

Media i współczesny teatr: dyskusja redakcyjna

Uczestnicy dyskusji: prof. Agnieszka Ogonowska (moderatorka, A.O.), prof. UAM Magdalena Grenda (M.G.), prof. UP Marek Pieniążek (M.P.), dr Sinitta Kazek (S.K.), mgr Judyta Pogonowicz (J.P.)

A.O.: Szanowni Państwo, miło mi, że w Ośrodku Badań nad Mediami Instytutu Filologii Polskiej UP w Krakowie możemy przeprowadzić dyskusję dotyczącą relacji między mediami a współczesnym teatrem. Ten ostatni jest w coraz większym stopniu zmediatyzowany, podobnie jak nasze doświadczenie jako odbiorców, ale także współtwórców współczesnej kultury. Jakie przemiany we współczesnym teatrze i jego otoczeniu można uznać za znaczące lub nawet przełomowe dla istoty teatru, także jako instytucji i „maszyny kulturotwórczej”?

S.K.: Dla istoty teatru XXI wieku szczególnie znaczące są zmiany zachodzące w świecie mediów i nowych technologii. Obecnie dominujące tendencje i praktyki teatralne wyraźnie zarysowują obraz teatru, który w pewnym stopniu podąża za technologicznym postępem.

A.O.: A co z samą przestrzenią teatralną?

S.K.: Tak, transformacji ulega także pojęcie przestrzeni scenicznej, która wykracza poza tradycyjne myślenie o spektaklu jako przedstawieniu usytuowanym w sali teatralnej, z podziałem na scenę i widownię. Dla współczesnych twórców ta przestrzeń jest polem eksperymentu i poszukiwań. Teatr XXI wieku to przede wszystkim teatr nowego języka dialogu z odbiorcą. Wykorzystywanie innowacyjnych technik komputerowych i cyfrowych, takich jak Virtual Reality, Augmented Reality, technologia modułowa Arduino czy mikrokomputery Raspberry Pi, przyczynia się do licznych procesów digitalizacji i wirtualizacji sceny. Ponadto znaczący wpływ na wizjonerskie realizacje młodych twórców mają innowacyjne i zaawansowane konsolety do manipulacji warstwą

dźwiękową oraz światłem. Stopień koordynacji tak różnorodnych elementów w teatrze jest obecnie bardzo wysoki. Współtwórcami transmiedialnych i mediatyzowanych przestrzeni scenicznych są niewątpliwie realizatorzy techniczni. Mam tutaj na myśli przede wszystkim operatorów kamer, pracowników obsługi multimedialnych urządzeń, takich jak ekrany projektowe, konsolety, miksery dźwięku, a także twórców materiałów wideo, interaktywnych instalacji artystycznych oraz projektantów nowoczesnych scen widowiskowych z elementami Virtual Reality. Nasilające się procesy twórcze w kierunku rozwoju mediów i nowych technologii uważam obecnie za przełomowe w polskim teatrze XXI wieku.

A.O.: Język nowych mediów, ich logika i estetyka w sposób zasadniczy wpływają na różne aspekty doświadczania teatru...

M.P.: W przedstawieniach realizowanych w ostatnim dwudziestolecu można dostrzec narastającą intensywność wykorzystywania narzędzi medialnych do kształtowania wydarzenia scenicznego. Użycie języka mediów modyfikuje rodzaj relacji nawiązywanych z publicznością, nawiązując w ten sposób do mechanizmów znanych z rzeczywistości pozateatralnej, gdzie relacje społeczne są przede wszystkim realizowane za pomocą elektronicznych środków komunikowania i przekazu.

Sposób mówienia i zachowywania się postaci teatralnych, upodabniających się w stylu bycia do modelu znanego z popkultury, z efektownych ekranizacji, polityki, reklam, teledysków i memów, daje podstawy do wskazania na rodzącą się nową estetykę przedstawień teatralnych, silnie absorbujących sposoby ekranowej mediatyzacji rzeczywistości.

Dodać do tego należy bardzo już oczywisty – przez to niezauważany – masowo realizowany zwyczaj stosowania w spektaklach mikroportów. Aktorzy mówią do mikrofonów przyklejonych do policzka, ich głos dochodzi do widowni z całego obszaru sceny. Jednak obecność postaci nie realizuje się z uwzględnieniem jej pozycji scenicznej, jak np. w słuchowisku radiowym, gdzie stereofoniczny montaż odpowiednio lokuje postaci w przestrzeni dźwiękowej. Często podczas spektaklu nie można zidentyfikować miejsca aktorskiego działania, trudno też powiedzieć, że mamy wtedy jeszcze do czynienia z postacią w pełni ucieleśnianą przez aktora. Technologia na własnych zasadach przejmuje jego głos. Krytyka teatralna owego problemu od lat już nie zauważa. Ale jest to jeden z elementów, który pokazuje, że teatr staje się po części zakładnikiem technologicznej maszyny reprodukcji kultury. Pozwala to jednak i powiedzieć, że staje się też znakomitym medium bycia i działania w kulturze zmediatyzowanej, dziedzicząc przy tym cały bagaż jej zalet i zagrożeń.

J.P.: W mojej opinii takie przemiany dotyczą m.in. tworzenia się kolektywów artystycznych, skupionych wokół rozwijania i przetwarzania mediów oraz technologii dla i na scenie. Inicjatywy reżyserów teatralnych: Krzysztofa Garbaczewskiego, założyciela Studia Dream Adoption Society, Pawła Passiniego, twórcy neTTheatre – Teatru w Sieci Powiązań i Łukasza Twarkowskiego z IP Group to przykłady takich właśnie działań. Praca w kolektywie oczywiście odbywa się także w instytucjach i tutaj ważnym zwrotem w teatrze oraz szkołach artystycznych jest wskazywanie oraz piętnowanie działań przemocowych, a także wprowadzanie procedur pozwalających na zapobieganie takim

zjawiskom, co przekłada się również na zmiany w „kulturze pracy” czy samorefleksję wśród innych pracodawców i pracowników. Zwrotem jest tutaj także dyrekcja Moniki Strzępki w Teatrze Dramatycznym – konkurs wygrała reżyserka, jednak o teatrze decyduje „Dramatyczny Kolektyw” z Agatą Adamiecki-Sitek, Małgorzatą Błasińską, Moniką Dziekan i Dorotą Kowalkowską.

A.O.: Czy nowe technologie i media cyfrowe w istotny sposób wpływają na kształt współczesnego teatru, na jego potencjał edukacyjnych bądź terapeutyczny?

M.P.: Współczesne wykorzystanie mediów w teatrze dowodzi, że scena pozostaje wierna swoim najbardziej pierwotnym założeniom i społecznym celom. Czyli w swojej postmedialnej wersji wciąż chce oferować publiczności okazje do zobaczenia w mikrokosmosie zdarzeń makrokosmosu aktualnego kształtu ludzkiego świata. Co szczególnie ważne, pozwala na doświadczenie momentu zaniku reprezentacji, której obecność jest specjalnie tematyzowana i krytycznie obserwowana przez wielu współczesnych reżyserów. Silnie zmediatyzowany, a także często zwirtualizowany teatr daje odczuć intensywniej niż na co dzień oddziaływania ponowoczesnych sieci medialnych, nieustannie rekonfigurujących sposoby uczestnictwa i status uczestników społecznych relacji. Poszukiwania reżyserów zmierzają także w kierunku, który w refleksji o technologiach VR (Virtual Reality) i AR (Augmented Reality) jest określany jako przejście od zanurzenia zmysłowego do zanurzenia społecznego w poszerzanej rzeczywistości. Widz w takich spektaklach ma więc okazję do doświadczenia swoich działań poznawczych i doznań afektywnych w artystycznie steatralizowanym i zmediatyzowanym otoczeniu, co daje mu szczególną szansę na studiowanie współczesnej podmiotowości i obserwowanie procesu stawania się medium własnych reakcji.

A.O.: Widz doświadcza, ale także staje się sam dla siebie przedmiotem własnej autorefleksji i autopoznania. W dalszej perspektywie może to prowadzić do rozszerzenia pola samoświadomości, jak również pogłębienia motywacji do wykorzystania tego potencjału w rozmaitych praktykach społecznych. Kiedy mówimy o potencjalnie edukacyjnym i terapeutycznym współczesnym teatru, jego moc performatywna, jako „teatru w działaniu”, staje się oczywista. Czego uczy zatem współczesny teatr? Czy cele edukacji teatralnej i poprzez teatr zostały zmienione przez trans- i postmedialne otoczenie kulturowe?

M.P.: W najnowszym teatrze sposoby uczestnictwa w kulturze są chętnie performatywnie wyprowadzane poza scenę gry, w mentalne lub dosłownie ucieleśniane działania, proponowane widzom do wyboru i aktywizacji. Widz wydobywa się wówczas z myślenia o wszelkiego rodzaju mediach jako oknach na świat czy zwierciadłach wydarzeń realnych, a uczy się wchodzenia w rolę współkreatora przestrzeni społecznej, aranżera wymiany znaczeń i opinii. Wówczas widzimy, że teatr może funkcjonalnie przejmować mechanizmy mediatyzowania rzeczywistości, ale może oferować także jeszcze coś więcej. W najlepszych przedstawieniach może dostarczać okazji do doświadczenia współczesnej rzeczywistości udostępnianej w najpełniejszy z możliwych sposobów, ponieważ pojęcie „świata zmediatyzowanego” nie mówi o świecie odwzorowanym w przekazach medialnych, lecz o formie rzeczywistości, która przynależy do performatywnej sfery

kreacji. Dlatego można powiedzieć, że teatr współczesny, intensyfikując i uobecniając wszelkie dostępne metody mediatyzacji, może przekraczać jej potencjalność i stawać się czymś więcej niż przekazem. Okazuje się miejscem do współdziałania widza z udostępnianymi mu mechanizmami kreacji rzeczywistości, uczy, jak działa współczesna maszyna mediatyzacyjna, budzi krytyczną refleksję o podmiotowych sposobach włączania się lub wyłączenia z masowych procesów społeczno-kulturowych.

A.O.: Które gatunki, techniki, estetyki teatralne są najbardziej atrakcyjne dla widza poszukającego w teatrze artystycznych diagnoz współczesności?

J.P.: Myślę, że możliwości, jakie daje VR w teatrze, zwłaszcza poprzez dołączenie do przestrzeni spektaklu za pomocą gogli, może być interesujące dla wielu widzów. Bilokacja w domu i w teatrze czy dołączanie do spektaklu już w budynku teatru, pośród innych widzów, jest techniką, która daje możliwość całkowitej immersji w dzieło oraz ułatwia, wspomaga lub całkowicie umożliwia dołączenie do spektaklu osobom z niepełnosprawnością.

S.K.: Na atrakcyjność współczesnego spektaklu składają się przede wszystkim jego warstwy audiowizualne. Doświadczenie współczesnych inscenizacji, spektakli oraz performansów ma charakter wielowymiarowy i multisensoryczny. Nowa audiowizualność współczesnego spektaklu to przede wszystkim proces wzajemnego przenikania się różnorodnych narzędzi twórczych, a także zjawisko transmedializacji oraz silnie narastającej immersji. Tutaj należy wskazać twórczość takich reżyserów, jak Ziemilski, Garbaczewski, Borczuch czy Strzępka i Demirski. Mechanizm zanurzania się w sieć symbolicznych znaczeń i przekazników porównywalny jest z metrum muzycznym, które określa układ akcentów i zapis wartości, w tym wypadku inscenizacji teatralnej. Sądzę, że nie jest tak, iż teatr technologicznie nasycony wypiera sztukę opartą na tradycji, iluzji. Samo pojęcie iluzji jest niezwykle ważne. Zostało ono obecnie zapośredniczone i przetransformowane w nowy wymiar doświadczenia. Artystyczne diagnozy współczesności teatru poszukującego to przede wszystkim te, które wskazują widzowi kontrowersyjne, niebagatelne, nieoczywiste kierunki myślenia. Techniki z zakresu VR oraz AR skutecznie umożliwiają twórcom dotarcie do najodleglejszych miejsc wyobraźni odbiorcy, który obecnie nie jest biernym słuchaczem i oglądającym, ale uczestnikiem spektaklu i jego współtwórcą.

A.O.: Jak idee/koncepcje partycypacji i upodmiotowienia widzów sprawdzają się we współczesnych realizacjach teatralnych?

M.G.: Odpowiem, że właściwie każde, o ile są zastosowane w przemyślany i odpowiedzialny sposób. Rozpoczynając dyskusję na temat zjawiska partycypacji we współczesnym teatrze, należałoby w pierwszej kolejności wymienić najczęstsze sposoby jej realizacji. Teatr partycypacyjny ma bowiem różnorakie oblicza. Po pierwsze, kojarzony jest z teatrem fizycznie angażującym publiczność w trakcie trwania spektaklu.

Włączanie publiczności może przebiegać w różny sposób. Od prostych zabiegów formalnych, jak na przykład zniwelowanie granicy pomiędzy sceną a widownią, przez realizację prostych zadań, po projekty, w których aktywny udział publiczności jest elementem nieodzownym, konstytuującym przebieg całego wydarzenia (np. happening).

Po drugie, teatr partycypacyjny to taki, który tworzony lub współtworzony jest przez osoby niebędące zawodowymi aktorami. Są to najczęściej reprezentanci grup wykluczonych, mniejszościowych lub stygmatyzowanych: seniorzy, bezdomni, osoby z niepełnosprawnościami, mniejszości etniczne czy seksualne. Po trzecie, teatr partycypacyjny może być pojmowany jako kolektywna praktyka społeczno-artystyczna. To przeważnie spektakle, projekty tworzone z udziałem wybranej grupy np. społeczności lokalnej, uczniów danej szkoły, grupy sąsiedzkiej, mieszkańców tzw. terenów zaniedbanych. Dla mnie, kulturoznawczynie, szczególnie interesujące są dwa ostatnie sposoby rozumienia tego terminu, ponieważ ich wyznacznikiem jest społeczne zaangażowanie. Dla idei sztuki partycypacyjnej, a przede wszystkim dla współczesnych partycypacyjnych realizacji teatralnych najważniejsze są takie pojęcia, jak wspólnotowość, współodpowiedzialność, różnorodność, egalitaryzacja, dostępność, transparentność, idea rozproszonego autorstwa, nacisk na kolektywny proces, a nie cel końcowy, „przechodzenie” z pola sztuki na pole kultury, społeczeństwa. By dopełnić zestawu wartości składających się na misję omawianego tutaj zjawiska, należy jeszcze przywołać idee *empowerment* (z ang. wzmocnienie poczucia władzy, upoważnienie do podejmowania decyzji – A.O.). Teatr partycypacyjny dostarcza nie tylko umiejętności dotyczących tworzenia sztuki, ale kształci i podtrzymuje świadomość krytyczną. Zachęca do aktywnego uczestnictwa w życiu społecznym, umożliwia wgląd w naturę opresyjnych mechanizmów społecznych i pozwala na nie reagować, zachęca do budowania wspólnoty obywatelskiej, walki o bardziej sprawiedliwe i demokratyczne społeczeństwo. Koncepcja *empowerment* koresponduje z takimi pojęciami jak sprawiedliwość społeczna, zwrot ku sprawczości czy upodmiotowienie. Te aspekty coraz częściej bierze się pod uwagę, tworząc spektakle teatralne, ale także w zarządzaniu teatrami instytucjonalnymi, jak i niezależnymi. Teatr partycypacyjny oznaczać może instytucję bądź organizację pozarządową, która stawia swoją publiczność – jej oczekiwania, aspiracje, potrzeby – w centrum uwagi. Są to teatry, które „myślą odbiorcą”, a ich szeroka oferta (zarówno działalność artystyczna, jak i pozateatralna) jest w odróżnieniu od prezentacyjnej (z figurą biernego odbiorcy) – partycypacyjna. Na sam koniec dyskusji o koncepcjach partycypacji i upodmiotowienia widzów trzeba nieco krytyczniej przyjrzeć się omawianym tutaj założeniom. Obecnie zarówno teatr repertuarowo-dramatyczny, jak i offowy coraz chętniej i częściej tworzy teatralne projekty partycypacyjne. Większość z nich realizuje twórcze i społeczne cele, ale mamy także do czynienia z przedsięwzięciami, które omawianą tutaj ideę nadwyreżają. Ten rodzaj teatru trzeba tworzyć z wyczuciem, mądrze i odpowiedzialnie, tak aby koncepcja partycypacji nie przerodziła się we własną karykaturę.

J.P.: Teatr jest wspólnotą, nie tylko twórców, ale także wspólnotą, która się wytwarza podczas spotkań z widzem. Podmiotowe traktowanie widza odbywa się poprzez włączanie go do dyskusji, nie tylko w czasie paneli po premierach, ale także poprzez swobodę w interpretacji dzieła. Taki teatr będzie nastawiony na kreowanie przeżyć, nowych doświadczeń, a nie podawanie motywów do interpretacji. Afektywny odbiór jest ważniejszy niż analiza, co przejawia się w szczególny sposób w spektaklach nazywanych przez ich twórców „medytacjami”. Myślę tutaj o spektaklu *Nic* w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego z repertuaru Starego Teatru i spektaklu *Nirwana*, który wyreżyserował w 2009 roku, wkrótce po debiucie.

A.O.: Gdzie zatem sytuuje się współczesne aktorstwo teatralne wobec masowej ekranowej reprodukcji postaci filmowych i wizerunków medialnych?

S.K.: Pytanie o umiejscowienie współczesnego aktorstwa teatralnego w świecie nasyconym mediami oraz nową technologią wydaje się być kluczowe dla rozważań nad teatrem XXI wieku w ogóle. Na przykładzie wielu spektakli realizowanych przez twórców młodego pokolenia można stwierdzić, że zainteresowanie nowymi technologiami w teatrze wyznacza zmianę pewnych modeli funkcjonowania teatru jako instytucji społecznej, artystycznej. Przestrzeń sceniczna dziś wymaga od aktora nowych umiejętności, praktyk, przede wszystkim umiejętności dostosowawczych względem digitalnych, cyfrowych, interaktywnych oraz transmedialnych wizji reżyserów. Posługiwanie się narzędziami takimi jak gogle VR (np. gogle Oculus Meta Quest 2, wykorzystane przez aktorów w spektaklu *Sen nocy letniej* w reżyserii Garbaczewskiego), interaktywny tablet, kamera filmowa, kontrolery dźwiękowe itp., wymaga od aktora specyficznego panowania nad własnym ciałem i modulacją głosu. Aktor powinien zatem posiadać umiejętność łączenia gry aktorskiej z jednoczesną obsługą np. urządzeń elektronicznych. Dla przykładu: mikroporty umieszczane na ciele aktora, które pełnią przede wszystkim funkcję wzmacniania i natężania dźwięku, zmieniają ton i barwę jego głosu, a najcichszy szept i oddech stają się słyszalne nawet dla najbardziej oddalonych od przestrzeni scenicznej odbiorców. Warto zaznaczyć, że aktorstwo teatralne stopniowo nabiera cech aktorstwa filmowego, ekranowego. Teatr wykorzystuje liczne środki sztuki filmowej. Zmienia się zatem relacja aktora z reżyserem, a także relacja aktor-widz. Świadomy uczestnik kultury postmedialnej dostrzeże te środki i będzie starał się zbadać ich sens oraz kierunek. Według Ryszarda Kluszczyńskiego sztuka współczesna przyjmuje formy transdyscyplinarne, a znaczącym transformacjom ulegają tzw. priorytety twórcze. Sztuka uwidacznia, według badacza, społeczną wrażliwość na postęp technologiczny. Artyści sięgają więc po aktywizujące, eksperymentalne, laboratoryjne i emancypacyjne rozwiązania, które odnajdują wspólny język z nauką i nową technologią¹.

M.P.: Bohaterowie spektakli świadomie i celowo odnoszących się do kontekstów kultury postmedialnej są raczej chwilowymi ekspozycjami zdarzeń niż spójnymi wizerunkami psychologicznymi. Bywają przejściową obecnością, otwartą na relacje z odbiorcą, głosami pełnymi emocji, demonstrują intensywne poszukiwanie miejsca dla siebie w niestabilnym otoczeniu społecznym i ekonomicznym. Ciało aktora staje się narzędziem wykorzystywanym podobnie jak w performansach choreograficznych, tematyzuje proces poszukiwania własnej obecności w świecie pozbawionym trwałych i akceptowanych punktów odniesienia. Afektywne odbijanie się od ekranowo cytowanych pierwszorzonicowych newsów, od medialnych zachęt i perswazji, projekcji on-line i ich powtórzeń wzbogaca zakres środków wyrazu współczesnego aktora, czyniąc z niego scenicznie eksponowane środowisko afektów dystrybuowanych i podzielanych z widzem w przestrzeni sztuki.

J.P.: Dodam, że nie tylko aktorstwo, ale spektakl całościowo ma często na celu obnażenie spektaklizacji rzeczywistości, w której żyjemy. W teatrze także spotykamy wizerunki

¹ R.W. Kluszczyński (red.) (2008). „Sztuka nowych mediów i jej konteksty kulturowe”, Zeszyty Artystyczne 17. 15–70.

i kreacje, jednak za pomocą technologii ten proces jest obnażany. Tutaj dobrym przykładem może być spektakl *Sen nocy letniej* w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego, gdzie ciało energetyczne aktora staje się nudne (słowo najczęściej pojawiające się w recenzjach), a jego awatar, czyli wizerunek cyfrowy, może stać się kreacją atrakcyjną dla widza, ale tylko kreacją-fikcją, demaskowaną na scenie.

A.O.: Jakie zatem kompetencje cyfrowe i medialne powinien posiadać odbiorca współczesnego teatru nowomediálnego?

J.P.: Widz zanurzony w świecie mediów i technologii, częściowo scyborgizowany i na stałe podłączony do sieci, a szczególnie widz młodego pokolenia, który przyswaja umiejętności cyfrowe niemalże od razu, wiele z tych kompetencji już posiada. Natomiast co uważam za najważniejsze, to refleksja nad wpływem technologii na człowieka, bycia przetwarzanym przez technologię, świadomość wpływu algorytmów, wiedza o sile uzależnienia od aplikacji i treściach w nich konsumowanych, umiejętność różnicowania opinii od faktów, selekcjonowanie informacji i odrzucanie bezużytecznych, umiejętność wyboru dostawców treści, szczególnie wiedzy czerpanej z sieci. Odbiorca teatru potrzebuje także refleksji na temat wykorzystywania mediów na scenie oraz pewnej orientacji w sztuce intermedialnej. Bez świadomości i wiedzy, która nie kończy się na potocznym przekonaniu, że „teatr to wypełnienie dramatu na scenie”, przekaz ze sceny będzie oddzielony jakąś barierą odrzucenia i niezrozumienia od odbiorcy. W konsekwencji widz obejrzy obrazek 3D, który mu się spodoba bądź nie.

S.K.: Odbiorca współczesnego teatru nowomediálnego powinien przede wszystkim wykazywać się otwartością na nowe doznania, jakie ten teatr proponuje (a proponuje je nie bez przyczyny). Wielu twórców współczesnego teatru, takich jak Garbaczewski, Ziemilski, Borczuch, Kleczewska, zarysowuje dziś nowy wymiar sztuki scenicznej w obrębie technologizacji przestrzeni scenicznej. Celem tak uformowanej i zaprogramowanej twórczości nie jest wywoływanie w odbiorcy zachwytów i uniesień nad efekciarskim rozwiązaniem scenograficznym, lecz postawienie go w pozycji świadomego uczestnika wszelkich procesów twórczych, konfrontujących z realnym światem. Rozwój technologii jest obecnie w teatrze kierunkiem zacieśniania ram, w jakich aktualnie ten teatr funkcjonuje w kontekście społecznym i kulturowym. Twórcy granice te stale chcą przekraczać i dlatego sięgają po coraz nowsze estetyki i praktyki teatralne. Nie zawsze spektakl odbierany jest z zamierzonym skutkiem i nie zawsze przynosi efekt społecznej debaty, dialogu i próby porozumienia czy dyskusji z odbiorcą. Otaczająca nas rzeczywistość złożona jest ze skomplikowanych traktacji i komponentów dziedzictwa kulturowego. Współczesny teatr stara się być współjednoczący. To forma łapania mentalnej przyczepności w warunkach społecznego zawieszenia.

A.O.: Jaka rolę pełni teatr we współczesnej cywilizacji medialnej? Jak ta rola wygląda od strony twórców, a jak od strony odbiorców?

S.K.: Teatr wobec współczesnej cywilizacji medialnej staje się przestrzenią generatywną. Oznacza to, że wraz z postępowaniem technologicznym twórcy generują przestrzeń, która ma na celu wypracowanie nowych modeli komunikacyjnych z widzem. Modele te mają służyć zintensyfikowaniu przeżyć odbiorcy i nadać mu charakter wielowymiarowego

doświadczenia spektaklu jako wydarzenia. Media i nowe technologie determinują obecnie niemalże każdą sferę społecznego życia. Ilość bodźców napływających do nas z ekranów potęguje przekonanie, iż świat, w jakim egzystujemy, poznajemy za pomocą symulaków rzeczywistości. Oparte na wrażeniowości techniki VR-owe, odpowiednia manipulacja ruchomym obrazem, a także rozwój sztuk interaktywnych w teatrze wizualizują i potęgują ludzką niemoc wobec całkowitego wyparcia się technologii, która w pewnym stopniu unicestwia. Nasza rzeczywistość nie jest odpowiednio skrojona i proporcjonalna do biologicznych predyspozycji człowieka. Twórcy współczesnego teatru podejmują próbę konfrontacji widza z tak uformowanym, otaczającym go światem.

A.O: Dziękuję Państwu za udział w dyskusji.