



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Najnowszy teatr polski wobec mediatyzacji życia publicznego i prywatnego

Author: Magdalena Figzał

Citation style: Figzał Magdalena. (2015). Najnowszy teatr polski wobec mediatyzacji życia publicznego i prywatnego. W: E. Wąchocka (red.), "Intymne - prywatne - publiczne" (S. 175-194). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Magdalena Figzał

Najnowszy teatr polski wobec mediatyzacji życia publicznego i prywatnego

Konsekwencją dynamicznego rozwoju technologicznego, cyfryzacji oraz medialnej ekspansji jest nie tylko zacieranie się granic między rzeczywistością realną a wirtualną, sferą prywatną a publiczną, ale również ustanowienie nowych relacji między techniką, nauką i sztuką. Dwie pierwsze sfery wzajemnie się napędzają — odkrycia naukowe umożliwiają rozwój technologiczny, ten zaś przyspiesza proces przetwarzania informacji i przyswajania wiedzy. Obie dziedziny stanowią wyzwanie dla sztuki, która nie chcąc pozostać w tyle, na bieżąco stara się odpowiadać na naukowo-techniczne rewolucje, decydujące o kształcie współczesnej kultury. Z jednej więc strony czyni je przedmiotem artystycznej refleksji (nierzadko refleksji o charakterze krytycznym), z drugiej zaś — obficie czerpie z dokonań obu dziedzin, wykorzystując nowoczesne środki przekazu i redefiniując w ten sposób dotychczasowe modele prezentacji świata oraz komunikacji z odbiorcą. Zakres wzajemnych interferencji pomiędzy nauką, technologią i sztuką poszerza znacznie perspektywa performatywna, która, jak dowodzi John McKenzie¹ w swej książce *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, staje się doskonałym narzędziem opisu i analizy zjawisk wykraczających poza kontekst antropologiczno-kulturowy. Według

¹ Zob. J. MCKENZIE: *Performuj albo...Od dyscypliny do performansu*. Przeł. T. KUBIKOWSKI. Kraków 2011.

autora, „performowanie” staje się głównym wyzwaniem naszej współczesności, podejmowanym na polu różnych dyscyplin naukowych oraz dziedzin życia społecznego. Dlatego też wśród trzech głównych paradygmatów performatywnych, prócz performansu kulturowego, wskazuje McKenzie performans organizacyjny, związany z teorią i pragmatyką zarządzania, oraz technoperformans, obejmujący sposób funkcjonowania maszyn i urządzeń techniki. Choć każdy z trzech modeli próbuje sprostać innym wyzwaniom — kulturowej skuteczności, organizacyjnej wydajności czy wreszcie technicznej sprawności — to na pewnym poziomie wszystkie one splatają się z sobą, stanowiąc obszar wzajemnych wpływów i interakcji. Jak bowiem zauważa McKenzie, performatywność definiuje kondycję ponowoczesną, decydując o naszym sposobie postrzegania i wyrażania rzeczywistości. Performowanie staje się więc jednym z warunków właściwego „funkcjonowania” jednostek w społeczeństwie postradycyjnym i informatycznym². Nie jest jednak jedynym wyzwaniem współczesnej, pluralistycznej kultury.

W swej przełomowej publikacji na temat wpływu rozwoju technologicznego na życie człowieka Marshall McLuhan określił nowe media mianem „przedłużeń człowieka”, umożliwiających nie tylko przekroczenie ograniczeń czasu i przestrzeni, ale też poszerzających granice zmysłowego poznania. Opisując ich kulturowe, społeczne i psychologiczne konsekwencje, amerykański badacz zwracał zarazem uwagę na fakt, że każdy środek przekazu jest jednocześnie przekazem samym w sobie. Oznacza to, że jego treścią jest „zmiana skali, tempa lub wzorca, jaką ten środek wprowadza w ludzkie życie”³.

Począwszy od końca XIX wieku i nowych odkryć w dziedzinie elektryczności, da się zaobserwować proces dynamicznych i rozległych przeobrażeń kulturowych, stanowiących konsekwencję rozwoju technologicznego. Najbardziej gwałtowne przemiany — związane z rozwojem nowych technologii komunikacyjnych oraz techniki

² Na temat sposobów funkcjonowania obu systemów społecznych zob. G. DZIAMSKI: *Ponowoczesność, czyli wstęp do kultury współczesnej*. „Opcje” 2013, nr 1.

³ M. McLUHAN: *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*. Przeł. N. SZCZUCKA. Warszawa 2004, s. 40.

cyfrowej — przynosi oczywiście druga połowa XX wieku. Zaciera ona granice między dotychczasowymi opozycjami: wirtualne/rzeczywiste, biologiczne/techniczne, materialne/immaterialne. Z jednej strony prowadzi to do wykształcenia się kulturowego pluralizmu, mnogości wirtualnych światów i modeli komunikacyjnych, transmedialności oraz płynnych, hybrydycznych tożsamości. Z drugiej zaś — jak zauważają zwolennicy teorii Jeana Baudrillarda — nieustanne zacieranie się granic między sferą wirtualną i sferą rzeczywistą niesie z sobą ryzyko automatyzacji i homogenizacji kultury, która tracąc swe niepodważalne, materialne właściwości, zastępuje je sztucznymi tworam i w postaci symulaków⁴. Abstrahując od oceny owych przeobrażeń związanych z mediatyzacją i cyfryzacją współczesnej kultury, zaznaczyć należy, że zachodzące w niej procesy w decydującej mierze wpływają na sposób doświadczania i postrzegania rzeczywistości. „Oddziaływanie techniki — zauważa McLuhan — nie ujawnia się na poziomie opinii lub koncepcji, ale trwale, nie napotykać na żaden opór, zmienia proporcje zmysłów lub wzorce percepcji”⁵. To bardzo istotne spostrzeżenie, szczególnie w kontekście związków między rozwojem techniki i nauki a współczesną sztuką. Każda bowiem innowacja technologiczna w znaczący sposób modyfikuje obowiązujące paradygmaty postrzegania i przedstawiania rzeczywistości.

Modyfikując dotychczasowe modele percepcji, nowe media poszerzają także granice sztuki, umożliwiając artystom kreację coraz to nowych wirtualnych rzeczywistości. Na ową zależność zwraca uwagę Lydia Haustein:

Szybki rozwój technologii podpowiedział nieznanne dotąd sposoby tworzenia wirtualnych światów, zaś pochodzące z nich motywy i sekwencje obrazów wzbogaciły zarówno film, jak telewizję i video. [...] Obrazy sztucznie wytworzone oddziałują na nasze doświadczenia percepcyjne i tym samym wpływają na sztukę⁶.

⁴ Zob. J. BAUDRILLARD: *Symulakry i symulacja*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2005.

⁵ M. McLuhan: *Zrozumieć media...*, s. 50.

⁶ L. HAUSTEIN: *Sztuka wideo*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. „Didaskalia” 2012, nr 7, s. 29.

Techniki cyfrowe oraz powstała dzięki nim cyberprzestrzeń stwarzają nowe możliwości w zakresie artystycznej kreacji, stając się nieodpartą pokusą dla twórców różnych dziedzin sztuki — od filmu przez performatywne instalacje aż po teatr.

Ten ostatni, choć długo bronił się przed wszechogarniającą medialną ekspansją — za przykład niech posłużą radykalne koncepcje teatru Jerzego Grotowskiego, Eugenia Barby, Petera Brooka czy Tadeusza Kantora — ostatecznie musiał ulec jej wpływowi. Jak przekonuje wielu badaczy, ta fascynacja teatru technologią ma swoje historyczne źródła i korzenie — na scenie bowiem od zawsze korzystano ze zdobyczych techniki oraz z maszyn, potęgujących działanie teatralnej iluzji. Dziś zmienił się jedynie zasób stosowanych środków. Obrońcom tradycyjnego teatru „żywego słowa”, rozumianego jako wydarzenie rozgrywające się „tu i teraz”, Philip Auslander odpowiada, iż paradoksalnie to właśnie nowe technologie oraz medialne zapośredniczenie warunkują ukonstytuowanie się kategorii *liveness*⁷, czyli tak zwanej „nażywości”:

Wszechobecność w naszej kulturze reprodukcji różnego typu doprowadziła do obniżenia rangi obecności na żywo. Zrekompensować to może jedynie percepcyjne doświadczenie tego, co — choć prezentowane bezpośrednio — w jak największym stopniu stara się upodobnić do tego, co zapośredniczone, nawet jeśli wydarzenie na żywo zakłada własny rodzaj bliskości⁸.

Według autora, „zapośredniczenie medialne — ukryte lub wyeksponowane — stanowi dziś integralną część doświadczenia na żywo”⁹, a co za tym idzie — wyraźne niegdyś granice między wydarzeniami rozgrywającymi się „tu i teraz” a tymi, które stanowią już rodzaj świadomej ich reprodukcji, ulegają zatarciu. Zastosowanie nowych technologii pozwala zmniejszyć dystans pomiędzy twórcą

⁷ Zob. P. AUSLANDER: *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. New York 2008.

⁸ P. AUSLANDER: *Na żywo czy...?*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. „Didaskalia” 2012, nr 7, s. 24.

⁹ Ibidem, s. 22.

a odbiorcą sztuki, a także wytworzyć specyficzny rodzaj bliskości, oparty na poczuciu realności przedstawianego zdarzenia. Szukając dowodów na poparcie swej tezy, Auslander nie tylko śledzi historyczną genealogię kategorii *liveness*, lecz także poddaje analizie amerykańskie przedstawienia dwóch ostatnich dekad: performanse typu *mixed-media* („wydarzenia łączące przedstawienia na żywo z medialnym zapośredniczeniem: aktorów grających na żywo z filmem, wideo czy projekcjami cyfrowymi”¹⁰), spektakle muzyczne, taneczne oraz dramatyczne, które w rozmaity sposób korzystają z możliwości, jakie w zakresie kreacji rzeczywistości scenicznej dają media cyfrowe. Konkluzja jego rozważań jest bardzo wyraźna, choć dla wielu również kontrowersyjna – forma *live* jest kategorią relatywną, która zrodziła się w wyniku rozwoju nowych technologii i konkurencji ze strony telewizji, historycznie stanowi więc ona wypadkową procesu mediatyzacji, nie zaś odwrotnie.

W społeczeństwie medialnym zacieranie się granic między tym, co prywatne, a tym, co publiczne, stało się zjawiskiem powszechnym, nieustannie poddawanych krytycznej refleksji naukowej i artystycznej. Wszecchobecność mediów w życiu współczesnego człowieka analizowana jest zarówno pod kątem zalet (szybsza komunikacja oraz dostęp do informacji), jak i zagrożeń, które niosą z sobą rozwój i dominacja nowoczesnych technologii (homogenizacja, dehumanizm, konsumpcjonizm).

W nurt rozważań nad kondycją tak zwanego człowieka medialnego – człowieka, postrzegającego i kształtującego obraz świata za pośrednictwem mediów – coraz częściej włącza się również współczesny teatr. W dyskursie tym szczególnie wyraźne stają się głosy reżyserów młodszego pokolenia, w polskim teatrze reprezentowane między innymi przez Krzysztofa Garbaczewskiego, Pawła Świątka, Pawła Passiniego, Monikę Pęcikiewicz czy Wojtkę Ziemilskiego. Ów dialog z „medialnością” polscy twórcy teatralni prowadzą na różne sposoby. Z jednej strony pojawia się sporo inscenizacji wykorzystujących nowe media jako środek wyrazu oraz narzędzie komunikacji z odbiorcą – w ten sposób teatr dostosowuje się do nowych modeli

¹⁰ Ibidem, s. 27.

percepcyjnych, jakich współczesnemu widzowi dostarcza telewizja i błyskawicznie rozwijająca się cyberprzestrzeń. Stosowanie medialnych strategii narracyjnych, w postaci *video*, projekcji filmowych, eksperymentów dźwiękowych i Internetu, najczęściej służyć ma pogłębieniu oczekiwanego przez widza efektu realności. Z drugiej zaś strony duża część przedstawień poza samym wykorzystywaniem nowych technologii jako środków przekazu podejmuje także próbę ukazania mechanizmów rządzących medialnym systemem przekazywania informacji, analizując jego skutki dla kultury, społeczeństwa oraz prywatnego życia jednostek.

Między spektaklami przywołanych wcześniej twórców wskazać można duże rozbieżności — nie wszyscy reżyserzy w takim samym stopniu operują multimediami, różne też reprezentują stanowiska wobec mediatyzacji współczesnej kultury. Wspólną płaszczyznę, która pozwala stawiać je obok siebie, stanowi ich powiązanie z nowym paradygmatem (techno)kulturowym, który w dużej mierze decyduje o ich formie i/lub treści. Przedstawienia te są więc albo konsekwencją technologicznej i informacyjnej ekspansji (sięgając po medialnie zapośredniczone sposoby konstruowania scenicznej rzeczywistości), albo też wyraźnie sformułowaną reakcją na związane z nią kulturowe transformacje (podejmując socjologiczną bądź filozoficzną refleksję na ich temat).

Sposoby wchodzenia współczesnego teatru polskiego w ów medialny dyskurs zobrazują na przykładzie twórczości dwóch reżyserów młodego pokolenia — Krzysztofa Garbaczewskiego oraz Pawła Świątka. Przedstawienia obu twórców bowiem wydają się mocno osadzone w nowym kulturowym paradygmacie, stanowiącym wynik dynamicznego rozwoju technologicznego i zacierającym dotychczasowe granice między wirtualnością a realnością. Zarówno w przypadku Garbaczewskiego, jak i Świątka szeroko rozumiana „medialność” wyznacza obszar teatralnych poszukiwań, choć realizowanych za pomocą odmiennych strategii reprezentacji.

Spektakle Garbaczewskiego w pełni realizują ideę teatru intermedialnego, złożonego z wielu współlistniejących z sobą środków przekazu — żywego ciała aktora, multimedialnej scenografii, projekcji *video* 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 intensyfikowane. Jak zauważa w swym artykule Joanna Jopek, „wielopoziomowe i wielokierunkowe, często rozrzutne albo zagadkowo nadmierne wykorzystywanie form medialności”¹¹ w przedstawieniach reżysera stawia je w opozycji do tych form współczesnego teatru, dla których nowe media są jedynie środkiem do celu, narzędziem służącym budowaniu pewnej konstrukcji fabularnej. Według autorki, to zasadnicze przejście od medium — środka przekazu, do medium postrzeganego jako przekaz sam w sobie (wyznaczający określone ramy poznawcze i reguły reprezentacji) pozwala ujmować teatr Garbaczewskiego w kontekście nowej definicji teatralności, postulowanej przez Samuela Webera w książce *Teatralność jako medium*:

W epoce mediów elektronicznych główną funkcją tego, co teatralne, jest artykulacja sposobów, w jakie obszary i obrazy, ale również dźwięki oraz inne „wrażenia” pozostają powiązane w jakkolwiek zapośredniczony sposób z ciałami, choć niekoniecznie z ciałami ludzkimi, przynajmniej zgodnie z ich tradycyjnym rozumieniem¹².

Jak pisze dalej autor:

Teatralność można zatem z racji jej medialności zdefiniować raczej jako kłopotliwy proces umieszczania, wyznaczania ram, sytuowania niż jako proces reprezentacji¹³.

Ustanowienie nowej relacji między ciałem aktora a innymi rodzajami mediów w teatrze — znoszącej dotychczasowe opozycje: biologiczne/techniczne, rzeczywiste/wirtualne, *live*/reprodukcja — w wyraźny sposób modyfikuje tradycyjne przyzwyczajenia od-

¹¹ J. JOPEK: *Medium albo terytorium. Medialność w spektaklach Krzysztofa Garbaczewskiego*. „Didaskalia” 2012, nr 108, s. 82.

¹² S. WEBER: *Teatralność jako medium*. Przeł. J. BURZYŃSKI. Kraków 2009, s. 23.

¹³ *Ibidem*, s. 366.

biorcze i modele percepcji przedstawienia. Właśnie ze względu na owo przesunięcie — kontynuuje Weber — „analiz medium nigdy nie można ograniczyć wyłącznie do wewnętrznych relacji w obrębie dzieła”¹⁴. W ten sposób także widz włączony zostaje w obszar medialnego dyskursu.

Strategie inscenizacyjne stosowane przez Garbaczewskiego niemal zawsze ukierunkowane są na wytworzenie efektu rzeczywistości i „nażywości”. Taki rezultat uzyskuje reżyser za pomocą medialnych środków przekazu, przede wszystkim projekcji *video*, których możliwości w zakresie poszerzania projektowanych obrazów rzeczywistości szczegółowo opisała Lydia Haustein. Sposób, w jaki w kolejnych realizacjach rozwija Garbaczewski swój teatralny język, zasygnalizowany został już w pierwszym spektaklu — *Chórze sportowym* Elfriede Jelinek, zrealizowanym w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu. Można zaryzykować stwierdzenie, iż w tym wypadku pewne rozwiązania sceniczne podpowiedział sam tekst — pozbawiona didaskaliów i podziału na podmioty mówiące wypowiedź na temat relacji między przestrzenią debaty publicznej, medialnej a kreowaniem indywidualnych tożsamości. Monologowa, nieuporządkowana i pozbawiona fabuły forma „dramatu” Jelinek posłużyła jako pretekst do wykreowania takiej samej rzeczywistości scenicznej. Choć „wielogłosowy monodram” Jelinek rozpisuje Garbaczewski na kilka postaci, to jednak nie nawiązują one z sobą żadnego dialogu — akcja w tym przedstawieniu nie istnieje, a właściwe znaczenia nie wyłaniają się w obrębie świata przedstawionego. Rodzą się one dopiero w konfrontacji z publicznością, do której kierowane są mniej lub bardziej intymne wynurzenia mówców. Dopiero na tym poziomie możliwy staje się dialog, który uaktywnia subwersywny potencjał sztuki Jelinek i nadaje nowy kontekst wpisanej w nią relacji między prywatnym a publicznym. Kulminację tych działań stanowi scena finałowa, w której potężna i opresyjna siła medium (w tym wypadku telewizji) objawia się w postaci karykaturalnego wywiadu, jaki z usytuowanym na scenie piłkarzem Oliverem Kahnem (Elżbieta Piwek) przeprowadza wyświetlająca

¹⁴ Ibidem, s. 111.

się na dużym ekranie dziennikarka — Beckmann (Zofia Bielewicz). Warto przytoczyć fragment zapisu tej sceny — jedynej dialogowanej części sztuki *Jelinek*:

OLIVER K. Jestem tu u Państwa, aby wyjaśnić, że w przyszłości nie zamierzam publicznie dyskutować na tematy prywatne. Po to tu jestem, po to tu jestem! Po to tu jestem!

BECKMANN Czyli, żeby to raz jeszcze wyjaśnić. Z Veroną już nic Pana nie łączy...? Dobrze mówię? Dobrze mówię?

K. Więc i tutaj doszliśmy właśnie dokładnie do tego punktu. Dokładnie dokładnie dokładnie.

BECKMANN Tak. Tak. Tak. Tak.

K. Bo dla mnie to po prostu niesłuchanie ważne, żeby to wreszcie powiedzieć to wreszcie powiedzieć, że w przyszłości dołożę wszelkich starań wszelkich starań, żeby chronić swoją sferę prywatną, wszystko, co dotyczy mojego życia na polu prywatnym. I że zrobię wszystko wszystko wszystko wszystko, żeby ta sfera była odtąd nietykalna nietykalna nietykalna. A na takie pytania o moje życie prywatne też nie będę udzielać odpowiedzi. Bo na forum publicznym one po prostu są nie na miejscu na miejscu na miejscu.

BECKMANN Ale przecież to jest fakt: przecież Pana żona powiedziała, chce rozwodu. Chce rozwodu¹⁵.

Tym, co wyróżnia sztukę *Jelinek* na tle pozostałych tekstów stanowiących kanwę inscenizacji Garbaczewskiego (między innymi *Opetani*, *Iwona, księżniczka Burgunda* i *Kronos Gombrowicza*, *Odyseja Homera*, *Biesy Dostojewskiego*, *Życie seksualne dzikich Malinowskiego*, a także inspirowane literackimi i kulturowymi mitami scenariusze teatralne Marcina Cecki), jest wpisane w nią bezpośrednio odniesienie do kultury medialnej, która nie tylko zawłaszczyła sobie prawo do wypowiedzania się w imieniu jednostek, ale też kontroluje (ogranicza) ich prywatne przestrzenie. W swych kolejnych przedstawieniach Garbaczewski raczej nie posługuje się tekstami podejmującymi kwestie natury politycznej czy społecznej, o radykalnej bądź wyrażającej sta-

¹⁵ E. JELINEK: *Chór sportowy*. Przeł. K. BIKONT. W: E. JELINEK: *O zwierzętach*. *Chór sportowy*. Bydgoszcz 2005, s. 90, 91.

nowisko ich autorów wymowie. Wystawianych utworów nie próbuje też interpretować w takich kontekstach. Unikając stawiania jakichkolwiek diagnoz (społecznych, kulturowych, politycznych), w swych spektaklach koncentruje się reżyser na ukazaniu różnorodności ludzkich doświadczeń oraz nieskończonych możliwości ich interpretowania. Doświadczenia te rejestrowane są przez kamery, które stają się zwornikiem między realnością a wirtualnością, obecnością a nieobecnością — kierują percepcją widza i definiują czasoprzestrzeń. Teatralne instalacje Garbaczewskiego — to określenie wydaje się najbardziej trafnie określać jego multimedialne spektakle — redefiniują w ten sposób pojęcia dystansu i bliskości, a także relację między tym, co prywatne, a tym, co publiczne. Jeśli więc przedstawienia reżysera wpisują się w medialny dyskurs, to czynią to nie tyle w obrębie świata przedstawionego, ile właśnie na poziomie metateatralnym, koncentrując się na samym medium i publiczności, a tym samym refleksji poddając złożoną interakcję pomiędzy produkcją a odbiorem, przez Webera określaną mianem „cyrkulacji”¹⁶.

Teżę tę, sygnalizowaną już przez Joannę Jopek, zdają się potwierdzać kolejne przedstawienia reżysera, wśród których szczególne miejsce zajmuje spektakl *Życie seksualne dzikich* na motywach antropologicznego dzieła i dzienników Bronisława Malinowskiego. W spektaklu tym Weberowska „cyrkulacja” w ścisły sposób łączy się z performatywnym wytwarzaniem znaczeń. *Życie seksualne dzikich*, zrealizowane w 2011 roku w Nowym Teatrze w Warszawie, zainspirowane zostało słynną monografią Malinowskiego na temat obyczajowości, rytuałów i zachowań seksualnych mieszkańców Wysp Trobriandzkich. Scenariusz spektaklu, przygotowany przez Marcina Ceckę, nie jest jednak adaptacją antropologicznego tekstu ani też imitacją naukowego wywodu — bezpośrednio cytowane co jakiś czas słowa badacza stanowią punkt wyjścia, lecz ich znaczenia testowane są w nowych warunkach, kontekstach, a przede wszystkim w nowych obszarach rzeczywistości. Szarą Strefę, do której w celach badawczych przybywa Malinowski (Jacek Poniedziałek), lokuje reżyser w postindustrialnej, bliżej nieokreślonej przestrzeni,

¹⁶ S. WEBER: *Teatralność jako medium...*, s. 111.

nad którą unosi się olbrzymich rozmiarów instalacja „Czarna Wyspa” Aleksandry Wasilkowskiej, zmieniająca swe położenie wraz z przemieszczaniem się „dzikich”. Szara Strefa w niczym nie przypomina naturalnego, nieujarzmionego przez cywilizację środowiska, wręcz przeciwnie — jest przestrzenią „postmedialną”, w której rewolucja technologiczna już się dokonała i teraz obserwujemy jej skutki. Odizolowane od siebie jednostki — „dzicy przyszłości”, ludzie-maszyny — wędrują bez celu po scenie, utracili zdolność nawiązywania dialogu, jak również naturalnego i bezpośredniego kontaktu cielesnego. Co jakiś czas ze sceny padają kluczowe dla spektaklu pytania: „Dokąd prowadzi nas nauka? Dokąd prowadzi nas ta technologia?”. Obserwatorem społeczności cyberdzikich jest w przedstawieniu Garbaczewskiego nie tylko Malinowski czy też grający jego postać aktor — w równym stopniu staje się nim widz. Medialne zapośredniczenie (mikroporty, z których korzystają aktorki, oraz projekcje *video*, wydobywające detale i ukazujące intymne sceny spoza obszaru dostępnego bezpośredniej percepcji widza) zmniejsza dystans pomiędzy obserwującą publicznością a terytorium dzikich, umożliwiając tej pierwszej przekroczenie granic Szarej Strefy. Nie ma wątpliwości, iż to właśnie bezpośrednio do widza kierowany jest monolog jednego z aktorów, którego twarz w powiększeniu oglądamy na kilku dużych ekranach:

Wyobraź sobie świat bez kabli.
 Chcę, żebyś sobie wyobraził świat bez kabli i bez sprzętu.
 Żadnego sprzętu. Tylko natura. To, co cię otacza. [...]
 I teraz: czy jesteś...
 I teraz: czy żyjesz w zgodzie z naturą?
 Czy jesteś naturalny? Otwórz się.
 Czy prowadzisz wymianę? [...] ¹⁷.

Pytanie o miejsce człowieka oraz ludzkiego ciała w błyskawicznie rozwijającej się cyberkulturze to jedno z wielu, które zrodziły się z inspiracji antropologicznymi rozważaniami Bronisława Mali-

¹⁷ Fragment monologu Krzysztofa Zarzeckiego, zarejestrowany wcześniej i włączony do spektaklu jako gotowy materiał audiowizualny.

nowskiego. Na żadne z nich twórcy przedstawienia nie dają jednak gotowych odpowiedzi, za to w mobilnej i poszerzonej za sprawą mediów cyfrowych przestrzeni stawiają wobec nich widza.

Ponowoczesność, jej symptomy, reguły oraz mechanizmy tropi w swych przedstawieniach również Paweł Świątek. Czyni to jednak w sposób odmienny niż Garbaczewski — w oszczędny sposób korzysta z multimedialnych środków przekazu, na pierwszym planie stawiając aktora i tekst. Nieprzypadkowy jest zestaw utworów literackich, po które sięga reżyser — stanowią go teksty mówiące o kondycji człowieka w dobie nowoczesnych technologii i medialnej ekspansji bądź też utwory, z których taki kontekst interpretacyjny może wypłynąć. „Gdybym miał znaleźć wspólny mianownik dla wszystkich tych tekstów, to byłby to człowiek medialny, choć to nie jest założenie programowe”¹⁸ — mówił reżyser w jednym z wywiadów towarzyszących premierze wrocławskich *Mitologii*.

Ten obszar poszukiwań po raz pierwszy wyraźnie zasygnalizowany został w dyplomowym spektaklu reżysera — *Healter Skelter*, opartym na tekście Tomasza Jękota. Inspiracją dla twórców stał się zbiór felietonów Zygmunta Baumana, wydanych w 2011 roku jako *44 listy ze świata płynnej nowoczesności*. Opisywanym przez badacza zjawiskom ponowoczesnej kultury autorzy spektaklu nadali konkretny wymiar, konstruując na ich podstawie kilkanaście niezależnych od siebie obrazów — sytuacji scenicznych. Pracę dramaturgiczną nad spektaklem następująco opisywał Jękot:

Teksty posłużyły za bazę do poszukiwań żywych biografii postaci, które stanowiłyby dowód na płynność świata przedstawionego przez Baumana. Większość wydobytych w ten sposób tematów krążyła wokół lęku przed przyszłością i zagrożeniem, które socjolog dostrzegł w skrótowości nawiązywanych relacji międzyludzkich i wytworzeniu się wizerunku jako fałszywego nośnika obrazu człowieczeństwa¹⁹.

¹⁸ *Wieszaki na cudzość*. Z Pawłem ŚWIĄTKIEM rozmowę przeprowadziła Anka HERBUT. „Dwutygodnik” 2013, nr 101. <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/4295-wieszaki-na-cudzosc.html> [dostęp: 25.02.2014].

¹⁹ T. JĘKOT: *Praca dramaturgiczna nad „Healter Skelter”*. „Notatnik Teatralny” 2012–2013, nr 68–69, s. 276.

Postaci wygłaszające poszczególne partie scenariusza obdarzone zostały świadomością mechanizmów społeczeństwa informacyjnego, w jakim przyszło im żyć, a także świadomością zagrożeń, jakie niesie ono dla ich sfery prywatnej. Obroną przez twórców przedstawienia taktykę opowiadania o „płynnej ponowoczesności” dobrze obrazuje jeden z monologów na temat Internetu:

BARTEK: (częściowo improwizuje)

Jestem wszędzie, zatrąłem cały świat. Żałuję, że kiedykolwiek powstałem. Zniszczyłem życie tysiącom osób, które dzień w dzień wchodzą na mnie i marnują swój czas [...]. Zniszczyłem świat. Może to wy go zniszczyliście, korzystając ze mnie. Ułatwiłem wyszukiwanie informacji, ale jednocześnie utrudniłem wyszukiwanie konkretów. Podając mi hasło, oddaję tysiące innych, nieskończenie wiele innych. [...] Nie istnieje już prywatność. Nie ma intymności, bo wiem o wszystkim wszystko. A kiedy ja wiem, to znaczy, że ktoś też może wiedzieć. [...] Działam lepiej niż plotka, bo tak, jestem faktem, informacją, bez emocji i pierdów humanistycznych. Jak gówno zalałem cały świat. Słyszycie ten chlupot? To ja. Nowy potop²⁰.

Podjęte w *Healter Skelter* problemy, takie jak kryzys tożsamości w dobie kultury medialnej i społeczeństwa informacyjnego; nie-stałość, przygodność i fragmentaryczność doświadczeń; rozmycie granic między rzeczywistością a jej symulacjami; kryzys języka i wykształcenie się nowych modeli komunikacji międzyludzkiej — znajdują swą kontynuację w kolejnych spektaklach reżysera, między innymi w wystawionym na scenie Starego Teatru w Krakowie *Pawiu Królowej* Doroty Masłowskiej.

Druga powieść autorki słynnej *Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną* stanowi ironiczny komentarz do zmediatyzowanej i konsumpcyjnej kultury pop, wyznaczającej ramy współczesnej tożsamości.

²⁰ T. JĘKOT: *Healter Skelter*. „Notatnik Teatralny” 2012–2013, nr 70–71, s. 175.

Mnogości wątków, perspektyw i sprzecznych paradygmatów, z jakich utkany jest tekst Masłowskiej, odpowiada specyficzna narracja, prowadzona w stylistyce hip-hopowego songu. To właśnie język powieści — jego dynamika, brzmienie i przewrotność — staje się punktem wyjścia [...] scenicznej adaptacji utworu, jakiej dokonuje Paweł Świątek we współpracy z dramaturgiem Mateuszem Pakułą²¹.

Z liczącej blisko sto pięćdziesiąt stron powieści Masłowskiej Pakuła skomponował dwanaście scen, opartych na historiach kilku bohaterów. Są nimi: brzydka studentka polonistyki Patrycja Piltz, tracący popularność muzyk Stanisław Retro i jego menadżer Szymon Rybaczek oraz pseudopoetka Anna Przesik. Wszyscy oni podejmują rozpaczliwe próby dopasowania swego wizerunku/tożsamości do obowiązujących aktualnie trendów promowanych w mediach. Aby nie „wpaść z obiegu”, nieustannie performują na różnych polach życiowej aktywności — odgrywają swe kolejne „wcielenia”, próbując sprostać wyzwaniom, jakie stawia im postnowoczesne społeczeństwo. To postaci pozbawione własnych osobowości — ich tożsamości są wytworem medialnej polityki, podporządkowane wytwarzanym przez nią wzorcom zachowań i modelom życia. Jak bowiem pisał Baudrillard, „miarą socjalizacji jest stopień podatności na działanie przekazów medialnych”²² — aspołeczny jest ten, kto w niewystarczającym stopniu poddaje się ich sile. Przestrzeń, w której żyją bohaterowie, tylko pozornie wydaje się realnym światem — w istocie to rzeczywistość medialnych konstruktów, fantazmatów, symulaków. Status priorytetowy zyskuje tu informacja, w szczególności zaś przekaz płynący z telewizji i Internetu. Jej nadmiar prowadzi do zakłócenia procesu komunikacyjnego między jednostkami. Według Baudrillarda, dzieje się tak z dwóch powodów: po pierwsze, zamiast sprzyjać komunikowaniu i wytwarzaniu sensu informacja wyczerpuje się w samym ich inscenizowaniu; po drugie zaś, działanie mediów masowych sprzyja procesowi destrukuryzacji sfery społecznej. „W ten sposób środki przekazu nie przyczyniają

²¹ M. FIGZAŁ: *W świecie medialnych konstruktów*. „Opcje” 2013, nr 2, s. 107.

²² J. BAUDRILLARD: *Symulakry i symulacja...*, s. 102.

się już do socjalizacji, wręcz przeciwnie, są czynnikiem implozji życia społecznego, dokonującej się w masach”²³.

Inscenizacja *Świątka* zdaje się szczególnie podkreślać właśnie ów brak komunikacji między bohaterami. Aktorzy nie prowadzą dialogu z sobą (choć powieść Masłowskiej stwarza warunki umożliwiające jego wykreowanie), lecz jedynie z różnych perspektyw opowiadają te same, wspólne historie. Język staje się tu głównym środkiem przekazu, za pomocą którego kreślone są zarówno prywatne, jak i społeczne sytuacje bohaterów powieści. Punkt ciężkości całego spektaklu spada więc na barki aktorów, którzy z niebywałą ekspresją słowną, muzyczną (nieustanne przechodzenie w melodeklamacje) oraz cielesną ukazują widzowi koślawe i wynaturzone mikroświaty swych postaci, a jednocześnie „postmedialne choroby” trawiące współczesne społeczeństwo. Ów polifoniczny i podlegający falującej dynamice przekaz słowny kontrastuje z ascetyczną i niezmienną przez cały czas trwania spektaklu scenografią. Stanowi ją pudełkowa, sterylna przestrzeń, przypominająca salę treningową do gry w squasha. Ubrani w tenisowe stroje aktorzy tutaj rozgrywają swój mecz — śmieszna i tragiczną zarazem walkę o przetrwanie w czasach medialnej demokracji.

Paw królowej, podobnie jak zrealizowany wcześniej spektakl *Healter Skelter*, podejmuje problem zaburzonych relacji międzyludzkich w dobie paradygmatów ponowoczesnej kultury, a także obrazuje proces zacierania się granic między sferami prywatną i publiczną. Z pozoru groteskowe monologi zagubionych trzydziestolatków stają się wyrazem pesymistycznej diagnozy: w medialnej i stechniczowanej rzeczywistości intymność oraz indywidualność stały się fantazmatami, w dodatku generowanymi przez publiczny dyskurs. O ile w *Healter Skelter* poszczególni „mówcy” świadomi byli mechanizmów informacyjno-medialnego systemu, w który zostali wtłoczeni, o tyle bohaterowie powieści Masłowskiej stają się jedynie jego ofiarami.

Krąg rozważań na temat tożsamości i miejsca jednostki w nowej, medialnej rzeczywistości poszerza spektakl *Mitologie*, zrealizowany

²³ Ibidem, s. 104.

przez reżysera na scenie Teatru Polskiego we Wrocławiu²⁴. Scenariusz przedstawienia autorstwa Tomasza Jękota po raz kolejny zainspirowany został dziełem filozoficznym — tym razem za punkt odniesienia posłużyła jedna z najważniejszych książek Rolanda Barthes'a, wydany w 1957 roku zbiór esejów, poświęconych „mitom codzienności”. Francuski filozof tropił i poddawał analizie rozmaite zjawiska kulturowe, których zakorzenienie w społecznej świadomości sprawiło, iż przybrały one nowe, nadbudowane nad tradycyjnymi znaczenia — a zatem zaczęły funkcjonować jako swego rodzaju mity.

Paweł Świątek i Tomasz Jękot w swym spektaklu nie tylko sprawdzają aktualność przemyśleń Barthes'a, przyjmując zaproponowaną przez niego perspektywę postrzegania rzeczywistości, ale przede wszystkim poszukują nowych mitologii dnia codziennego. Za interesujące w tym kontekście zdarzenie medialne uznają pogrzeb papieża Jana Pawła II — staje się on punktem wyjścia refleksji nad relacją między *sacrum* i *profanum* w XXI wieku, a właściwie wzajemnego przemieszania się tych dwóch sfer. Czy możliwe jest jeszcze odnalezienie autentycznej, mitycznej wspólnotowości w świecie opartym na nieustannym inscenizowaniu rzeczywistości? — to podstawowe pytanie, jakie zdaje się płynąć z zaaranżowanego na wzór pokazu mody przedstawienia.

W porównaniu z dynamicznym i nieprzewidywalnym *Pawiem królowej* inscenizacja *Mitologii* jawi się jako wyważony, pozbawiony pęknięć i zgrzytów teatralny esej na temat ponowoczesności oraz związanej z nią płynności kategorii, takich jak prawda/fałsz, wolność/zniewolenie czy wreszcie cielesność/duchowość. Zamierzeniem realizatorów było dopisanie kolejnego rozdziału do książki francuskiego literaturoznawcy — mitu, który zakorzeniony miał być w kulturowych i społecznych zjawiskach ostatniej dekady. W ten sposób zrodził się pomysł połączenia na scenie dwóch pozornie odrębnych światów — tego, który kultywuje wartości duchowe

²⁴ Fragment artykułu dotyczący *Mitologii* Pawła Świątka w dużej mierze opiera się na wcześniejszej recenzji tego przedstawienia opublikowanej przez autorkę w kwartalniku kulturalnym „Opcje”. Zob. M. FIGZAŁ: *W świecie medialnych konstruktów...*

(religia chrześcijańska), oraz świata wielkich dyktatorów mody, w którym to ciało staje się właściwym przedmiotem pożądania. Wzajemne przenikanie się obu tych sfer, w sensie dosłownym i metaforycznym, umożliwiają zaprojektowana przez Marcina Chlandę scenografia — jej głównym elementem jest marmurowy wybieg dla modelek, okalający umieszczoną pośrodku drewnianą trumnę papieską. W tym surrealistyczno-pogrzebowym pokazie mody biorą udział zarówno aktorki, jak i zawodowe modelki. Prócz nich na scenie pojawia się dwóch narratorów płci męskiej, podejmujących filozoficzny dyskurs na temat fantazmatów współczesnej rzeczywistości. W ich wypowiedziach powracają tony z dwóch poprzednich przedstawień reżysera:

ADAM

wydaje się, że skazani jesteśmy
aby o rzeczywistości mówić z przesadą
bez wątpienia
Mitologie
są działaniami magicznymi
zastraszonymi
zaślepienymi
rozdarciem świata społecznego
w przeciwieństwie do mediów
a przecież tego musimy szukać
pojednania rzeczywistości z człowiekiem
opisu z wyjaśnieniem
mitu z życiem²⁵.

W *Mitologiach* Pawła Świątka i Tomusza Jękota świat iluzorycznych form i pojęć produkowanych przez mass media (Barthes) łączy się z symptomami „płynnej ponowoczesności” Baumana. Pytanie o możliwość wyzwolenia się z rzeczywistości opartej na wyobrażeniach i symulacjach prowadzi do smutnej i ironicznej konkluzji:

²⁵ T. JĘKOT: *Mitologie*. [Scenariusz przedstawienia zamieszczony w programie teatralnym wydanym przez Teatr Polski we Wrocławiu]. Red. J. MINTAŁO, P. RUDZKI. Wrocław 2013, s. 65.

MICHAŁ

żeby nie było nikomu smutno
na koniec mit
który zawsze się sprawdza
[...]

ADAM

w trudnych momentach
poszukiwania własnego ja
tylko frytki i cola²⁶.

Jak nietrudno zauważyć, w przedstawieniach Pawła Świątka dialog z kulturą medialną jest mocno osadzony w postmodernistycznej filozofii i formułowanych przez nią koncepcjach rzeczywistości. Za każdym razem reżyser zmierza więc w stronę konkretnej interpretacji świata i wyraźnych diagnoz społeczno-kulturowych. Swą spójnością i konsekwencją w przedstawianiu ujętego w ściśle określone ramy problemu spektakle Świątka różnią się od niekoherentnych, wieloznacznych i hipertekstualnych inscenizacji Garbaczewskiego. Także w sferze realizacji i doboru środków wyrazu strategię obu reżyserów zdecydowanie z sobą kontrastują. Przestrzenie budowane w spektaklach Pawła Świątka mają charakter zamknięty, scenografia zaś, choć oszczędna i funkcjonalna, zyskuje wymiar symboliczny. Multimedialne instalacje Garbaczewskiego w wyraźny sposób negują zamkniętą strukturę przedstawienia, za pomocą rozmaitych technologii otwierając ją na nowe przestrzenie, zarówno te rzeczywiste, jak i wirtualne. Zmienia się tu także status środka przekazu (w tym wypadku nowych technologii), który poza swymi funkcjonalnymi aspektami zyskuje również charakter autoreferencyjny.

Sposób organizacji przestrzeni teatralnej w decydujący sposób wiąże się z wizją i interpretacją ponowoczesnego świata prezentowaną przez obu twórców. W tym kontekście po raz kolejny ujawnia się kontrast pomiędzy jednoznacznym i raczej krytycznym stanowiskiem Pawła Świątka, który za pomocą konkretnej literatury próbuje analizować skutki medialnej ekspansji, a wielowymiarową

²⁶ Ibidem, s. 68.

i relatywną wizją współczesności, jaka wyłania się z wielokanałowej percepcji przedstawień Krzysztofa Garbaczewskiego.

Magdalena Figzał

Modern Polish Theatre on the Media Impact on Public and Private Life

Summary

In media society, the disappearance of borders between the private and the public became a widespread occurrence, constantly undergoing critical scientific and artistic examination. The omnipresence of media in the life of a contemporary man is analyzed for their advantages (faster communication and access to information), as well as hazards brought on by the development and domination of modern technologies (homogenization, dehumanization, consumerism).

Within the current of musings on the condition of the “media man” — a person who sees and shapes the image of the world through media — contemporary theatre includes its voice, especially the young generation directors. Creators, such as Krzysztof Garbaczewski or Paweł Świątek use new technologies not only as means of stage expression, but also reveal mechanisms, which govern the media system of remitting information, analyzing its effect on culture, society, and private life of individuals. Their productions — analyzed within this work — depict two different tendencies in Polish theatre of dialogue with widely understood “mediality”.

The purpose of this article is to depict some common areas that characterize the works of both directors, as well as emphasizing the differences in staging and aesthetic approaches to the same subjects, connected to media expansion of public and private spaces.

Magdalena Figzał

Das neueste polnische Theater angesichts der Mediatisierung des öffentlichen und privaten Lebens

Zusammenfassung

In einer medialen Gesellschaft beobachtet man, dass sich die Grenzen zwischen der privaten und öffentlichen Sphäre immer häufiger verwischen und an dem Phänomen wird ununterbrochen eine wissenschaftliche und künstlerische Kritik geübt. Die zunehmende Ausbreitung der elektronischen Medien im Leben des Menschen von heute wird untersucht sowohl hinsichtlich deren Vorteile (schnellere Kommunikation und Zugang zu Informationen) als auch hinsichtlich der Bedrohungen, die die Entwicklung und die Vorherrschaft von modernen Technologien (Homogenisierung, Enthumanisierung, Konsumerismus) nach sich ziehen.

In die Diskussion über die Verfassung des sog. medialen Menschen, dessen Vorstellung von der Welt durch Medien gebildet wird, schalten sich immer häufiger das gegenwärtige Theater und vor allem die Regisseure der jüngsten Generation ein. Solche Künstler wie Krzysztof Garbaczewski oder Paweł Świątek wenden in ihren Vorführungen neue Technologien als Theatermittel an; sie zeigen aber auch Mechanismen, die für das mediale System der Informationsübermittlung entscheidend sind und analysieren Folgen des Systems für Kultur, Gesellschaft und Privatleben der Menschen. Die Vorführungen der genannten Künstler veranschaulichen zwei im gegenwärtigen polnischen Theater wahrnehmbare Tendenzen im Bereich der Diskussion über den medialen Charakter.

Der Artikel bezweckt, einige gemeinsame Forschungsbereiche bei den beiden Regisseuren zu schildern aber auch die Unterschiede zwischen ihren szenischen Ideen hervorzuheben. Die mit der medialen Expansion des privaten und öffentlichen Bereiches verbundenen Themen werden zwar von ihnen szenisch und ästhetisch anders behandelt.