyl, *Screen test. Marilyn*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2009, nr 6, źródło: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/210626/screen-test-marilyn>.
- P. Wilczyński, „*Dziady*” i efekt mrozący, „Tygodnik Powszechny” 2021, źródło: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/dziady-i-efekt-mrozacy-169856>.
- W. Tabak, *Wspólnota zmęczenia*, „Czas Kultury” 2023, nr 6, źródło: <https://czaskultury.pl/artukul/wspolnota-zmeczenia/>.
- J. Targoń, *Ugrzązłem w bagnie krwi...*, „Dwutygodnik” 2012, nr 90, źródło: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3903-ugrzazlem-w-bagnie-krwi.html>.
- B. Tumiłowicz, *Gdzie ta hańba?*, „Przegląd” 2014, nr 17.
- A. Zgieb, *Na granicy teatru i filmu. „Capri”, albo dualizm dwóch bytów*, „Théâtre Public” 2021, nr 240, przeł. B. Amrogowicz, źródło: <https://e-teatr.pl/na-granicy-teatru-i-filmu-icaprii-albo-dualizm-dwoch-bytow-14092>.

Aneks

Wywiad z Krzysztofem Garbaczewskim

Przeprowadzony 28.04.2023 na platformie Teams

Judyta Pogonowicz: Pracuje pan teraz nad *Księgami Jakubowymi*?

Krzysztof Garbaczewski: Tak, w La MaMa, na rezydencji.

JP: Twórczość Olgi Tokarczuk jako kontynuacja zainteresowań ekologią? Mogliśmy zobaczyć ostatnio w *Śnie nocy letniej* inspiracje w tworzeniu nowych gatunków roślin.

KG: Myślę, że moje zainteresowanie ekologią jest obecne już od dość dawna, czy może nawet od zawsze. W *Chłopach* Reymonta w Teatrze Powszechnym, gdzie wątki ekologiczne były obecne *explicite*, ze względu na opisy natury i nasze badania terenowe w Maćkowej Rudzie, które zamieniły się w wystawę, pokazywaną w Białymstoku i w Gdańsku, jako trochę ironiczna forma odniesienia się do parateatralnych działań Grotowskiego, gdzie z ekipą Teatru Powszechnego próbowaliśmy uprawiać parateatr w naturze. Wcześniej w *Życiu seksualnym dzikich*, gdzie krajobraz konceptualny Oli Wasilkowskiej – Czarna Wyspa, postnatura, natura 2.0, pewnego rodzaju gra z mapą i terytorium zafunkcjonowała jako hasło, że nie mamy już dostępu do n a t u r y, wszystko jest w pewnym sensie kulturą, polana staje się parkiem, ustrukturyzowanym rezerwatem. Wtedy paradoksalnie poprzez technologię próbowaliśmy przywrócić czucie natury, co poniekąd dzieje się – w wirtualnej rzeczywistości możemy odtwarzać wymarłe gatunki czy nawet tworzyć nowe, cyfrowe hybrydy zwierząt, które nigdy nie istniały.

JP: Tak, to ciekawe, że za pomocą VR-u można uratować również zabytkowe miejsca, centra historyczne przed zadeptaniem przez turystów. Możliwości, jakie stwarza VR, czyli podróżowanie bez wychodzenia z domu, zobaczenie rafy koralowej za pomocą gogli, mogą wiele zmienić w nawykach współczesnych ludzi. Zatem czy rozwijanie VR-u w teatrze, czy VR jako ścieżka rozwoju dla sceny jest również interesująca?

KG: Rzeczywiście, to pytanie powraca, dosłownie wczoraj też ktoś mnie o to pytał, a odpowiedź jest skomplikowana. Gdyby nie traktować tego powierzchownie, jak jasnowidztwa, to wydaje mi się, że w pytaniu pojawia się obserwacja, że pewien tradycyjny

model teatru jest w kryzysie. W związku z tym wirtualna rzeczywistość miałaby być remedium na ów kryzys. Wydaje mi się, że powinno się zająć właśnie rozpoznaniem tego kryzysu, a dużo się o nim jednak nie mówi. A czy VR mógłby być rozszerzeniem dla teatru? Nie próbujemy zastępować teatru VR-em, tylko poszukujemy nowych form kontaktu z publicznością. W tej materii potencjał VR-u jest bardzo duży. Nawet PR i marketing w teatrze się zmienia, pojawia się cyfrowa obecność teatru w mediach społecznościowych, być może nawet wkrótce na platformie <https://decentraland.org/>, obok sklepów Prady i McDonalda. Ekonomia wchodzi również do teatru, a kryzys w teatrze ma także wymiar ekonomiczny, uzależniony od sprzedaży biletów.

JP: Czy VR byłby ratunkiem ekonomicznym? Można sprzedawać bilety na spektakl do obejrzenia poza budynkiem teatru, bez ograniczonych miejsc.

KG: Tak, wtedy mniejsze i średnie teatry mogłyby sprzedawać więcej biletów. Teatry mogłyby również dostarczać *headsety* do osób, które z powodu np. niepełnosprawności nie mogą przyjechać do teatru. Taki teatr zaczyna spełniać swoją misję poprzez udostępnianie przestrzeni egalitarnie.

JP: Ostatnia premiera *Germianal* w Teatrze Śląskim w Katowicach to remix onlinowego spektaklu *Black*? Czy właściwa premiera odbywa się jednak w budynku nie w online? Wrócił pan do Katowic, do pracy z tym samym zespołem, nad tym samym tekstem po stosunkowo niedługim czasie.

KG: To była szczególna sytuacja pandemiczna, mieliśmy robić *Germinal* z Teatrem Śląskim, ze względu na obostrzenia było to niemożliwe. Postaraliśmy się zatem o grant na zrobienie spektaklu *Black* na podstawie *Germinal*. To był również szczególny moment dla Dream Adoption Society, mieliśmy w tym czasie „naszą” przestrzeń w Teatrze Powszechnym w Warszawie i udostępniliśmy sprzęt, żeby nadal tworzyć spektakle czy performanse streamingowane w sieci, czy to z widzami w VR-ze, jak w projekcie *EXEGESIS*, który zrobiliśmy z La Mamą, kiedy to wraz z Izą Szostak, Jimem Flecherem i Danusią Trevino, łączyliśmy się międzykontynentalnie, przebieraliśmy się w cyfrowe awatary i spotykaliśmy się z użytkownikami VRChatu w jednej przestrzeni (<https://hello.vrchat.com/>). Wtedy też zaczęliśmy przygodę z VRChatem, który jest platformą metaversową i bardzo łatwo znaleźć się w niej z innymi użytkownikami. Chociaż wyobrażam sobie, że może powstać osobna platforma VR dedykowana tylko dla teatru. Oczywiście do VRChatu można ściągnąć swoją publiczność. My ściągaliśmy polską publiczność czy polskie środowisko VR-u, które próbuje

się organizować w social mediach. Zresztą spektakl *Sen nocy letniej* jest także przygotowany na publiczność, która może pojawić się w VR-ze.

JP: Muszę przyznać, że po *Nietocie*, gdzie publiczność mogła spotkać się z aktorami w VR-ze, byłam zaskoczona, że w *Śnie nocy letniej* zaprosił pan widzów do oglądania jak aktor w znacznej części spektaklu obsługuje technologię, a cała intryga szekspirowska wydarza się w VR-ze czy *mixed reality*.

KG: Dla mnie jest to spojrzenie na współczesnego człowieka, który siedzi w goglach i wykonuje te nowe ruchy, przyswaja inne zachowania, oddające ducha relacji międzyludzkich, zapośredniczonych przez różnego rodzaju aplikacje i media, chociażby fotografię. Przebywanie w stanie wirtualnym łączy się z byciem w rzeczywistości. Można pokazywać współczesną dziewczynę *swipującą tintera*, a tutaj mamy aktorów w goglach. W związku z tym oczywiście ich ciała zaczynają się zachowywać inaczej, stają się obiektem. W *Śnie...* nie tyle chodziło mi o odsłonięcie technikaliów, tylko o uobiektywienie aktorów. Ciała na scenie za pomocą technologii VR zostają sprowadzone do obiektów. Stają się bezosobowe, pozbawione oczu. Natomiast ich ciała w wirtualnej rzeczywistości zostały dość prosto przedstawione, choć pewnie w niedalekiej przyszłości pojawią się nowe możliwości, żeby przedstawić je naturalistycznie i nie obciążać przy tym serwerów.

Dla mnie uproszczona grafika w VR-ze jest niejako manifestem. Pokazuje, że w dzisiejszych czasach jesteśmy sprowadzeni do algorytmów, których nie jesteśmy nadal świadomi, bo oczywiście są to nowe dziedziny, ale nie wiemy, dokąd to wszystko zmierza. Błąd w algorytmie *fejsbukowym* może spowodować konflikt w świecie realnym. Zatem dla mnie prosta grafika w *Śnie...* oddaje to, że na razie, zanim zbudujemy właściwą aplikację, żeby ludzie mogli się NAPRAWDĘ spotkać, jesteśmy sprowadzeni do najprostszych algorytmów. Rozwój technologii kształtuje nas w danym momencie, co można zaobserwować na sobie.

JP: Zastanawiam się, czy VR już teraz jest przestrzenią, gdzie możemy się zanurzyć, odciąć i już teraz spotkać, pozbywając się ograniczeń ciała i przestrzeni, barier i rozpraszaczy. W rzeczywistości ciągle sprawdzamy telefony, nie skupiamy się, a w VR-ze jesteśmy tego pozbawiani.

KG: Tak, dlatego w *Wyzwoleniu* w Teatrze Studio podawaliśmy hasło od wifi dla widowni, prosiliśmy też o fotografowanie i wrzucanie zdjęć do sieci.

JP: Chyba czujemy się w teatrze jak u siebie, nie kiedy pozwala się widowni tańczyć z aktorami czy swobodnie poruszać, przekraczając barierę czwartej ściany, ale kiedy możemy nagrywać, wtedy czujemy się swojo. Czy istnieje jakiś stereotypowy, upraszczający, widz pana teatru?

KG: Wydaje mi się, że nie ma czegoś takiego jak moje wyobrażenie o widzu. Teatr kieruję po prostu do widzów. Prowadziliśmy warsztaty z młodzieżą z obsługi VR, dawaliśmy technologię osobom starszym i też było super. Spektakle teatralne są adresowane do widowni teatralnej, ale zależy mi na tym, żeby była ona jak najliczniejsza, otwarta i progresywna. Dlatego zależy mi żeby działać z tą technologią w teatrze, a nie wyjść z niego, co byłoby dużo prostsze, i jak chociażby CD PROJEKT RED, robić swoje. No i żeby publiczność sztuk wizualnych również była w stanie zaobserwować to medium na scenie jako coś ciekawego, co się chyba udało. Teatr zagościł w galeriach, chociażby nasza wystawa *Inne tańce* w CSW. Zresztą Dream Adoption Society było próbą zrobienia z teatru hubu technologicznego.

JP: Obecnie tworząc w VR-ze, czy to niedawny odcinek dla HBO *Ślimak*, czy spektakle, zajmował się pan wcześniej twórczo montażem czy nagrywaniem we wcześniejszych spektaklach streamingowych, myślę o *Iwonie* czy *Poczcie Królów Polskich*.

KG: Moment przejścia technologicznego nastąpił de facto poprzez wideo, bo VR wszedł do teatru właśnie przez wideo. Było to łatwo dostępne, można było połączyć telefon z *headsetem* i oglądać streaming. Już przy *Roburze* pamiętam, obiecywałam sobie, że nie będę robił streamingów, a w efekcie cały projekt działał się na granicy filmu i rzeczywistości. Moja współpraca z operatorami jest permanentna, ja też czasem stoję za kamerą. W latach 2010-2020 kamery były zapośredniczeniem, o którym pisze Guy Debord w *Spoleczeństwie spektaklu*, oczywiście już wtedy chcieliśmy robić hologramy, ale to nie było możliwe.

Zresztą dzisiejsze eksperymenty odbywają się również na inne sposoby, jak np. w *Dolinie niesamowitości* Stefana Kaegiego, gdzie aktor gra z robotem, reprezentacją. Dlatego dla mnie zawsze technologia była zabiegiem narracyjnym, a nie dekoracją. W *Poczcie...* ramą stał się ekran dla filmu propagandowego, który kręci Hans Frank, wynaturzając historię Polski, a jednocześnie zachwycając się nią i przepisując na faszystowską. Publiczność zostaje nazwana jeńcami obozu dla wymierających, małych kultur.

JP: I ciekawie kamera zostaje odwrócona, niejako przenosząc widownię na scenę, co muszę przyznać dla mnie było opresyjne – zobaczenie siebie na scenie. Chociaż ten gest zaprasza widzów do dyskusji ze spektaklem, pana procesem myślowym.

KG: Tak, choć można wtedy machać do siebie (śmiech). Pamiętam artykuł z 2017 roku, w którym pada pytanie: „Czego filmowcy mogą się nauczyć od teatru w rozumieniu VR-u?”. To było ciekawe w przejściu filmu 360 do 3D. Zapis rzeczywistości z kamery do 3D nie daje tyle możliwości, trzeba zacząć wymyślać kamery przestrzenne.

JP: I tutaj chciałabym zapytać pana, bo postrzegam pańską twórczość jako rewolucjonizującą, a pana jako artystę, który się nie zatrzymuje, ciągle proponuje coś nowego, nie w sposób reakcyjny na technologię, a właśnie przetwarzając to, co z niej wynika dla społeczeństwa. Co pana napędza i inspiruje?

KG: Rzeczywistość jest dla mnie taką materią, wszystko pochodzi z rzeczywistości. Ja mam za sobą przeszłość nerda komputerowego, o dziwo, technologia nie jest dla mnie obca. Kiedyś też była mi wypominana odrębność od życia teatralnego i ja też czuję się nie do końca wkręcony w takie zjawisko jak „teatr w Polsce”. Nie odnoszę się do tego w swoim myśleniu. Poszukiwanie w teatrze daje wiele możliwości i ograniczeń, a gra pomiędzy nimi jest ciekawa. Interesuje mnie wchodzenie do teatru ze strony sztuk plastycznych, nie ze strony reżyserii, chociaż również można dyskutować, czym jest reżyseria. Próbowiałem namówić kolegów do stworzenia manifestów na temat tego, czym jest reżyseria, ja sam nie wyprodukowałam niczego takiego do dziś i odczuwam brak manifestu. Teatr to nie tylko spektakle i oznaczanie ich gwiazdkami, a raczej skomplikowane doświadczenie dla widza. Wychodzenie poza definicję teatru było zawsze dla mnie istotne. Jednak z teatru nie rezygnuję, bo ciągle odnoszę się do Grotowskiego i tradycji performansu, niekoniecznie w teatrze. Ale pojawia się też taki rodzaj refleksji, że teatr i technologia nie idą w parze.

JP: Ja bym raczej powiedziała, że teatr od zawsze reaguje, wchłania i przetwarza dla siebie każdą technologię, chociaż zauważam, że dla osób, które odrzucają technologię na scenie, jest to trudne do przyjęcia. Brak zrozumienia pojawia się również ze strony recenzentów. Przeglądając recenzje pana spektakli z ostatnich 15 lat można zauważyć sporo kąśliwości, negatywnych komentarzy, recenzenckiej ironii, odrzucania pana spektakli, mimo wielu nagród, oczywistych sukcesów, spektakli docenianych także za granicą i zachwytów nad warstwą wizualną. Jak pan to odbierał?

KG: Poruszyła pani kilka kwestii. Do recenzowania trzeba podejść trochę inaczej, samemu zacząć debatę i tworzyć dyskursy, niż liczyć na to, że ktoś coś napisze. Mógłbym się zgodzić na rodzaj rzetelnej krytyki, do której można się odnieść, a w zamian pojawiają się komentarze, że nie czytam tekstów, które wystawiam, i takie tam. Młodzi artyści, którzy teraz

wchodzą do teatru, mają już inną perspektywę, z VR-u korzystają od razu. Prowadzę kurs w Akademii Teatralnej w Warszawie dla reżyserów i reżyserek, wprowadzam ich w VR. Są w szkole, która jest analogowa, a studenci skupiają się perspektywie pracy w teatrze instytucjonalnym.

JP: Ale czy tak nie jest w każdej szkole? Przedmiot „praca z kamerą” też pojawił się późno, VR w AT to chyba jedyny taki przedmiot obecnie.

KG: Tak, próbujemy to rozwijać jako nową dziedzinę, robimy to we współpracy z Polsko-Japońską Akademią Technik Komputerowych, żeby studenci nie musieli zaczynać od nowa, tylko skorzystać z pracy grafików, chociaż podstawy w obracaniu myszką są ważne, tak jak sama obsługa komputera. Zresztą w czasie pandemii pojawił się termin „performans dokomputerowy”, kiedy ludzie zaczęli performować na Zoomie i innych aplikacjach. Jest to trochę bardziej skomplikowane niż relacja z kamerą i streaming, czyli performans dokamerowy. Komputer można wielorako wykorzystać w pracy kreatywnej, nie tylko prowadząc telekonferencje, co również próbuję pokazać studentom.

JP: Ta wielość możliwości czasem przytłacza, kiedy nie wiemy, co z tym zrobić. Ale chyba trudno oczekiwać od współczesnego widza, że uwierzy w spektakl rozgrywający się bez technologii. Jak nazywa się ten kurs?

KG: *Sztuka cyfrowa jako wehikuł*, ironicznie nawiązując do Grotowskiego, który był protoplastą VR-u, wymyślając widza-aktora, zanurzającego się w spektaklu, czyli współcześnie podłączonego do *headsetu*. Wcześniej prowadziłem zajęcia z aktorami Wydziału Lalkarskiego we Wrocławiu, próbując włączyć VR do ich warsztatu aktorskiego. Aktorzy coraz częściej grają w filmach produkowanych na potrzeby gier komputerowych, to olbrzymi rynek. A młodzi ludzie, którzy nie znają niedawnego świata bez telefonów komórkowych, już mają dostęp do technologii VR i powinni się o niej uczyć w szkołach. Technologia jest częścią nas, trudno nam się gdziekolwiek ruszyć bez smartfona, co poniekąd już czyni nas cyborgami.

JP: Zatem VR chyba jest przestrzenią dla immersji, przebywania razem, bo chyba trudno w teatrze uzyskać taką przestrzeń wolną od technologii, wyciągania telefonów, sprawdzania zegarków. Pokazywanie na scenie świata w konwencji realistycznej, XIX-wiecznej, jest raczej próbą naśladowania rzeczywistości, której tak naprawdę nie ma w naszej rzeczywistości.

KG: To chyba taki teatr na pocieszenie, teatr sentymentu. Oczywiście istnieje taki nurt w teatrze. Widzę teraz dwie drogi – spektakularną i antyspektakularną, którą doceniam w wymiarze teatru partycypacyjnego, ale sprowadzamy to do Grotowskiego rozumianego wprost, do teatru ubogiego z multimediami narysowanymi kredą. Taki teatr może się wydarzać, tylko od razu schodzi do ideowej niszy. W momencie, kiedy chce się grać ze spektakularnością, należy ją obnażać, za pomocą mediów. Pokazujemy medialność za pomocą mediów. Kiedyś to były „irytujące” kamery, które odbierały aktora na żywo. Ale czy kiedykolwiek widz miał możliwość spotkania się z aktorem na żywo, czy tylko z kliszami nakładanymi na niego w procesie odbioru spektaklu? Te pytania rozwijają się, bo rzeczywistość się zmienia. Nie ma już raju lat 70-tych i trzech kanałów w telewizji – jasnej świadomości, że przekaz telewizyjny to nie jest prawda. Dziś rozbija się prawdę na setki blogerów i komentujących. Gra z technologią na scenie ma za zadanie rozkodować rzeczywistość. Rozumiem, że od razu tego nie czujemy, ale w kolejnej, ukrytej warstwie to widać.

JP: Czy tu jest obecna jakaś misja teatru nowych mediów? Teatr mógłby dać widzowi narzędzia, wiedzę, żeby nie wpadał w bańki informacyjne lub chociaż wiedział, że w nich uczestniczy? Edukacja nieszczególnie nadąża za wymaganiami, jakie stawia współczesny świat. Teatr mógłby być takim miejscem?

KG: Kiedy organizowaliśmy Dream Adoption Society w Teatrze Powszechnym, dość jasno określaliśmy teatr jako miejsce, gdzie próbujemy hakować nowe technologie i wyjść z korporacyjnego reżimu. Zaprotestować przeciwko korporacji, która może Cię zbanować na fejsbuku i sprawić, że nie ma cię społecznie. Widać, jak ogromne ma to znaczenie, nawet po zbanowaniu Trumpa. Edwin Bendyk zebrał z naszych rozmów takie konkluzje, że teatr powinien być miejscem pirackiego działania, na zasadzie *huckbayowskich* stref autonomicznych. Słuchając pytania, miałem wrażenie, że sugerujesz, że widz jest współkreatorem, również tej rzeczywistości na scenie. Zaprasza się go do tworzenia. Na tym również polegają strategie marketingowe korporacji. Netflix wypuszcza aplikację VR-ową do serialu *Stranger Things* i widz może rozbudowywać korytarze, być może bardziej odjechane niż światy twórców serialu. Widz nie przychodzi, by tylko pooglądać, ale zrobić coś swojego. Twórcy udostępniają jedynie hub. Podobna demokratyzacja może się sprawdzić w teatrze. Nasze studio po odebraniu dotacji przeszło do undergroundu. W konsekwencji spotkaliśmy wiele osób, które wcześniej traktowały wejście do teatru jako niemożliwe ze względu na

bariery kulturowe i dzięki temu docieraliśmy do nowej widowni. Jeżeli chodzi o sztukę cyfrową, to również brakuje samego dyskursu, co jest dziwne w kraju tak rozwiniętym w produkcji cyfrowej jak Polska, zwłaszcza w produkcji gier.

JP: Również odnoszę wrażenie, że teatr nasycony technologią zaprasza widza do udziału, zmieniania tej rzeczywistości, ale także do wybierania tego, co oglądam. Jak to było w przypadku *Nietoty*. Nie da się zobaczyć jednocześnie streamingu i akcji na żywo, każda osoba z publiczności zobaczy coś innego, co w konsekwencji indywidualizuje przeżycia i wpływa na rozwój akcji. Teatr stawia na jednostkowe doświadczenia, nie takie same, ustabilizowane interpretacje. Dream Adoption natomiast jako projekt czerpie z tradycji teatrów laboratoryjnych. Osterwa, Grotowski, praca w kolektywie, poza instytucjami, która zmienia i kolonizuje teatry, ale właśnie powstaje poza strukturą.

KG: Polska tradycja pracy w kolektywie jest mi bliska. To oczywiście Grotowski, ale też Swinarski. Zresztą myślę, że Swinarski robiłby dziś VR. Grzegorzewski ze swoim myśleniem o narracji też sięgnąłby po VR. Sceny nie należy zaśmiecać byle czym, tylko z niej korzystać właśnie w ramach eksperymentów. Nie mówię o radykalizmie i zrywaniu kontaktu z widzem, wręcz przeciwnie. Chociażby w *Uczcie* w Teatrze Nowym, gdzie robimy mały eksperyment 3D, dozując technologię na scenie. Sam Platon dla poszukiwań teatralnych cały czas okazuje się być niewyczerpanym źródłem.

Dyskurs cyfrowy w dużej mierze w Polsce jest nie do końca obecny, chyba ze względu na brak powszechnej wiedzy filozoficznej. Mieszanie fikcji z rzeczywistością czy biografizm to nic nowego. *Manifest ksenofeministyczny*, *Cyberculture researching*, to bardzo inspirujące wykładnie nowego świata, który się teraz wyłania. Na przykład to, że w świecie cyfrowym każdy ma własną płęć. Nie klasyfikuje się nikogo, każdy jest, kim chce. Czy wpływ tego na eksperymenty biologiczne i modyfikacje ciała w rzeczywistości.

JP: Czyli eksperymenty pokazane już w *Balladynie* Cecki. Jak obecnie funkcjonuje Dream Adoption? Scena w Teatrze Powszechnym zakończyła działalność w 2021?

KG: Tak, ja sam coś próbuję, ale studio zakończyło swoją działalność. Tak jak nasz mały kolektyw, pracujący wcześniej przy *Życiu seksualnym dzikich*, studio DAS się rozplęnęło. Próbowałem założyć fundację, ale ten pomysł upadł. Dream Adoption powstało z moich, być może naiwnych przekonań, że można działać kolektywnie, płynnie, wspólnotowo. Pracując razem, mieszkając, wszyscy byliśmy anarchistycznie nastawieni do życia. Pod koniec pracy kolektywu mieliśmy rozbieżne odczucia dotyczące pracy i funkcjonowania.

JP: Co VR wnosi nowego do aktorstwa, czego może się aktor nauczyć i zauważyć dzięki tej technologii?

KG: Kiedy założyliśmy gogle mistrzowi tańca butoh Atsushi Takenouchi i Atsushi zobaczył swojego awatara, oniemiał, ale nie wyszedł z butoh, przeniósł doświadczenie ciała do VR-u. Ciało energetyczne jest w stanie się rozwinąć w VR-ze na wiele sposobów, tylko aktorzy muszą być świadomi tego środowiska. Zdarza się, że ktoś ma wielki talent do tego i nawet o tym nie wie. Kreacja roli cyfrowej też może być kreatywna, nie tylko podcina się czujniki i odgrywa kroki. Zresztą tutaj, w Nowym Jorku, nie istnieje teatr, jaki znamy w Polsce. Po miesiącu widzę, że moje sposoby komunikacji nie mają tutaj znaczenia, to zupełnie inny kod. To dzisiaj jest szczególnie istotne, żeby studenci nie myśleli, że idą po szkole teatru instytucjonalnego. Ta ścieżka kariery jest dostępna dla wybranych i chyba nie jest najciekawsza. Procesy, które się zdarzają na marginesach, są interesujące.

JP: Dlatego pan wkracza do instytucji, kolonizuje, wprowadza autorskie projekty?

KG: Teraz nawet myślę o okupowaniu, tworzeniu tymczasowej autonomicznej strefy w teatrze przez np. dwa miesiące (śmiech).

JP: Czyli w serialu *Artyści* Moniki Strzępki interpretacja pana postawy przez Andrzeja Kłaka jest trafiona?

KG: Andrzej w interpretacji mnie był bardzo zabawny, serial też wydał mi się niewinną satyrą, ale po latach zobaczyłem, że ludzie nie zrozumieli, że serial był jednak kreacją, opartą na lekko związanych z rzeczywistością anegdotach, niedosłowną fikcją. Serial pokazuje środowisko teatralne jako narcystyczne, pełne samozachwytywów, niepoważne w swoich działaniach i pretensjonalne. Ja w takiej grupie się nie odnajduję, wycofuję się, taki teatr wygląda dla mnie XIX-wiecznie. Tam aktorzy-gwiazdy dobierają sobie reżyserów. Myślę, że należy odrzucać tę pretensjonalność, zachwyty nad kreacją roli i oklaski, jeśli jest to tylko nagroda za narcystyczne paplanie.

JP: Muszę przyznać, że *Poczet Królów Polskich* był dla zmieniającym spektaklem, zmieniającym moje myślenie o teatrze, mimo że to było już 10 lat temu. A co pan lubi oglądać w teatrze czy teatrze polskim?

KG: Są spektakle, które kiedyś zrobiły na mnie duże wrażenie, np. w Volksbühne *Hans Gabriel Borkman*. Spektakl trwał 12 godzin. Ale zazwyczaj przychodzę do teatru, jak mnie

ktoś zaciągnie i poleci spektakl. Sam nie chodzę do teatru. Mam chyba inną wrażliwość. Przychodząc do teatru, myślałem, że to jest oczywistością, że każdy reżyser kreuje swój teatr, swój odrębny język. A tak nie zawsze jest. Chociaż być może jestem nadal pod wpływem kryzysu pandemicznego, to był zły czas dla teatru.

JP: Zły, ale też z drugiej strony wpłynął na to, że inni reżyserzy poza panem sięgnęli po VR, wiele spektakli zostało udostępnionych online. Pan prowadzi profil w Vimeo, gdzie można zobaczyć wcześniejsze spektakle, a coraz więcej nagrań także pojawia się w sieci. Pandemia również otworzyła teatr na innego widza, tak jak kiedyś teatr telewizji, spektakle online mogły trafić do wielomilionowej publiczności. Natomiast u pana kryzysu nie zauważam, pan się nie zatrzymuje w pracy. Z kolei w prowadzeniu wywiadów również zakłada, że prowadzący spotyka się z energetycznym rozmówcą, nie ma gotowego scenariusza, wydarza się spotkanie, które niewiadomo dokąd zaprowadzi rozmówców.

KG: Tak, to nie jest łatwe, to proces w pewnym sensie duchowy, przepływ energii, być może medytacja, chęć, żeby się otworzyć na nowe impulsy, przepływy, fluktuacje i zmiany.

JP: Bardzo panu dziękuję za rozmowę. Dodam tylko, że *Nic* to był jakiś dla mnie mitologiczny spektakl, zobaczyłam go na dzień przed zamknięciem teatrów w 2020.

KG: Myślę, że mitologia dotycząca samego odbioru teatru i jego magii jest super. Dziękuję za zainteresowanie.

Strony internetowe teatrów, w których pracował Krzysztof Garbaczewski

Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie: <https://stary.pl/pl/>.
Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu: <https://teatropole.pl/>.
Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu: <https://teatr.walbrzych.pl/>.
Teatr Polski we Wrocławiu: <https://www.teatrpolski.wroc.pl/>.
Nowy Teatr w Warszawie: <https://nowyteatr.org/pl/>.
Teatr Polski w Poznaniu: <https://teatr-polski.pl/>.
Teatr Wielki Opera Narodowa w Warszawie: <https://teatr Wielki.pl/>.
TR Warszawa: <https://trwarszawa.pl/>.
Teatr Studio w Warszawie: <https://teatrstudio.pl/pl/>.
Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie: <https://www.powszechny.com/>.
Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie: <https://teatr w Krakowie.pl/>.
Teatr Polski w Podziemiu: <https://www.teatrpolskiwpodziemiu.pl/pl/>.
Komuna Warszawa: <https://komuna.warszawa.pl/aaa-2/>.
Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach: <https://teatrslaski.art.pl/>.
Teatr Łażnia Nowa: <https://laznianowa.pl/>.
Teatr La MaMa w Nowym Jorku: <https://www.lamama.org/>.
Nowa Scena Teatru Aleksandryjskiego w Petersburgu, strona niedostępna.
Teatr Volksbühne w Berlinie: <https://www.volksbuehne.berlin/#/en/programme>.
Teatr Schauspiel w Stuttgarcie: <https://www.schauspiel-stuttgart.de/>.
Teatr we Fryburgu: https://theater.freiburg.de/de_DE/home.

Nota redakcyjna

W kilku rozdziałach niniejszej pracy wykorzystano fragmenty własnych artykułów naukowych oraz publikacji pokonferencyjnych. Prace zostały gruntownie przeredagowane, uzupełnione oraz rozszerzone. Wymieniam je poniżej w kolejności chronologicznej:

Nażywość czy nowa nażywość. Obecność a niecielesność we współczesnym teatrze, „Studia de Cultura” 2021, t. 13, nr 1, s. 95-102.

Teatr w sieci. Martwe archiwum czy nowy repertuar na przykładzie twórczości Krzysztofa Garbaczewskiego, [w:] *Internet jako przestrzeń relacji społecznych – szanse, ograniczenia*, perspektywy, red. D. Siemieniecka, M. Szablowska-Zaremba, Lublin 2021, s. 38-47.

Poczet Królów Polskich już nie według Jana Matejki. Historia ostatniego „wawelskiego króla” według Krzysztofa Garbaczewskiego, [w:] *Opowiedzieć historię. Polska dramaturgia współczesna po 2006 roku*, red. J. Królikowska, W. Żyła, Łódź 2023, s. 113-128.

W teatrze virtual reality Krzysztofa Garbaczewskiego, „Studia de Cultura” 2023, nr 15, (tekst przyjęty do druku).

Technologia jest częścią nas. Z Krzysztofem Garbaczewskim rozmawia Judyta Pogonowicz, „Studia de Cultura” 2023, nr 15, (tekst przyjęty do druku).

O Kronosach. Garbaczewski rozczytuje Gombrowicza, „Przestrzenie Teorii” 2023, nr 39, (tekst przyjęty do druku).