

MAREK PIENIAŻEK

## WIĘCEJ NIŻ TEATR, WIĘCEJ NIŻ MEDIA – SCENA RZECZYWISTOŚCI ROZSZERZONEJ

### MEDIATYZACJA SCENY WSPÓŁCZESNEJ

Nie trzeba być recenzentem teatralnym, by w powstających obecnie spektaklach zauważyć nasilającą się obecność rozmaitych adaptacji i zapożyczeń filmowych. Na deski teatrów trafiają coraz częściej bohaterowie kultowych fabuł czy sensacji, telewizyjnych seriali, ekranizowanych komiksów i gier.

Widzowie bardzo chętnie uczestniczą w sprowadzonym do realności postekranowym *déjà vu*<sup>1</sup>. Reżyserzy natomiast, inspirowani technologicznymi nowinkami, tym chętniej kreują filmowo-teatralne hybrydy, które w toku transmedialnych opowieści w postpirandellicznym geście (odwrotnie niż w *Purpurowej róży z Kairu* czy *Ucieczce z Kina Wolność*) majestatycznie wstępują ze sceny na centralnie eksponowane, ogromne ekrany. Krótko mówiąc, w teatrze pojawia się wciąż więcej postaci znanych z mediów.

W ostatnich latach proces mediatyzacji sceny bardzo przyspieszył. Od pierwszego zastosowania w teatrze filmowych kadrów, techniki montażu oraz zintegrowania filmu z przedstawieniem, np. przez Erwina Piscatora w latach 20., minęła cała epoka. Użycie na scenie telewizora („premier”: lata 50. XX wieku) to dziś niemal archaiczny gest. Obecnie technologizowanie sceny to proces narastający, napędzany rozwojem techniki i kultury medialnej, wynikający z osłabiania stabil-

---

Dr hab. MAREK PIENIAŻEK, prof. UP – profesor Katedry Dydaktyki Literatury i Języka Polskiego w Pracowni Edukacji Regionalnej, a także w Pracowni Dramatu i Teatru w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie; adres do korespondencji: ul. Podchorążych 2, 30-084 Kraków; e-mail: [marekpie@up.krakow.pl](mailto:marekpie@up.krakow.pl)

<sup>1</sup> Zob. Roman PAWŁOWSKI. *Polak w teatrze szuka twarzy z telewizji*. „Gazeta Wyborcza” 2013 nr 10 (dostęp on-line: <http://wyborcza.pl/1,75475,13193223.html>)

nego obrazu rzeczywistości i zastępowania jej przekazami technologicznymi<sup>2</sup>. Trzeba jednak zauważyć jego szczególną modyfikację, która powoduje, że dziś, odwrotnie niż na początku i w połowie wieku XX, media nie poszerzają możliwości „teatru reprezentacji”, ale go rozbijają<sup>3</sup>, by na rozmaite sposoby zaspokajać głód realności<sup>4</sup>. W tę manierę są także włączane postaci historyczne, co powoduje, że w toku teatralnej mediatyzacji wartości wysokoartystyczne lub tworzące narodowy kanon pamięci są prezentowane w estetyce serialu i reklamy, bez oporu włączającej technologię reportażu i przekazu na żywo w „usceniczenie” np. postaci Bolesława Chrobrego<sup>5</sup>. Nawet historia i *sacrum* nie opiera się tej tendencji, detabuizacja wszelkich sfer życia pozwala w teatrze konsumować w formie kulturowych atrakcyjności<sup>6</sup> a to elementy życia Chrystusa (np. w replikach słynnego monodramu Klausa Kinskiego), a to Lecha Wałęsy, dekonstruowanego jak zwyczajnego celebrytę. Słowem: zjawisko telegeniczności objęło również teatr, jeszcze kilkanaście lat temu obchodzący się z podobnymi postaciami z większym szacunkiem<sup>7</sup>.

Tricki filmowe i estetyka reklamy mieszają się z kanonem kulturowych reprezentacji, tworząc coraz słabiej zhierarchizowaną sceniczną rzeczywistość, swobodnie grającą kapitałem kulturowym rozmaitych wizerunków. Za trend odpowiada masowa ekonomizacja, technologizacja i mediatyzacja sfery społecznej, dlatego i artystów teatralnych nie można posądzać za ledwie o doraźne efekciarstwo. W Cambridge w MIT już od 25 lat działają laboratoria Information Technology Art oraz Media Lab Identity, zajmujące się łączeniem technologii z teatrem<sup>8</sup>.

---

<sup>2</sup> Już 20 lat temu Kenneth J. Gergen zauważał: „Technologie społecznego nasycania wystawiają nas na oddziaływanie ogromnego zestawu osób, nowych form związków, niepowtarzalnych sytuacji i możliwości oraz uczuć o wyjątkowej intensywności”. Zob. Kenneth J. GERGEN. *Nasycone Ja. Dylematy tożsamości w życiu współczesnym*. Przeł. Małgorzata Marody. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2009 s. 103.

<sup>3</sup> Tomasz Trejderowski wskazuje, że „wraz z rozwojem technologii, przenikanie się świata rzeczywistego i wirtualnego będzie postępować”. Tomasz TREJDEROWSKI. *Kradzież tożsamości. Terroryzm informatyczny. Cyberprzestępstwa, Internet, Telefon, Facebook*. Warszawa: Wydawnictwo Psychologii i Kultury Eneteia 2013 s. 61.

<sup>4</sup> Zob. uwagi o inscenizacjach Franka Castorfa i René Pollescha w: Patrice PAVIS. *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*. Przeł. Piotr Olkusz, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2011 s. 198-202.

<sup>5</sup> Zob. np. *Poczet królów polskich*. Reż. Krzysztof Garbaczewski. Kraków: Narodowy Stary Teatr 2013. Por. *O twarzy. Wizerunek syna Boga*. Reż. Romeo Castellucci. Cesena: 2010.

<sup>6</sup> Por. Agnieszka OGONOWSKA. *Polityka (re)prezentacji. Szkice i studia o kulturze medialnej*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego 2013 s. 69.

<sup>7</sup> Małgorzata MOŁĘDA-ZDZIECH. *Czas celebrytów. Mediatyzacja życia publicznego*. Warszawa: Difin 2013 s. 243.

<sup>8</sup> Zob. Frédéric MARTEL. *Theater. O zmierzchu teatru w Ameryce*. Przeł. Piotr Szymanowski. Warszawa: Instytut Teatralny 2012 s. 168-169.

W Europie, szczególnie w teatrze niemieckim, wielu jest reżyserów tworzących spektakle intensywnie nasycane cytatami z mediów. Ten styl, przed kilkunastu laty nazwany przez Hansa-Thiesa Lehmana teatrem Cool Fun<sup>9</sup>, uwidacznia niemożliwość przedstawiania współczesnej emocji bez ironicznego filtra estetyki filmowej lub wizualnej. Widz takiego spektaklu obserwuje *patchwork* szybko zmieniających się epizodów, motywów, aluzji, mieszających standardy medialne z przebojami rocka, popu, cytatami kultowych filmów i seriali. W nieco innych celach teatr Jana Fabre'a (Belgia) prowadzi zaawansowane badania nad technologią włączaną w sztukę aktorską, ciało i kreację współczesnej postaci. Takie spektakle są bardzo mocno nasycone elektroniką, ich prezentacje poprzedza wielogodzinny montaż swoistej maszyny mediatyzacyjnej, także audiowizualnych scenicznych instalacji, wbudowanych w system suwnic i ruchomych rusztowań (o standardowym oświetleniu nie wspominając).

Wzmoczona mediatyzacja teatru coraz silniej ujawnia się także na scenie polskiej oraz towarzyszącej jej refleksji o teatrze. Wyliczmy zaledwie kilka przykładów z 2013 r.: ukazuje się polski przekład pracy Williama B. Worthena z koncepcją cyfrowego Szekspira 3.0<sup>10</sup>, festiwal teatralny Malta w Poznaniu przebiega pod hasłem *Człowiek-maszyna*<sup>11</sup>, teatr Dada von Bzdulow Leszka Bzdyla realizuje teatralno-taneczną wersję filmu *17 mgnień wiosny*, w Łaźni Nowej premiery mają spektakle *Podróż za jeden uśmiech* (według kultowego serialu) i *Klub miłośników filmu Misja*, trzeci numer „Teatru” z 2013 r. poświęcony zostaje cyborgizacji postaci teatralnej i wykorzystaniu androidów na scenie – szybko się przekonamy, że omawiany kierunek gruntownie rekonfiguruje nie tylko światowy, ale i polski współczesny teatr.

#### TEATR JAKO MODEL MASZYNY ANTROPOLOGICZNEJ

W wyniku elektronizacji, komputeryzacji i nasycaniu żywej sceny teatru środkami mediatyzacyjnymi semiotyczno-afektywna fabryka współczesnej kultury jest uruchamiana w samym centrum przedstawień. Na scenach dokonuje się (także krytyczne) dublowanie mechanizmu współczesnej, opisanej przez Giorgio Agambena<sup>12</sup>, maszyny polityczno-antropologicznej, spełniają-

<sup>9</sup> Hans-Thies LEHMANN. *Teatr postdramatyczny*. Przeł. Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka 2004 s. 189-191.

<sup>10</sup> Zob. William B. WORTHEN. *Dramat: między literaturą a przedstawieniem*. Przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka 2013 s. 30.

<sup>11</sup> Jacek CIEŚLAK. *Teatr robotnika i robota*. „Rzeczpospolita” z 28.06.2013 s. A15.

<sup>12</sup> Giorgio AGAMBEN. *Otwarte*. Przeł. Paweł Mościcki, „Krytyka Polityczna” 2008 nr 1 s. 124-

cej w dynamice najlepszych spektakli funkcję nowej, słabo na razie rozpoznanej, antropologii. Buduje się ona w toku prezentacji szczególnych form ludzkich doświadczeń, które z perspektywy kilku już lat można układać w teoretyczny model poetyki ponowoczesnego doświadczenia<sup>13</sup>. Maksymalizacja środków uobecniających i mediatyzujących powoduje, że realność wydarzenia teatralnego staje się tą samą realnością, która na co dzień dominuje w doświadczeniu kulturowym widza. Nie jest to ani realność teatru fikcji, teatru pudełkowego, nie jest to realność głębokiego antropologicznego spotkania aktora z widzem, nie jest to przestrzeń teatru postdramatycznego<sup>14</sup>, dyskutująca z nadmiarem znaków, odrealnieniem świata i ekstazami mediów, nie jest to też performatywna przestrzeń działań, gdzie aktorski performans na chwilę konstytuuje pozór autentyczności lub mikrorealność teatralnej wspólnoty. Teatr taki także nie wprowadza nas w rzeczywistość wirtualną, by budować opozycję do wyjściowej realności.

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 Polleschowi<sup>15</sup>. Silnie zmediatyzowany i zwirtualizowany<sup>16</sup> teatr daje odczuć moc oddziaływania ponowoczesnych sieci medialnych, nieustannie rekonfigurujących sposoby uczestnictwa i status społecznych aktorów. Zmierza w kierunku, który znawcy VR (*Virtual Reality*) i AR (*Augmented Reality*) określają jako przejście od zanurzenia zmysłowego do zanurzenia społecznego w poszerzanej realności<sup>17</sup>. W ten sposób teatralizowany świat jest dotykalny za pomocą zarówno naturalnych, jak i specyficznie usieciowionych zmysłów, staje się estetycznie zgodny z nawykami i pozateatralnymi doświadczeniami publiczności. Widz ma więc okazję do doświadczania siebie jako ciągu jednostkowych afektów i zrazem (jak za Markiem Hansenem

---

138. Por. Mateusz BOROWSKI, Małgorzata SUGIERA. *W pułapce przeciwieństw. Ideologie tożsamości*. Warszawa: Instytut Teatralny 2012 s. 21-23.

<sup>13</sup> Por. Ryszard NYCZ, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN 2012.

<sup>14</sup> Por. H.T. LEHMANN. *Teatr postdramatyczny*.

<sup>15</sup> Por. P. PAVIS. *Współczesna inscenizacja*.

<sup>16</sup> Por. Jacek GURCZYŃSKI. *Czym jest wirtualność. Matrix jako model rzeczywistości wirtualnej*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2013.

<sup>17</sup> Por. Tom BOELLSTORFF. *Dojrzewanie w second life. Antropologia człowieka wirtualnego*. Przeł. Agata Sadza, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2012 s. 150-152.

wskazuje Mike Bal) stawać się medium samego siebie<sup>18</sup>. Takie przeżycia współczesnego teatru odsyłają widza wprost do doświadczenia specyfiki kultury postmedialnej, szeroko omówionej przez Piotra Celińskiego<sup>19</sup>.

Reżyserska rezygnacja z estetycznego komponowania poszczególnych kanałów semiotycznych (słowa, gestu, ruchu, scenografii etc.<sup>20</sup>) na rzecz oddziaływania totalnością przekazu, dopuszczanie widza do stosowania własnych taktyk odbiorczych<sup>21</sup> świadomie (bądź nieświadomie) reprodukuje główny nurt kultury. Zanika w nim nowoczesna refleksja semiotyczna czy też ponowoczesna dekonstrukcja estetyk i ideologii i odsłania się postmedialny nurt praktykowania kultury, użytkowania jej jako sprywatyzowanego medium, dającego podmiotowi dostęp do siebie i realizacji pragnień, do praktykowania siebie według indywidualnych potrzeb i deficytów. Nie bez przyczyny Małgorzata Sugiera w artykule sprzed pół roku mówiła o potrzebie interpretacyjnego sfunkcjonalizowania koncepcji realizmu 2.0.<sup>22</sup>

Można zatem powiedzieć, że teatr chce się dziać jak współczesna przestrzeń kulturowa, jak żywa tkanka miasta, którego jest istotną częścią. Teatr chce się wydarzać w ekstazie wszechobecnej sieci obrazów i informacji, które tworzą współczesne metropolisy. Teatr nie chce być wyizolowaną częścią tego postpanoptikonu, sam aktywnie staje się swoistym studium produkującym ekskluzywne dzielnice doświadczeń i ekstaz<sup>23</sup>. Jednym z przykładów tej tendencji może być krakowski projekt POP-UP, realizowany w kampusie Uniwersytetu Ekonomicznego (październik-listopad 2015 r.). Lokalizacja przedstawień pomyślana jest jako rodzaj kreowania antyinstytucji, nawiązującej sposobem istnienia do amerykańskich i brytyjskich *pop-up shops*. Takie „znikające sklepy”, które funkcjonują zaledwie kilka dni, oferują ograniczone serie produktów. Po wyprzedaniu towaru są zamykane, pozostawiając klientów z uczuciem niedosytu, a zarazem partycypowania w czymś wyjątkowym.

---

<sup>18</sup> Zob. Mike BAL. *A gdyby tak? Język afektu*. Przeł. Maciej Maryl. „Teksty Drugie” 2007 nr 1/2 s. 169.

<sup>19</sup> Piotr CELIŃSKI. *Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2013.

<sup>20</sup> Por. Tadeusz KOWZAN. *Znak w teatrze*. W: *Problemy Teorii Dramatu i Teatru*. Wybór i oprac. Janusz Degler. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 1988 s. 351-373.

<sup>21</sup> Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI. *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne 2010 s. 189.

<sup>22</sup> Mateusz BOROWSKI, Małgorzata SUGIERA. *Realizm wersja 2.0. Różnice perspektyw*. „Didaskalia” 2014 nr 123 s. 80-86.

<sup>23</sup> Patrycja CEMBRZYŃSKA. *Wieża Babel. Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego dekonstrukcja*. Kraków: Universitas 2012 s. 153-154.

Przedstawienia teatralne zaczynają realnie lokować się na miejskich szlakach wymiany symbolicznej i informacji, obudowują się kawiarniami, centrami kulturowymi, stają się kolejnymi miejscami tranzytowymi, chcą być atrakcyjnymi celami wypraw przez rozkosze konsumowania społecznych spektakli<sup>24</sup>. Nawet jeśli wymagają podróży na pozamiejskie peryferia, co samo w sobie nabiera charakteru atrakcji...

#### WIDZ – AFEKTYWNA MASZYNA BIOCYBERNETYCZNA

Warto przy tym podkreślić, że urzeczywistnianie realności w intermedialnym scenicznym doświadczeniu, a nie tylko na ekranie, mocniej niż film aktywizuje transmedialne doświadczenia poznawcze. Od pomysłów Piscatora i Witkacego, który np. w *Szalonej lokomotywie*<sup>25</sup> połączył aktora i kinematograf w nierozzerwalne sfery reprezentacji, uruchamianie mediów w teatrze wciąż się intensyfikuje. Zauważmy jednak, że przebiega ono na innych zasadach niż jeszcze w latach 50., kiedy estetykę amplifikacji sceny ekranami reaktywowano, ponieważ na scenie można było postawić pierwszy telewizor. Dziś na scenie wykorzystujemy wszystko, co z elektronicznego wyposażenia wykorzystać można, jednakże nie jest to prosta kumulacja środków. Jak pisze Patrice Pavis, współczesna inscenizacja znajduje swoje miejsce w połowie drogi między spektaklem a technologią<sup>26</sup>. Nowe media nie zniszczyły bowiem inscenizacji, ale ją zreformowały. Dlatego analizy spektakli nasyconych ekranami, kamerami i sieciami przekaźników audio-video mogą pomóc odpowiedzieć na pytanie, jak media reformują nasze myślenie o teatralnej reprezentacji, jak mocno aktywują postawy afektywne, których teatr bez mediów nie potrafi już wzbudzać. W tonie podobnym do Pavis o intermedialności w teatrze mówi Erika Fischer-Lichte, zauważając jej teatralne istnienie już w antyku. Stare i nowe media są i były wykorzystywane w związku z określoną strategią twórczą. A ponieważ hybrydyzacja przekazu jest naturalna od zawsze, jak wskazuje Lichte, dlatego ważne jest raczej to, czy użycie medium odślaniania jego historyczność i wzmacnia stan odbiorczego „pomiędzy” konwencjami i estetykami – stan liminalności czy raczej

---

<sup>24</sup> Zob. Guy DEBORD. *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*. Przeł. Mateusz Kwaterko. Warszawa: PIW 2006.

<sup>25</sup> Por. *Szalona lokomotywa*. Reż. Michał Zadara. Bydgoszcz: Teatr Polski 2013.

<sup>26</sup> P. PAVICE. *Współczesna inscenizacja* s. 211.

hybrydyzacja form przekazu już jest naturalna, nie dziwi, artystycznie spożytkowując rozpoznane przez współczesnych praktyki kultury konwergencji<sup>27</sup>.

Szczególnie istotny wydaje się zanik stanu medialnej liminalności, dziś bowiem w kulturze konwergencji trudno ustalić, gdzie występuje granica między mediatyzowanym a realnym. Nawet pozorne wygaszenie narzędzi reprezentacji, typu ogołocenie aktora ze środków gry, nagła cisza i brak działań na scenie i widowni, tylko pogłębiają pytanie o autentyczność tej sytuacji. Najczęściej natomiast pozostawiają widza w roli świadka lub śledczego, czyli w ramach strategii, jak wskazuje Agnieszka Ogonowska, obecnie silnie eksploatowanej przez telewizję, próbującą zaspokoić głód autentyczności<sup>28</sup>. Krótko mówiąc, w teatrze najnowszym dominację zdobywa performatywizacja tego, co znamy ze zbiorowego, głównie zmediatyzowanego, doświadczenia.

Zauważmy przy tym, że w teatrze umawiają nas właśnie media, reklama lub portale społecznościowe. Każdy dziś jest adresatem informacji sieciowych i nieświadomym klientem algorytmów społecznościowych, wie, co jest chętnie czytane i lubiane. Zasiadając zatem na widowni, widz chce tworzyć wspólnotę na podstawie tego, w czym załążkowo już uczestniczył ekranowo<sup>29</sup>. Teatr, chcąc pozostać teatrem mówiącym o nas, nie może więc reprodukować życia w trybie wyłączonym, w trybie *offline*, ono bowiem na co dzień staje się niemożliwe. Wydaje się więc, że nawet na kilka godzin spektaklu realność teatralna nie chce być wyłączona z uczestnictwa w sieciowych opowieściach. Reżyserzy włączają ją w sieć medialnych relacji wraz z symbolami przeszłości. Nawet nasza, słowiańska i środkowoeuropejska pamięć wizualizuje się niemal wyłącznie w estetyce hollywoodzkich superprodukcji, by scena w całości mogła stać się częścią transmedialnych, atrakcyjnych kulturowo narracji. Nośnikami i „projektorami” tych mediatyzacji są zarówno aktorzy, jak widzowie, natomiast scena oraz ulica, na którą często reżyserzy wprowadzają akcję spektakli, staje się swoistym trójwymiarowym ekranem społecznych gier. Teatr wyraźnie przemieszcza się w kierunku sieciowych strategii sztuki interaktywnej, opisaną przez Ryszarda W. Kluszczyńskiego<sup>30</sup>.

W wydarzeniu, którego jest częścią, widz/uczestnik studiuje formy swojej podmiotowości i typy relacji z płynną, biotechnologiczną wspólnotą kultu-

---

<sup>27</sup> Erika FISCHER-LICHTE. *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*. Przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera. Wrocław: Instytut im. J. Grotowskiego 2012 s. 166-168.

<sup>28</sup> A. Ogonowska. *Polityka (re)prezentacji* s. 166.

<sup>29</sup> Zob. Evan BAYLIN. *Przechytrzyć social media*. Przeł. Marta Najman. Gliwice: Helion S.A. 2013 s. 36-37.

<sup>30</sup> R.W. Kluszczyński. *Sztuka interaktywna* s. 257.

rową. Warto więc zaryzykować tezę, że taki teatr wykracza poza cztero-stopniową skalę mediów Harry'ego Prossa i Wenera Faulstischa<sup>31</sup>. Teatr bowiem, wykorzystujący mechanizmy kognitywne pobudzone z pomocą cybernetycznych technik i słowników medialnych, w centrum przedstawienia umieścił coś więcej niż tylko multimedialny komputer (według Prossa to medium IV stopnia, przed telewizją – typ III, książką – typ II, medium ludzkim – typ I). W centrum współczesnego spektaklu działa nowy podmiot, swoisty biokulturowy komputer<sup>32</sup>, czyli współczesny widz. Tym samym teatr nie tylko włączył w mechanizm przedstawienia mechanizm konwergencji wielu mediów, ale zrobił to z użyciem upodmiotowionej maszyny cybernetycznej, którą jest widz/performer, połączony szerokopasmowym interfejsem spektaklu z artystą i wspólnotą reszty uczestników. Widz wkracza w centrum tego cybernetycznego dzieła i sam staje się jego centrum, połączonym z teatralizowaną kulturową maszyną, reprodukującą ideologie i formy doświadczenia. W ten sposób powstaje medium piątego stopnia, które jest przestrzenią biocybernetyczną<sup>33</sup>, pulsującą w zakresie świadomości i afektywnej obecności widza.

Na zjawisko to warto spojrzeć jednak nie tylko jako na zapośredniczone ze sztuk performatywnych i audiowizualnych. Wydaje się, że w przypadku teatru droga ku mediom interaktywnym ma źródła w zbiorowo odczuwanym i właśnie tak okazywanym głodzie obecności. Jak pisze Hans Ulrich Gumbrecht, w obecnych czasach narasta pragnienie odnalezienia zagubionej w instytucjach, formach i językach nowoczesności formy *Präsens*<sup>34</sup>. To dla niej tak masowo przychodzimy do teatru. Jednakowoż dzisiejsza *Präsens* – obecność – jest bardziej nastrojem, emocją, wiele ma wspólnego z taneczną wymianą w rytmie wspólnie słuchanej muzyki, jest raczej zbiorowo wypracowaną postawą wobec wydarzeń niż gotową wiedzą, dyskursem utrwalającym i gwarantującym społeczną pozycję, manifestowaną np. specjalnym miejscem na widowni. W tej sytuacji chwilowo zawiązana sieciowa wspólnota umysłów, emocji, wspólnie

---

<sup>31</sup> Szeroką dyskusję nad kwestią mediatyzacji teatru prowadzi Artur Duda w I rozdziale swej pracy *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2011 s. 52.

<sup>32</sup> Por. Ewa DOMAŃSKA. *Humanistyka ekologiczna*. „Teksty Drugie” 2013 nr 1/2 s. 29. Autorka wskazuje, że z perspektywy humanistyki ekologicznej człowiek jest wielogatunkową hybrydą, bytem metawspólnotowym.

<sup>33</sup> To swoista maszyna kulturowa, produkująca nowy model posthumanistycznego człowieczeństwa. Zob. G. AGAMBEN. *Otwarte*.

<sup>34</sup> Hans Ulrich GUMBRECHT. *Czytanie nastrojów. Jak można pomyśleć dziś rzeczywistość literatury*. Przeł. Arkadiusz Żychliński, W: *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*. Red. Anna Legeżyńska, Ryszard Nycz. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN 2012 s. 171.



konstruowanej rzeczywistości, jest dla odbiorcy okazją do tworzenia własnych teorii onto-epistemologicznych, często ograniczonego zasięgu<sup>35</sup>, ale za to płynących z wnętrza doświadczenia jednostki, teorii dających dostęp do tego świata i tej wspólnoty, w której jednostka się porusza. To, co wirtualne staje się wówczas antropologiczne, a wirtualność okazuje się niezbędna dla utwierdzenia (bynajmniej nie opozycyjnej) rzeczywistości. W ten sposób uczestnictwo w spektaklu wspomaga – podobnie do zjawisk osadzonych w przestrzeni *Second Life*, opisywanych przez Toma Boellstorffa<sup>36</sup> – wytwarzanie osobistego *software'u* jako antropologicznego systemu operacyjnego, *OS-u*, czyli swojej platformy kulturowego oprogramowania. Taka, na razie dość ekskluzywna, nowa wiedza o tym, czym jest i chce być współczesny człowiek, rodzi się w pasji i emocji widza, w zachwycie wcielonym przez odbiorcę, jak przy okazji analiz odbioru *Video High Tech* Bila Viola wskazuje Patrice Pavis<sup>37</sup>.

Taki teatr wytwarza obszar bez wnętrza i zewnątrz, wyłącza proces reprezentacji, jest tym, co się zdarza, i tym, co widz przeżywa. Mówiąc metaforycznie, widz sam jest projektorem i przestrzennym ekranem, zasilany z interfejsu spektaklu (którego jest częścią) sam wytwarza przestrzeń dla samorozumienia, czyli swoje fantazmatyczne centrum świata<sup>38</sup>. W ten sposób, co prawda tylko w mikroskali, realizuje się zapowiadane przez Winfrieda Schulza<sup>39</sup> odmasowienie i indywidualizacja komunikowania, co w pewnym sensie doprowadza do zaniku mediatyzacji. Widz oswaja się z formą współczesnego cyborga, poznaje inwencyjność mocy twórczej, ale i wielostronną zależność i względność swego kulturowego „oprogramowania”. Dyskursy, idee, obrazy i symbole, fabuły i gesty, którymi posługuje się na co dzień, pokazują swoje metki, daty produkcji, miejsca wytworzenia, swoją skuteczność, wartość lub nieprzydatność. Widz sprawdza je, testuje, wykorzystuje, smakuje i zachowuje lub odrzuca. Czyli odkrywa i współtworzy postsekularny spektakl skapitalizowanych wizerunków świata i wartości. Jak w diagnozie Giorgio Agambena, widz uczestniczy w zintensyfikowanym pejzażu nieprofanowalnych i zarazem zsakralizowanych powierzchni ponowoczesnego doświadczenia<sup>40</sup>.

---

<sup>35</sup> Felix STALDER. *Manuel Castells. Teoria społeczeństwa sieci*. Przeł. Marek Król. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2012 s. 42.

<sup>36</sup> T. BOELLSTORFF. *Dojrzewanie w second life* s. 304-305.

<sup>37</sup> P. PAVICE. *Współczesna inscenizacja* s. 209.

<sup>38</sup> Por. Slavoj ŽIŽEK. *Przekleństwo fantazji*. Przeł. Adam Chmielewski. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2001 s. 259-260.

<sup>39</sup> Zob. M. MOŁĘDA-ZDZIECH. *Czas celebrytów* s. 48.

<sup>40</sup> Giorgio AGAMBEN. *Profanacje*. Przeł. Mateusz Kwaterko. Warszawa: PIW 2006.

Warto w tym miejscu dodać, że w nurtach przedstawiających kracjonistyczny kapitalizm jako swego rodzaju wybawienie człowieka z alienacji, bycie wytwórcą siebie i własnego środowiska (a zarazem jego konsumentem), jest opisywane jako „dobra nowina niosąca zbawienie”<sup>41</sup>. Prosumer, tworzący własne spektakle pracy, produkcji i konsumpcji jest „mniejszym bogiem”, tworzy i produkuje rzeczywistość, by jej doświadczać, poświadczać ją i interpretować w dla siebie istotny sposób<sup>42</sup>. Aktywny aktor społeczny bez ustanku transformuje świat, by go budować i kreować na własną, a także transcendentną miarę.

### ATRAKCYJNOŚĆ AFEKTYWNEGO POZNANIA

Zauważmy, że doświadczenie poszukiwania i odnajdywania kluczy do tego, co nas wspólnie konstruuje, okazuje się być bardzo atrakcyjne dla współczesnej publiczności, jak bowiem pokazują badania CBOS-u, w 2012 r. odnotowaliśmy w Polsce rekord chodzenia do teatru. Co piąty Polak był w teatrze, co więcej – odwiedzamy chętnie zarówno teatry komediowe, jak wysokoartystyczne. Na farsy typu *Mayday* oraz niełatwe w odbiorze przedstawienia Krzysztofa Warlikowskiego – jak mówią raporty – chodzą ci sami widzowie<sup>43</sup>. Odsłania to społeczną tendencję do oglądania nie tylko rzeczywistości szybko zdiagnozowanej, bliskiej, intermedialnej, ale potrzebę uczestnictwa w rzeczywistości ekstremalnie udostępnionej, na zasadzie poznawczego transu i rytualnej wspólnoty, dialogującej ze sobą wszelkimi kanałami poznawczymi, dającymi poczucie „bycia na bieżąco” z wyobrażoną elitą. Widz goni za możliwym do zasmakowania wszystkimi zmysłami zbiorowym fantazmatem rzeczywistości, który w teatrze sam w sobie jest awangardą atrakcyjności<sup>44</sup>. Będąc w centrum takiej kulturowej atrakcji, widz również czuje się wydarzeniem, podmiotem sieci, aktorem tego, co jest i co na społecznej scenie wkrótce będzie głównym ośrodkiem zainteresowania i emocji.

Najnowszy teatr daje zatem okazję do „polowania na rzeczywistość”. Rekonfigurując modę na *reality show* (omówioną w pracy sama Brentona

<sup>41</sup> T. BOELLSTORFF. *Dojrzewanie w second life* s. 268.

<sup>42</sup> M. BOROWSKI, M. SUGIERA. *Realizm wersja 2.0* s. 81.

<sup>43</sup> Zob. Wyniki badań publiczności teatrów w Warszawie. [http://www.institut-teatralny.pl/aktualnosc/wyniki-badan-publicznosci-teatrow-w-warszawie\\_2013-01-14](http://www.institut-teatralny.pl/aktualnosc/wyniki-badan-publicznosci-teatrow-w-warszawie_2013-01-14) (dostęp: 09.03.2013)

<sup>44</sup> Por. R.W. KLUSZCZYŃSKI. *Sztuka interaktywna* s. 310.

i Reuben Cohena *Polowanie na ludzi*<sup>45</sup>), teatr proponuje każdemu w pełni współczesną rzeczywistość jego własnego wydarzenia, w sensie, jaki wydarzeniu nadał Alain Badiou<sup>46</sup>. Współczesne teatry chcą więc być ekskluzywnymi obszarami kulturowej dżungli, w których można się wybrać na ekstremalną wyprawę ku, dostępnym na indywidualną miarę, konsumpcyjnym i poznawczym krańcom ponowoczesności<sup>47</sup>. Są jednakże i ciemne strony tych możliwości: do niedawna filmowe obrazy okrucieństwa w filmach gatunku *gore*, jak w kolejnych sequelach *Piły* Jamesa Wana, zamieniają się w indywidualne inscenizacje zbrodni, gwałtów i okaleczeń. Teatralizacje okrucieństwa, dostępne na czarnym rynku rozrywek, zamieniają nocny i nieoficjalny świat metropolii w domenę brutalnego seksu, krwawej ekstazy i isticie starorzemskich igrzysk śmierci<sup>48</sup>.

Strefa zainteresowań najnowszego teatru lokuje się właśnie pomiędzy wskazanymi wyżej poznawczymi i ekstatycznymi skrajnościami, absorbuje wszelkie tendencje z *realu*, filmu i *wirtualu*, stając się nową metaforą całości, inwencyjną formą na chwilę odsłaniającego się we wspólnocie osobliwego doświadczenia *sacrum*. O takiej wspólnocie w kategoriach teologii polityki piszą Jacques Rancière i Jean-Luc Nancy, ale od niedawna narasta również ilość teologicznych koncepcji medialnych wspólnot. Na konferencjach naukowych zaczynamy dyskutować o średniowiecznym charakterze doświadczenia wirtualnego, o transcendencji implikowanej przez obrazy i przestrzenie najnowocześniejszej technologii, przydatne okazuje się także pojęcie *tech-gnozy*<sup>49</sup>. Dodajmy, że nawet poważni teolodzy zajmują się przyszłymi wizjami życia człowieka poza Ziemią, która, jak wiadomo, nie będzie trwać wiecznie. Ostatnio tym problemem zajmował się ks. prof. Wacław Hryniewicz<sup>50</sup>. A zatem technologia i rzeczywistość rozszerzona (AR) stają się tutaj nową przestrzenią obiecaną. Wnioski z tych konstatacji szybko wyciągnął Jacek Dukaj, by właśnie w sieci sprzedawać swoją najnowszą powieść (*Starość Aksolotla*) o przeniesieniu osobowości człowieka w *soft-*

<sup>45</sup> Sam BRENTON, Reuben COHEN. *Polowanie na ludzi: za kulisami reality TV*. Przeł. Ludwik Stawowy. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie „Muza” 2004

<sup>46</sup> Por. Paweł MOŚCICKI. *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2008 s. 46.

<sup>47</sup> Zygmunt BAUMAN. *Kultura w płynnej nowoczesności*, Warszawa: AGORA 2011 s. 43.

<sup>48</sup> Zob. Ed VULLIAMY. *Ameksyka. Wojna wzdłuż granicy*. Przeł. Janusz Ochab, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2013.

<sup>49</sup> Zob. Erik Davis. *TechGnoza. Mit, magia + mistycyzm w wieku informacji*. Przeł. Jerzy Kierul. Poznań: Dom Wydawniczy „Rebis” 2002.

<sup>50</sup> Wacław HRYNIEWICZ. *Chrześcijańskie credo a wyzwania nauki*. Wykład: Festiwal Kopernika. Kraków: Uniwersytet Jagielloński 11.05.2014.

ware robota. Wirtualność zatem, jako wynik działania uduchowionej *techne*, bywa już traktowana jako proteza doświadczenia duchowego<sup>51</sup>, ale któż zaprzeczy, że i w tej sferze nie zechce objawić się Bóg?<sup>52</sup> A zatem człowiek do tego rodzaju nowych „objawień” będzie chciał się przygotować. Filmy w rodzaju *Tron: Dziedzictwo* (2010, reż. Joseph Kosinski) i spektakle reinterpretujące źródłowe teksty antyczne w konwencji wideoklipu mają tutaj wiele do powiedzenia. Przyjrzyjmy się więc nieco uważniej teatralnym realizacjom tej odważnej kulturowej konwergencji.

### MEDIALNE POSZERZANIE SCENY

Omawiane poniżej spektakle współczesnych polskich i zachodnich reżyserów pokazują silne i niemal już naturalne łączenie medialnej technologii z teatralnością. W przedstawieniach m.in. Jaya Scheiba (USA), Lukasa Bangertera (Szwajcaria), Krzysztofa Warlikowskiego, Wojciecha Ziemilskiego i twórców młodszego pokolenia łatwo wskazać na udane wykorzystanie narzędzi medialnych do kształtowania wydarzenia scenicznego. Użycie języka mediów modyfikuje rodzaj relacji nawiązywanych z publicznością, które zachodzą głównie z pomocą elektronicznych środków technicznych. Sposób mówienia i zachowywania się postaci teatralnych, upodabniających się w stylu bycia do modelu znanego z popkultury, efektownych ekranizacji, polityki, reklam, billboardów, daje podstawy do wskazania na rodzący się zwolna nowy paradygmat przedstawień teatralnych, silnie absorbujących sposoby ekranowej mediatyzacji rzeczywistości.

Aby nie poprzestawać na uogólnieniach teoretycznych, proponuję spojrzenie na kilkanaście spektakli niedawno prezentowanych w Polsce i na świecie. W niniejszym wyborze nie były selekcjonowane jako najbardziej atrakcyjne ani też jako spektakle mistrzowskie i najsukcesowniej przesyczone elektroniką – po prostu reprezentują statystyczny zestaw wypowiedzi artystycznych chętnie oglądanych w Krakowie, Warszawie, Białymstoku, ale też Nowym Jorku, Moskwie, Zurychu oraz przez międzynarodowe publiczności festiwalowe. Przegląd tych spektakli szybko przekonuje o konieczności głębszej analizy celu wykorzystania w nich mediów. Przestają one bowiem

---

<sup>51</sup> Zob. T. BOELLSTORFF. *Dojrzewanie w second life* s. 268. Por. Adam REGIEWICZ. *O średnio-wieczności doświadczenia wirtualnego*. „Media i Społeczeństwo” 2012 nr 2 s. 51-59.

<sup>52</sup> Zob. *Transhumanism and Transcendence: Christian Hope in an Age of Technological Enhancement*. Red. Roland Cole-Turner. Washington, DC: Georgetown University Press 2011.

być środkiem, a zaczynają być całościowym wizualno-dyskursywno-performatywnym tworzywem, czyli nie tylko efektowną ramą przedstawień.

W *Pawiu królowej*, granym w Starym Teatrze w Krakowie (reż. Paweł Świątek, 2012), aktorzy znajdują się w quasi-wirtualnej scenie, kolorystycznie odsyłającej do filmowego *Matrixa* braci Wachowskich. Skojarzenia mogą też podążać w kierunku *Seksmisji* Juliusza Machulskiego z uwagi na białe stroje bohaterów, zamkniętych w sztucznej przestrzeni podobnej do sterylnej izolatki. Bohaterki chwilami poruszają się jak filmowy Spiderman, scenografia wciąż podtrzymuje wrażenie uczestnictwa w wirtualnej opowieści i grze *fantasy*. Sfera relacji scena-widz jest celowo pozbawiona głębi emocjonalnego porozumienia, reżyser wbudowuje w aktorów specyficzny *software*, który każe im symulować aktorstwo realistyczne. Dzięki niemu erotyzm bohaterek jest prezentowany na zasadzie filmowych klisz, jest pozbawiony zmysłu uczestnictwa, relacja widz-aktor rodzi się na zasadzie rozpoznawania naśladowanych medialnych min, cytatów z filmów, gdyż tam właśnie scena poszukuje języka zwirtualizowanej autentyczności. Młodzi aktorzy grają postaci, które nie mają psychologicznej głębi, za ich pozami jest pustka i mechanizmy poprawnie politycznych reprezentacji. Widz pozostawiony jest z jednowymiarowymi bohaterami, poruszanymi przez impulsy płynące z wnętrza systemu spektaklu. Wykorzystywany jest też często motyw zwolnionego ruchu (znany z filmów s-f lub scen walki), tutaj obnażający dramatyczno-komiczną anatomię spowolnionego wydarzenia.

W granych na tej samej krakowskiej scenie *12 stacjach* według poematu Tomasza Różyckiego (reż. Eva Rysowa, 2010) postać poety/autora obserwuje siebie i swój spektakl, „patrzac” z dużego ekranu. Widzimy twarz artysty, która ze zwizualizowanego okna wkomponowanego w tylną ścianę sceny komentuje działania aktorów, zgłaszając rozmaite pretensje i kontrolując grę. Także na tej scenie zrealizował *Wandę* Paweł Passini<sup>53</sup>. I tutaj nie obyło się bez wykorzystania ekranu dla filmowych reprezentacji historii, ekranowego podwajania obecności aktora, czynienia wrażenia, że to, co medialne, jest rzeczywiste, mimo że jest wyświetlane: że mamy do czynienia z organizowaniem przestrzeni scenicznej z pomocą projekcji integralnie łączonych z realnymi postaciami aktorskimi. Passini bynajmniej nie dążył do efektu klasycznej fikcji w wytworzonym elektronicznie teatrze pudełkowym, ale wywołał raczej zupełnie nowy rodzaj przestrzeni reprezentacji, w której trudno odróżnić nasz codzienny sposób doświadczenia rzeczywistości od tego właśnie, oferowanego w zmediatyzowanym teatrze.

---

<sup>53</sup> *Wanda*. Reż. Paweł Passini. Kraków: Narodowy Stary Teatr 2013.

W *Śmierci komiwojażera* w Białostockim Teatrze Dramatycznym (2013) w reżyserii Ivo Vedrała w ciągu całego spektaklu kilku operatorów kamer, stojąc w kątach sceny, filmuje wycinki przestrzeni gry. Ustawione na scenie telewizory replikują realność sceny, podobnie jak duży ekran powyżej. Ale najważniejszą ich funkcją jest uzupełnienie akcji filmową historią, quasi-autentyczną nowelą opowiadającą o mieszkańcu białostockiego osiedla, który sprzedał swe serce za długi rodziny. Film, wyświetlany w kilku częściach, jest drastycznym interludium, które odsłania teatralność dramatu społecznego, organizuje sceniczno-filmową paralelę między bohaterem spektaklu a losem dokumentaryzowanego kamerą lokalnego wydarzenia. Jak przed 50 laty w *Hamlecie* The Wooster Group, tak i tutaj film wchodzi w bliską interakcję z teatrem. Chyba jednak już nie tę samą. Wielość sposobów przedstawienia tego samego tematu daje efekt multifrenicznej realności: w hybrydycznym, kolażowym, rozwarstwionym przekazie dramat jednostki rozpuszcza się w medialnej grze. A przy tym ów filmowy mock-dokument<sup>54</sup> (pozorowany żart dokumentalny), boleśnie odsłania nieautentyczność wszelkiej medialnej kreacji.

Jeśli na scenie białostockiego teatru kamery i operatorów ustawiono w zaciemnionych kątach sceny, to w większości spektakli Krakowskich Reminiscencji Teatralnych (2012) mieliśmy do czynienia z dosłowną inwazją elektroniki bezpośrednio na scenie, w polu gry. W bardzo krótkim, kilkunastominutowym eksperymentalnym spektaklu *When We Meet Again – Me and Machine*<sup>55</sup> pojedynczy widz/performer był dosłownie ubrany w kamerę i okulary wizyjne. Dzięki temu usprzętowieniu, a następnie dosłownemu ufilmowaniu każdego jego kroku dochodziło do szczególnego dekonstruowania sposobu doświadczania świata. Uczestnictwo-gra w tym przedstawieniu uświadamiało, jak ludzka percepcja składa wielość wrażeń w jeden świat, którego w całości poza ową syntezą percepcji nie ma. Można było bowiem podczas tańca patrzeć na swoje nogi, które w elektronicznych okularach okazywały się czyimiś nogami. Wrażenie, że to nie ja tańczę na swoich nogach, nie moimi rękami dotykam kogoś, że kładę moją rękę (którą widzę jako cudzą) na partnerce, którą obejmuję, ale nie widzę – udało się osiągnąć właśnie tworząc taki technoperformans. Miał on oczywiście swój ścisły scenariusz i zaplanowane role do odegrania. Niemożność odróżnienia siebie od własnego obrazu, trudność wskazania, co jest obrazem, a co dotykana postacią, prowadziły do zaskakujących wniosków: że ekran okularów

<sup>54</sup> Por. A. OGONOWSKA. *Polityka (re)prezentacji* s. 160.

<sup>55</sup> Projekt interaktywny: Sam Pearson, Clara Garcia Fraile. Wielka Brytania: 2010.

jest moim wzrokiem, że moim ciałem jest obraz innego ciała, a ja, otoczony muzyką, prowadzony przez kogoś, kogo czuję, choć widzę na ekranie kogoś zupełnie innego, jestem w nowej rzeczywistości: medialnie zmodyfikowanej i poszerzonej. Taniec z niewidoczną partnerką rozciągał i upłynniał obecność uczestnika w obszarach pomiędzy wirtualnością a rzeczywistością.

W finale tego „spektaklu” widz/performer, wędrując od zmultiplikowanych zmysłów do trudno weryfikowalnych obrazów, powracał w końcu poprzez ciemność, po wygaszeniu aparatury, do klasycznego, ale już nie tak pewnego jak przez spektaklem, własnego aparatu cielesno-poznawczego. Jednakowoż pamięć tamtego siebie, gdy byliśmy realną częścią filmu, gdy byliśmy swobodnie tańczącym bio-multimedium z ekranowymi oczyma wpatrzonymi w morze, nie zniknęła nawet po zjedzeniu truskawki, podanej jednocześnie – i poprzez ekran, i czyjąś dłoń w tym samym momencie – od razu do ust. Realność teatralno-technologicznej kreacji za sprawą tej prawdziwej i soczystej truskawki potwierdzała się w odczuciach smakowych, nie kasowała się, nie zniknęła za sprawą wygaszenia kamery i powrotu do przestrzeni wyjściowej, czyli proto-realności sceny. Raczej pozostawiała widza z uczuciem przejściowego rozregulowania zmysłów, awarii umysłowego systemu konwergencji, odpowiadającego za utrzymywanie zmysłowych kanałów we względnej równowadze i konwencjonalnej zrozumiałości.

Owo odczucie pomieszania zmysłów pomagało dostrzec konwergencję wszelkich kulturowych przekazów, a zarazem zauważyć konwergentny związek człowieka ze środowiskiem. Hybrydyczny związek wzroku, smaku, dotyku i słuchu z mediami i elektroniką, z siecią Internetu i kultury odślaniał się jako nasze naturalne środowisko. W brytyjskim projekcie doświadczenie takiej posthumanistycznej obecności stało się dla każdego uczestnika głęboko realne.

Z kolei teatr *Plasma* z Zurychu zaproponował silnie stechnicyzowany spektakl *Live* (2008)<sup>56</sup>. Tutaj technologia i człowiek spłótły się w jeden scenariusz działania. Stworzyły wzór i program dla funkcjonowania szczególnego modelu człowieka. Człowieka, który jest częścią gotowych programów, jego uczucia to fragmenty scenariuszy, wpisanych w byt wielu biologicznych maszyn. Obserwacja bio-objektów (aktorów zintegrowanych z przedmiotami i elektroniką) pozwalała zobaczyć człowieczeństwo jako fragment ogólnonormatywnego dyskursu/programu. Technologia rodem z komiksu i taśmy produkcyjnej demonstracyjnie połączyła to, co ludzkie, i to, co nieludzkie,

---

<sup>56</sup> *Live*. Reż., tekst, scenografia: Lukas Bangerter. Zurych: Teatr *Plasma* 2008.

w formę teatralnie dotykającą, ujawniając dramatyczną zależność *bios* ciała od kulturowego programu działania. Spektakl pokazał także afekty, pożądania i erotykę jako część gotowych scenariuszy, stawiając na koniec pytanie: kto zechce być człowiekiem w takim świecie? Czy teatralny przykład zakochanego robota, który marzy o miłości i wzbudza współczucie, jest już bliski naszemu statusowi posthumanistycznego cyborga?

Nowojorski spektakl *Word of Wires*<sup>57</sup> (wyróżniony w 2012 r. nagrodą Obie Award) zaprezentował świat pełen nieuporządkowanych konceptów pojedynczych jednostek, które w gwałtownych emocjach, na pograniczu rzeczywistości i medialnej kreacji realizują swoje chwilowe, idiosynkratyczne potrzeby. Spektakl intensywnie wykorzystuje elektroniczną inżynierię (mnożą się efekty mediatyzacji na żywo: kamery w rękach aktorów, liczne ekrany), odwołuje się przy tym do koncepcji Jeana Baudrillarda, w której rzeczywistość ginie pod naporem symulaków. Twórcy inspirowani są również pracami Nicka Bostroma (szefa Instytutu Przyszłości Ludzkości i profesora na Uniwersytecie w Oxfordzie), który w książce *Are You Living in a Computer Simulation?* omawiał kulturę symulacji komputerowej. Dodajmy, że *World of Wires* powstał w Instytucie Technologii w Massachusetts, w którym reżyser jest wykładowcą. Do powstania dzieła przyczynili się również inżynierowie i naukowcy zajmujący się nowoczesnymi technologiami. Dzięki temu spektakl z użyciem zestawu kamer, ekranów, projektorów relatywizuje jednostkowy odbiór rzeczywistości i poddaje w wątpliwość esencjalne modele świata.

Warto dodać, że spektakl nie traci z pola widzenia antropologicznego wymiaru swych bohaterów, gdyż najwięcej uwagi poświęca emocjom i pragnieniom jednostki, pokazując człowieka uwikłanego w afektywne relacje z medialnie konstruowanym światem. Na przykład obserwujemy, jak jedna z bohaterek „przeprogramowuje” świadomość mężczyzny do innego ciała, bezwzględnie korzystając z możliwości ingerencji w pozornie niezmienną sferę człowieczeństwa. Scena zabudowana pudłami tekturowymi ulega przebudowie równie łatwo jak ludzkie wnętrze, to, co jest ścianą, za chwilę staje się oknem lub ekranem. Ekrany i elektronika wytwarzają rzeczywistość, a obok, z tą „słabiej” zmediatyzowaną rzeczywistością (ściany z pudeł), wciąż toczy się gra. Powstawanie i wytwarzanie rzeczywistości z na żywo produkowanych filmów staje się normą. Mamy w spektaklu także polityków, którzy marzenia o globalnym wykorzystaniu wynalazku medialnie kreującego świat już wcielają w życie.

---

<sup>57</sup> *Word of Wires*. Reż. Jay Scheib. Nowy Jork: 2012.



W *Mistrzu i Małgorzacie* z moskiewskiego MCHATU (w scenografii Nikołaja Simonowa, premiera: Moskwa 2011) dochodzi do szczególnie interesującego medialnego otwarcia sceny teatru na przestrzeń otaczającego miasta. Silnie działające na wyobraźnię są tutaj sekwencje lotu Małgorzaty na miotle, uprzednio sfilmowane podczas specjalnie zorganizowanych lotów helikoptera nad ulicami Moskwy. Zdjęcia powietrznych rajdów bohaterki wykorzystano do połączenia elementów wirtualnych z realnymi. Podobnie rozwiązano moment wjazdu pociągu na stację: realna scenografia (z blach i szyn) współgrała z wielkimi ekranami wizualizującymi gigantyczną lokomotywę. Simonow, komentując swoje najbardziej rozbudowane komputerowo-teatralne dzieła (np. *Metamorfozy*), podkreśla, że spektakle wykorzystujące nowoczesną technologię nie są już sztuką teatralną z linearnym porządkiem, „ale obrazami w ciągłym ruchu”<sup>58</sup>.

W podobnym stylu, choć bez rozbudowanych efektów, ekrany wykorzystuje *Mała narracja* Wojciecha Ziemińskiego (Teatr Studio, Warszawa 2010). Artysta na scenie sam czyta teksty o swoim dziadku, za nim wyświetlane są fotografie i fotokopie dokumentów obciążających politycznie jego przodka. Artysta, obok swoich historii oraz wyświetlanych na ekranie zaczerniających biel liter, sytuuje się jako część medialnego dyskursu. Na koniec spektaklu bohater zostaje „zamalowany” na czarno: niknąc w ciemności, podobnie jak zapisy na ekranie, zlewa się z tłem obrazów, liter, znaków, czyli ze światem i jego historią.

*Opowieści afrykańskie* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego (Teatr Nowy, Warszawa 2011) od pierwszych minut przesycane są cielesną, mocną aktorską obecnością ciała i głosu. Ale wkrótce ta mocna, pojedyncza rzeczywistość zaczyna być poszerzana o inne obecności i reprezentacje. Widz dostrzega lustra, ekrany, przeszkłone boksy, wzdłuż ścian sceny biegają „filmowe” psy, wyświetlone z rzutników. Scena okazuje się wielkim przewoźnym studium filmowym. Kilkanaście ton rusztowań i suwnic, ruchomych oszklonych ścian przypomina raczej salę produkcyjną, pełną projektorów i elektroniki, przesuwanych okien i pleksiglasowych witryn. Efekt nagromadzenia sprzętu mediatyzacyjnego jest silny: czujemy się nie jak widzowie, ale jak członkowie ekipy technicznej w trakcie realizacji zdjęć do programu telewizyjnego lub filmu. Jest to odczucie intuicyjne, ale dominujące, wciąż natykamy się na sugestywną obecność kamer, cała przestrzeń przemawia do nas technologią – technologią udostępniania doświadczenia. Człowiek/aktor/

---

<sup>58</sup> Nikołaj SIMONOW. *Przestrzeń*. W: *Teatr XXI wieku. East meets West – West meets East. Materiały konferencyjne*. Red. Jan Burzyński. Kraków: Teatr im. J. Słowackiego 2013 s. 150-151.

widz, umieszczony w fasadowych scenografiach kultury obrazu, okazuje się więźniem widowni i rusztowań medialnej fabryki: fabryki medialnie produkowanej i zwielokrotnianej rzeczywistości.

*W Poczekalni.0* Krystiana Lupy (Teatr Polski, Wrocław 2011) również wykorzystano ekrany. W tym spektaklu zawieszono je nad przestrzenią gry. Obserwujemy w nich działania aktorów odbywające się poza sceną, na dworcowym zapleczu. Za sprawą kilku monitorów dokonuje się mediatyzacja i multiplikacja realności, działania sceniczne łączą się z pozasceenicznymi na styku spojrzenia i ekranu. Dzięki monitorom wchodzimy w obszary pomieszanych przestrzeni snu i zagubienia, pomiędzy obrazy pożądań a ich upadłe, realne wymiary. Wydaje się jednak, że nie ma żadnego wyjścia z tego „poziomu zero” rzeczywistości – nasza ponowoczesność, według Lupy, to inferno między realnością i symulakrami, między uwięzionymi w realności ciałami, a kreowanymi z pomocą kamer i ekranów fantazmatami.

Szukając wspólnych cech wymienionych inscenizacji, można powiedzieć, że pokazują świat bez twardego ontologicznego podłoża, świat, który jest każdorazowo aktualizowaną formą naszego i aktorsko uobecnianego doświadczenia<sup>59</sup>. Spektakle te zarazem nie pozwalają na całkowite włączenie podmiotu w świat wirtualny, bohater i widz jest częścią zarówno wizualizowanych fantazmatów, jak i ich fizyczną podstawą. W tym sensie teatr staje się doskonałym medium bycia w kulturze zmediatyzowanej. Ciało natomiast, jak wskazuje Mark B.N. Hansen, okazuje się koprocesorem medialnego doświadczenia<sup>60</sup>. Oferuje bowiem doświadczenia prowadzące do spojenia człowieka z jego własnym odkryciem nowych form jednostkowości. Teatr taki może więc wprowadzać widzów do wspólnoty jednostek – w sensie Jeana-Luca Nancy’ego<sup>61</sup> – odkrywających w cyberkulturze nowe przestrzenie do zamieszkania i afektywnego zagospodarowania.

#### WNIOSKI: MEDIATYKA RZECZYWISTOŚCI ROZSZERZONEJ

Dynamika lektury hipertekstowej, kontaktu z dziełami filmowymi on-line, z zasobami rozmaitych portali rozrywkowych i grami RPG staje się

---

<sup>59</sup> Por. Mateusz BOROWSKI, Małgorzata SUGIERA. *W pułapce przeciwieństw. Ideologie tożsamości*. Warszawa: Instytut Teatralny 2012 s. 143-144.

<sup>60</sup> Mark N.B. HANSEN. *New philosophy for new media*. Massachusetts: Cambridge, MA: MIT Press 2006.

<sup>61</sup> Jean-Luc NANCY. *Rozdzielona wspólnota*. Przeł. Michał Gusin, Tomasz Załuski. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej 2010 s. 75 i 79.

ważną częścią wydarzenia scenicznego. Na scenach współczesnych nagminnie obserwujemy symptomy przenoszenia tego, co dramatyczne, dialogiczne i klasycznie teatralne (czyli tego, co do niedawna było związane z relacją widz – aktor), w obszary kognitywnych manipulacji, wolnych skojarzeń, gier z mediatyzowanymi wrażeniami. Projekt skodyfikowania tej kluczowej tendencji teatru współczesnego, w której główną rolę odgrywa przestrzeń quasi-ekranowych projekcji rzeczywistości (organizująca relacje inaczej niż w teatrze dramatycznym), proponuję nazwać mediatyką sceny. Mediatyka sceny jako poetyka mediatyzacji, czyli poetyka 2.0 (*mimesis* drugiego stopnia) pomoże opisać przestrzenie transmiedialnych narracji, rodzaje współobecności w teatralizowanej przestrzeni *livness*, nieustannie konwergującej obecność i wzbudzającej silne afekty wizualną atrakcyjnością. Analizy teatralnego użycia transmiedialnych narracji, badanie współobecności mediów w przestrzeni *livness*, jak sadzę, pomogą odróżnić nowo powstający model teatru od innych, równie zmediatyzowanych i stechnologizowanych, nieteatralnych widowisk medialnych i multimedialnych.

Warto bowiem skontrastować kreowane w najnowszym teatrze sposoby uczestnictwa w kulturze z tymi mieszczącymi się w sześciu metaforach mediatyzacyjnych, sformułowanych przez Tomasza Gobana-Klasa: media jako rodzaj okna na świat, zwierciadło wydarzeń realnych, maszyna znakotwórcza i ideologiczna, drogowskaz ukierunkowujący uwagę, agora, ekran oddzielający od rzeczywistości<sup>62</sup>. Ogląd najnowszych produkcji pozwala już przy pobieżnej analizie stwierdzić, że teatr współczesny jest zarazem ową medialną rzeczywistością, ale jest jeszcze czymś więcej – jest rzeczywistością udostępnianą w najpełniejszy z możliwych sposobów. Albowiem jeśli „pojęcie «świata zmediatyzowanego» wcale nie oznacza świata odwzorowanego w formie tekstów medialnych, lecz nową formę rzeczywistości, która w oczywisty sposób przynależy bardziej do sfery kreacji aniżeli poziomu rzeczywistości”<sup>63</sup>, to można uznać, że teatr współczesny, intensyfikując i uobecniając wszelkie wymienione cechy mediatyzacji, również przekracza jej potencjalności. Jest czymś więcej niż przekazem, ponieważ jest biotechnokulturową metamaszyną mediatyzacyjną, bezpośrednio (czyli silniej niż media elektroniczne i drukowane) wykorzystującą żywy organizm człowieka. Gdy ponadto przypomnimy, że Adam Mickiewicz w słynnej *Lekcji XVI* projektował przyszłą scenę teatru słowiańskiego jako miejsce podobne

---

<sup>62</sup> Agnieszka OGONOWSKA. *Twórcze metafory medialne. Baudrillard – McLuhan – Goffman*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego 2010 s. 242-243.

<sup>63</sup> Tamże s. 249.

do dzisiejszego poetyckiego performansu połączonego z medialną prezentacją w tle<sup>64</sup>, zauważymy, że od dwustu lat czekamy na sformułowanie poetyki doświadczenia integrującej obecność poety/aktora i wspólnoty w afektywnie zmediatyzowanej transpersonalnej przestrzeni słowa, obrazu i przeświadczeń metafizycznych.

Opis takiego teatru wymaga języka nowej antropologii, której artysta/aktor/widz realizuje się wśród innych społecznych aktorów w performatywnie i medialnie dziejącej się poszerzonej rzeczywistości<sup>65</sup>. Potrzebujemy więc antropologii rzeczywistości rozszerzonej (*Augmented Reality*), w której to, co cyfrowe, przenika się z afektami bioanalogowego ciała<sup>66</sup>. Przy bliższym kontakcie z medialnie wzbogaconą rzeczywistością okazuje się, że ma ona również charakter rytuału, w którym dawna wirtualność słowa<sup>67</sup>, myśli, obrazu i dramatu wdziera się w bezpośredniość doświadczenia widza<sup>68</sup>. Antropologii takiej przestrzeni jeszcze nie mamy<sup>69</sup>, choć wydaje się, że była ona zawsze fundamentem gestów twórczych największych poetów.

---

<sup>64</sup> „Należałoby na przykład pomiędzy aktorów wprowadzić samego poetę. Opisy stanowiące główną część tej sztuki musiałyby poeta opowiadać ustnie przed publicznością, obok ukazywanych w tejże chwili obrazów panoramicznych [...]”. Adam MICKIEWICZ. *Literatura słowiańska wykładana w kolegium francuzkiem przez Adama Mickiewicza*. Przeł. Feliks Wrotnowski. Wyd. trzecie. T. 3. Poznań: Księgarnia J.K. Żupańskiego 1865 s. 160. Dostęp on-line: <http://kpbc.umk.pl/publication/3393> (1.04.2015).

<sup>65</sup> To swoista biowirtualność, która bynajmniej nie ma już wiele wspólnego z ciałem elektronicznym, usieciowionym, hipertekstowym, okablowanym, jak w *Data Trash* przedstawiał ją Arthur Kroker. Zob. Arthur KROKER, Michael A. WEINSTEIN. *Data Trash: The Theory of the Virtual Class*. New York: St. Martin's Press 1994.

<sup>66</sup> Por. Eve KOSOFSKY SEDGWICK, Adam FRANK. *Wstyd w czasie cyberentycznej analogii. Czytając Silvana Tomkinsa*. W: *Pamięć i afekty*. Red. Zofia Budrewicz, Ryszard Nycz, Roma Sendyka. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN 2014 s. 59.

<sup>67</sup> Por. Irena SŁAWIŃSKA. *Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1979.

<sup>68</sup> Por. Konrad WOJNOWSKI. *Katastrofa na dworcu w La Ciotat. O negatywnej performatywności filmu*. W: *Performatywność reprezentacji*. Red. Karolina Czerska, Joanna Jopek, Anna Sieroń. Kraków: Księgarnia Akademicka 2013.

<sup>69</sup> Cytowana już tutaj książka Toma Boellstorffa nosi podtytuł *Antropologia człowieka wirtualnego*. Tytułowa wirtualność w tej pracy, odnosząca się głównie do *second life* i typowych światów fikcyjnych, jest jednak tylko bardzo klasyczną wersją wirtualności, swoistą poprzedniczką postmedialności i rozszerzonej rzeczywistości wytwarzanej w najnowszym teatrze.

## BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN Giorgio: Otwarte. Przeł. Paweł Mościcki. „Krytyka Polityczna” 2008 nr 1 s. 124-138.
- AGAMBEN Giorgio: Profanacje. Przeł. Mateusz Kwaterko. Warszawa: PIW 2006.
- BAL Mike: A gdyby tak? Język afektu. Przeł. Maciej Maryl. „Teksty Drugie” 2007 nr 1/2 s. 166-186.
- BAUMAN Zygmunt: Kultura w płynnej nowoczesności, Warszawa: AGORA 2011.
- BAYLIN Evan: Przechytrzyć social media. Przeł. Marta Najman. Gliwice: Helion S.A. 2013.
- BOELLSTORFF Tom: Dojrzewanie w second life. Antropologia człowieka wirtualnego. Przeł. Agata Sadza, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2012.
- BOROWSKI Mateusz, SUGIERA Małgorzata: W pułapce przeciwieństw. Ideologie tożsamości. Warszawa: Instytut Teatralny 2012.
- BOROWSKI Mateusz, SUGIERA Małgorzata: Realizm wersja 2.0. Różnice perspektyw. „Didaskalia” 2014 nr 123 s. 79-86.
- BRENTON Sam, COHEN Reuben: Polowanie na ludzi: za kulisami reality TV. Przeł. Ludwik Stawowy. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie „Muza” 2004.
- CELIŃSKI Piotr: Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2013.
- CEMBRZYŃSKA Patrycja: Wieża Babel. Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego dekonstrukcja. Kraków: Universitas 2012.
- CIEŚLAK Jacek: Teatr robotnika i robota. „Rzeczpospolita” z 28.06.2013 s. A15.
- DAVIS Erik: TechGnoza. Mit, magia + mistycyzm w wieku informacji. Przeł. Jerzy Kierul. Poznań: Dom Wydawniczy „Rebis” 2002.
- DEBORD Guy: Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu. Przeł. Mateusz Kwaterko. Warszawa: PIW 2006.
- DOMAŃSKA Ewa: Humanistyka ekologiczna. „Teksty Drugie” 2013 nr 1/2 s. 13-32.
- DUDA Artur: Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2011.
- FISCHER-LICHTE Erika: Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania. Przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera. Wrocław: Instytut im. J. Grotowskiego 2012.
- GERGEN Kenneth J. Nasycone Ja. Dylematy tożsamości w życiu współczesnym. Przeł. Małgorzata Marody. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2009.
- GUMBRECHT Hans Ulrich: Czytanie nastrojów. Jak można pomyśleć dziś rzeczywistość literatury. Przeł. Arkadiusz Żychliński, W: Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej. Red. Anna Legeżyńska, Ryszard Nycz, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN 2012.
- GURCZYŃSKI Jacek: Czym jest wirtualność. Matrix jako model rzeczywistości wirtualnej. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2013.
- HANSEN Mark B.N.: New philosophy for new media. Cambridge, MA: MIT 2006.
- HRYNIEWICZ Waław Chrześcijańskie credo a wyzwania nauki. Wykład: Festiwal Kopernika. Kraków: UJ 11.05.2014.
- KLUSZCZYŃSKI Ryszard W.: Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne 2010.
- KOSOFSKY SEDGWICK Eve, FRANK Adam: Wstyd w czasie cybernetycznej analogii. Czytając Silvana Tomkinsa. W: Pamięć i afekty. Red. Zofia Budrewicz, Ryszard Nycz, Roma Sedyka. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN 2014.
- KOWZAN Tadeusz: Znak w teatrze. W: Problemy Teorii Dramatu i Teatru. Wybór i oprac. Janusz Degler. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 1988 s. 351-373.

- KROKER Arthur, WEINSTEIN Michael A.: *Data Trash: The Theory of the Virtual Class*. New York: St. Martin's Press 1994.
- LEHMANN Hans-Thies: *Teatr postdramatyczny*. Przeł. Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka 2004.
- MARTEL Frédéric: *Theater. O zmierzchu teatru w Ameryce*. Przeł. Piotr Szymanowski. Warszawa: Instytut Teatralny 2012.
- MICKIEWICZ Adam: *Literatura słowiańska wykładana w kolegium francuzkiem przez Adama Mickiewicza*. Przeł. Feliks Wrotnowski. T. 3. Wyd. trzecie. Poznań: Księgarnia J.K. Żupańskiego 1865. On-line: <http://kpbc.umk.pl/publication/3393> (1.04.2015).
- MOŁĘDA-ZDZIECH Małgorzata: *Czas celebrytów. Mediaryzacja życia publicznego*. Warszawa: Difin 2013.
- MOŚCICKI Paweł: *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2008.
- NANCY Jean-Luc: *Rozdzielona wspólnota*. Przeł. Michał Gusin, Tomasz Załuski. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej 2010.
- NYCZ Ryszard: *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN 2012.
- OGONOWSKA Agnieszka: *Polityka (re)prezentacji. Szkice i studia o kulturze medialnej*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego 2013.
- OGONOWSKA Agnieszka: *Twórcze metafory medialne. Baudrillard – McLuhan – Goffman*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego 2010.
- PAVIS Patrice: *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*. Przeł. Piotr Olkusz, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2011.
- PAWŁOWSKI Roman: *Polak w teatrze szuka twarzy z telewizji*. „Gazeta Wyborcza” 2013 nr 10. On-line: <http://wyborcza.pl/1,75475,13193223.html>
- REGIEWICZ Adam: *O średniowieczności doświadczenia wirtualnego*. „Media i Społeczeństwo” 2012 nr 2.
- SIMONOW Nikołaj: *Przestrzeń. W: Teatr XXI wieku. East meets West - West meets East. Materiały konferencyjne*. Red. Jan Burzyński. Kraków: Teatr im. J. Słowackiego 2013.
- SŁAWIŃSKA Irena: *Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1979.
- STALDER Felix: *Manuel Castells. Teoria społeczeństwa sieci*. Przeł. Marek Król. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2012.
- Transhumanism and Transcendence: Christian Hope in an Age of Technological Enhancement*. Red. Roland Cole-Turner. Washington, DC: Georgetown University Press 2011.
- TREJDEROWSKI Tomasz: *Kradzież tożsamości. Terroryzm informatyczny. Cyberprzestępstwa, Internet, Telefon, Facebook*. Warszawa: Wydawnictwo Psychologii i Kultury Eneteia 2013.
- VULLIAMY Ed: *Ameksyka. Wojna wzdłuż granicy*. Przeł. Janusz Ochab. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2013.
- WOJNOWSKI Konrad: *Katastrofa na dworcu w La Ciotat. O negatywnej performatywności filmu. W: Performatywność reprezentacji*. Red. Karolina Czerska, Joanna Jopek, Anna Sieroń. Kraków: Księgarnia Akademicka 2013.
- WORTHEN William B.: *Dramat: między literaturą a przedstawieniem*. Przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka 2013.
- Wyniki badań publiczności teatrów w Warszawie*. on-line: [http://www.instytut-teatralny.pl/aktualnosci/wyniki-badan-publicznosci-teatrow-w-warszawie\\_2013-01-14](http://www.instytut-teatralny.pl/aktualnosci/wyniki-badan-publicznosci-teatrow-w-warszawie_2013-01-14)
- ŽIŽEK Slavoj: *Przekleństwo fantazji*. Przeł. Adam Chmielewski. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2001.

## REALIZACJE TEATRALNE

- 12 stacji. Reż. Eva Rysowa. Kraków: Narodowy Stary Teatr 2010.  
 Live. Reż. tekst, scenografia: Lukas Bangerter. Zurych: Teatr Plasma 2008.  
 Mała narracja. Reż. Wojciech Ziemilski. Warszawa: Teatr Studio 2010.  
 O twarzy. Wizerunek syna Boga. Reż. Romeo Castellucci. Cesena: 2010.  
 Opowieści afrykańskie. Reż. Krzysztof Warlikowski. Warszawa: Teatr Nowy 2011.  
 Paw królowej. Reż. Paweł Świątek. Kraków: Narodowy Stary Teatr 2012.  
 Poczekalnia.0. Reż. Krystian Lupa. Wrocław: Teatr Polski 2011.  
 Poczet królów polskich. Reż. Krzysztof Garbaczewski. Kraków: Narodowy Stary Teatr 2013.  
 Szalona lokomotywa. Reż. Michał Zadara. Bydgoszcz: Teatr Polski 2013.  
 Śmierć komiwojażera. Reż. Iwo Vedral. Białystok: Białostocki Teatr Dramatyczny 2013.  
 Wanda. Reż. Paweł Passini. Kraków: Narodowy Stary Teatr 2013.  
 When We Meet Again – Me and Machine. Projekt interaktywny Sam Pearson, Clara Garcia Fraile. Wielka Brytania: 2010.  
 Word of Wires. Reż. Jay Scheib. Nowy Jork: The Kitchen 2012.

WIĘCEJ NIŻ TEATR, WIĘCEJ NIŻ MEDIA:  
 SCENA RZECZYWISTOŚCI ROZSZERZONEJ

S t r e s z c z e n i e

Artykuł omawia narastający proces mediatyzacji współczesnego teatru. Analizując kilkanaście wybranych spektakli współczesnych reżyserów (m.in. Jaya Scheiba, Lukasa Bangertera, Krzysztofa Warlikowskiego, Krystiana Lupy, Wojciecha Ziemilskiego), wskazuje na specyficzne wykorzystanie narzędzi medialnych w kształtowaniu wydarzenia scenicznego. Postaci teatralne upodabniające się w stylu bycia do modelu znanego z popkultury, polityki, reklam, billboardów są podstawą do wskazania na rodzący się nowy paradygmat przedstawień teatralnych, silnie absorbujących aktualne sposoby mediatyzacji rzeczywistości. Autor analizuje symptomy przenoszenia tego, co dramatyczne, dialogiczne i teatralne, w obszary rekonfiguracji percepcji, kognitywnych manipulacji i gier z wrażeniami. Puentą artykułu jest próba skodyfikowania jednej z tendencji teatru współczesnego, w której główną rolę odgrywa otwieranie widza na nowe przestrzenie kultury, które mają charakter zbiorowo doświadczanej rzeczywistości rozszerzonej.

*Streścił Marek Pieniążek*

**Słowa kluczowe:** teatr, aktor, realność, scena, dramat, afekty, poezja, rzeczywistość rozszerzona.

MORE THAN THEATRE, MORE THAN MEDIA:  
 AUGMENTED REALITY SCENE

S u m m a r y

The article discusses the growing process of mediatization of contemporary theater. Analyzing the dozen of chosen performances of contemporary directors (Jay Scheib, Lukas Bangerter, Krzysztof Warlikowski, Krystian Lupa, Wojciech Ziemilski) indicates the specific use of media tools in shaping the events on stage. Characters of the contemporary theater are often created in style of celebrities of pop culture, politics, advertising. The analyzed trends allow to point out the emerging new paradigm of theatrical performances, strongly absorbing current ways

of mediatization of reality. The author analyzes the performances in which can we observe transferring the traditionally elements of theatre in the new areas of technological mediatization, manipulation of perception, cognitive convergence and affects. The author also proposes an attempt to codify one of the trends in contemporary theater, in which the main role is played by opening new space of culture, which is a collective experience of Augmented Reality.

*Summarised by Marek Pieniążek*

**Key words:** theater, actor, reality, scene, drama, affect, poetry, Augmented Reality.