

Marek Pieniążek

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

ORCID 0000-0002-9390-1515

Postmedia w mediach: przypadek teatru

Inne postaci, inne narracje

Opublikowane ponad dziesięć lat temu *Kalendarium rozwoju mediów* Zbigniew Bauer zakończył informacją o zapowiedziach Billa Gatesa, iż tradycyjną mysz i klawiaturę wkrótce zastąpią intuicyjne ekrany dotykowe (Bauer 2008: 113). W ciągu następnej dekady technologie taktylne stały się powszechnym standardem, a w ich następstwie oraz w następstwie kolejnych przemian technologicznych zaczęły się pojawiać prace opisujące kulturę współczesną jako postmedialną¹. Początek tych ujęć ujawnił się jeszcze w studiach Felixa Guattariego w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Na gruncie polskim, niewiele lat później, w pracach Andrzeja Gwoźdźcia i Ryszarda W. Kluszczyńskiego (*Wybory i ryzyka awangardy* 1985) widać było przełamywanie modernistycznych / nowoczesnych ujęć w refleksji o filmie i sztuce w nowe paradygmaty, a rozległą diagnozę postmedialnej kondycji współczesnej w 2013 roku przedstawił Piotr Celiński. Równoległe z refleksją naukową powstały spektakle w coraz bardziej wyrafinowany sposób nawiązujące do naszych doświadczeń z mediatyzowaną kulturą, coraz intensywniej korzystające z możliwości technologicznych (Auslander 2008; Duda 2011; Sajewska 2014; *Teatr wśród mediów* 2015). I bynajmniej technologizowanie sceny nie polegało tutaj na wciąż silniejszym zabudowaniu przestrzeni przedstawienia elektroniką, kamerami, ekranami, czyli na banalnej „modernizującej” cyfryzacji tego, co było dotąd technologią analogową. W przypadku znaczących artystów polegało ono na uwzględnianiu w budowaniu wydarzenia teatralnego, coraz mniej będącego tradycyjnym przedstawieniem,

¹ Refleksje na ten temat operują w przestrzeni znaczeń ukształtowanych przez badaczy wskazywanych przez Piotra Celińskiego: „Lev Manovich z zespołem (new media studies, software studies, visual culture), Friedrich Kittler (filozofia i archeologia mediów), Alexander Galloway (teoria cyberkultury) oraz Peter Weibel (teoria sztuki mediów i filozofia kultury), Peter Lunenfeld (digital humanities), Katherine Hayles (teoria sztuki i techniki), Geoff Cox (socjologia nowych mediów) czy u nas Andrzej Gwoźdź (teorie mediów, studia kulturowe, filmoznawstwo), Piotr Zawojski (teoria cyberkultury i sztuki cyfrowej), Ryszard Kluszczyński (teoria sztuki mediów i cyberkultury), Maciej Ożóg (studia cyberkulturowe i krytyka sztuki mediów), Anna Nacher (antropologia i socjologia cyberkultury), Michał Derda-Nowakowski (teorie interfejsów i interakcji) czy Michał Ostrowicki (badania wirtualności)” (Celiński 2013: 11).

intuicji twórczych bliskich diagnozom socjologicznym opisującym podmiotowość i sposób funkcjonowania we współczesnym społeczeństwie w kategoriach dalekich od modernistycznych (zob. np. Semenowicz 2013; Macioszek 2015).

W rozmowie pod tytułem *Medium czy gadżet? Wideo w teatrze*, opublikowanej w „Didaskaliach” w 2012 roku, Małgorzata Sugiera wskazywała na konieczność zbadania sytuacji, w której tak zwane nowe media i nowe technologie w teatrze zmuszają do nowych definicji tej dziedziny sztuki (Sugiera 2012: 44). Po kilku latach od owej rozmowy widać wyraźnie, jak szybko zmienia się teatr, jak odsłania się specyfika nowej estetyki teatralnej, która przestaje być przedstawieniowa, a staje się otwarta, uczestnicząca, zmediatyzowana, miksująca technologię i tradycyjny teatr reprezentacji, staje się performatywna, polityczna, postpolityczna i ostatecznie stawiająca nas przed zupełnie nowymi diagnozami antropologicznymi, prowadzącymi do centrum refleksji o posthumanistyce.

Reżyserzy najambitniejszego teatru bardzo ciekawie, celowo i w uzasadniony sposób łączą nowe diagnozy kulturowe ze sposobem uczestnictwa podmiotu w przestrzeniach usieciowionych transmedialnych relacji. Nie chcę tutaj powtarzać spostrzeżeń z prac Felixa Guattariego, Lva Manovicha, Rosalind E. Krauss, Andreasa Broeckmanna, Bruno Latoura, Małgorzaty Sugiery, Mateusza Borowskiego, Agnieszki Jelewskiej, Artura Dudy tudzież młodszych badaczy, takich jak Mateusz Chaberski czy Magdalena Zamorska, podbudowanych uprzednimi diagnozami Hansa-Thiesa Lehmana, Eriki Fischer-Lichte, Davida Savata, Ryszarda W. Kluszczyńskiego. Chcę natomiast powiedzieć, że analizy sytuacji kulturowej i spektakli wykonane przez wymienionych badaczy pokazują fundamentalną przemianę sposobu prezentowania spektakli i narracji, jakie opowiadamy, promujemy, produkujemy, w ostateczności czyniąc z nich wiedzę o współczesnym świecie.

Rosnące znaczenie technologii medialnych na teatralnych scenach potwierdza narastające zainteresowanie środowisk naukowych tym tematem. W 2018 roku odbyły się w Polsce cztery konferencje naukowe poświęcone nowym technologiom w teatrze. W lutym w Warszawie przebiegała międzynarodowa konferencja *Nowe technologie w teatrze* organizowana przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. Rozsadzanie tradycji technikami multimedialnymi, VR i eventowymi stało w centrum uwagi prelegentów (*Nowe technologie* 2018). Od 24 do 25 września w Warszawie przebiegała konferencja *Digital Cultures* zorganizowana przez Instytut Adama Mickiewicza, poświęcona zjawiskom immersji, cyfrowego ożywiania światów przeszłości, doświadczenia technologicznie udostępnianego ze sceny (*Digital Cultures* 2018). Z kolei w Teatrze Muzycznym Roma w Warszawie 29 listopada 2018 roku odbyła się konferencja zatytułowana *Scena jutra*. Była ona anonsowana jako „pierwsze w Polsce wydarzenie konferencyjno-wystawiennicze poświęcone nowym technologiom scenicznym”, podczas którego „menadżerowie, artyści, wykładowcy, producenci, realizatorzy oraz dystrybutorzy sprzętu będą mieli okazję porozmawiać o nowych trendach, pomysłach i rozwiązaniach pozwalających przekraczać granice w postrzeganiu i odbiorze wydarzeń scenicznych” (*Scena jutra* 2018).

Do współczesnej redefinicji teatru wyjątkowo silnie zachęca twórczość reżyserów zaliczanych do nurtu tak zwanego nowego teatru oraz postteatru.

O wyłanianiu się ze współczesnych praktyk teatralnych kolejnej, nowej estetyki debatowali uczestnicy konferencji w Rzeszowie w 2016 roku, zorganizowanej w ramach Festiwalu Nowego Teatru. Głównym celem było wówczas uchwycenie „wiodących tematów, motywów, idei, które teatr przechwytyje z dyskursu publicznego” (Festiwal Nowego Teatru 2016). Organizatorzy rzeszowskiego festiwalu wskazywali, iż „takim dominującym wątkiem wydaje się konstruowanie rozmaitych projektów przyszłości, które najczęściej przyjmują kształt posthumanistycznej antyutopii” (por. Kustra 2017: 143). W nieco inny sposób kontynuuje ten nurt refleksji opublikowana w ubiegłym roku wieloautorska monografia kierunku nazwanego przez Tomasza Platę postteatrem (*Post-teatr i jego sprzymierzeńcy* 2018). W książce zgromadzono szkice poświęcone twórczości między innymi Wojtką Ziemilskiego, Anny Karasińskiej, Anny Nowak, Marty Górnickiej, Marty Ziółek i innych „sojuszników” tej estetyki, wrażliwych na narastającą siłę rozmaitych spektakli w sferze społecznej i indywidualnej.

Czwartą konferencją naukową poświęconą mediom i technologiom w teatrze w 2018 roku w Polsce była grudniowa sesja *Media w teatrze / teatr w mediach* na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie. W trakcie kolejnej edycji teatrologicznych spotkań organizowanych w rocznicę śmierci Tadeusza Kantora przez Ośrodek Badań nad Mediami UP przedyskutowano sposoby nasycania współczesnej przestrzeni teatralnej technologiami medialnymi. Relacje między środkami klasycznie teatralnymi a nowomiedialnymi były wstępem do szerszej diagnozy sposobu istnienia współczesnej przestrzeni teatralnej, czyli świata bohatera scenicznego.

Obserwacja rezultatów badawczych i poznawczych tak wielu konferencji naukowych, publikacji i spektakli, artystycznych festiwali oraz wydarzeń rozwijających wciąż bardziej zaawansowane postmedialne kreacje świata i bohaterów pokazuje, że trudno jest podtrzymywać utrwalone w XX wieku modele teatru i aktora dramatycznego. Niemniej postteatr i postmedia nieczęsto znajdują poza elitarnym gronem odbiorców życzliwe przyjęcie.

Postteatr

Twórcy postteatru, jak nazwał Tomasz Plata reżyserów niezadowolonych z dotychczasowej kondycji teatru, wiedzą doskonale, iż teatr w konwencji dramatycznej, bez żadnych wątpliwości w swoje kompetencje budujący na scenie postać i rzeczywistość fikcji, jest dziś po prostu archaiczny. Reżyserzy postteatru nie pozwalają nam tylko patrzeć na swoje spektakle, raczej sprawdzają, jak z sytuacji teatralnego spotkania uczynić narzędzie i moment prowadzący do poprawy naszych wzajemnych relacji, poszerzenia i studiowania świadomości uczestnictwa w społecznych układach:

Post-teatr w takim ujęciu to teatr, który usiłuje poradzić sobie z nieusuwalnymi problemami, które sam generuje, ale przy tym ani na chwilę nie chce przestać być teatrem (Plata 2018: 23).

Postteatr, opuszczając zagwarantowane klasyczną konwencją pozycje, ryzykuje swój status. Rekonfigurując własną strukturę, narzędzia, styl, społeczną

wrażliwość, odpowiada na zmiany wrażliwości współczesnego człowieka. Bierze na siebie odpowiedzialność za produkowane i podawane społeczeństwu rozmaite fikcje, narracje, wydarzenia. To rodzaj odpowiedzialności za kreowanie określonych wspólnot odbiorczych, umocowanej w mniej lub bardziej wyrafinowanej wersji estetyki relacyjnej, na przykład Nicolasa Bourriauda (2012) czy *Widza wyemancypowanego* Jacques'a Ranciere'a (2007).

Wydaje się, że odpowiedzialność za styl uprawianego teatru jest dziś znacznie większa niż przed postmedialnym przełomem, ponieważ narracje tworzone w starym lub nowym stylu zobowiązują do angażowania zupełnie rozbieżnych wrażliwości estetycznych. Mając siłę wiązania umysłów z określonymi postawami, walcząc o pozycję w polu estetycznym i społecznym, mogą wywoływać nostalgię za dawnym światem albo kreować nowe, szczególnie istotne dziś społeczne kompetencje. Celowe emancypowanie widza z podległości mechanizmom typowym dla teatru – jak pisze Plata – nie musi wyprowadzać widza poza teatr (Plata 2018: 23). Natomiast brak wrażliwości na przemiany w zakresie statusu spektaklu, relacji aktora i widza może mieć daleko idące (także edukacyjne) konsekwencje, na przykład konserwujące stary porządek estetyczny, swoistą kulturową fikcję, na masową skalę. Jak bowiem przypomina Piotr Celiński: „W rezultacie sytuacja postmedialna to także przestrzeń konfliktu pomiędzy tradycyjnym systemem sztuki a sztuką mediów” (Celiński 2013: 23).

Podobnie diagnozuje nową sytuację kulturową niemiecki artysta i teoretyk sztuki Peter Weibel, gdy wskazuje, iż „oddziaływanie mediów jest uniwersalne, więc wszelka sztuka jest obecnie sztuką postmedialną” (Weibel 2012: 25). Jednakże nadal większość odczytań dzieł sztuki, dzieł teatralnych i filmowych zawiera w sobie oczekiwanie na relacjonowanie doświadczeń świata i kultury w sposób narracyjny, tekstocentryczny, spójny, ciągły. Krytyka prasowa (w odróżnieniu od profesjonalnych badań i branżowych naukowych czasopism) oraz jeszcze bardziej tradycyjnie sprofilowana edukacja humanistyczna tworzy w ten sposób pełen obaw dystans do teatralnej współczesności, podtrzymuje autorytet nowoczesnych, modernistycznych paradygmatów, nie doceniając zaawansowanych form współpracy teatru z nowymi technologiami i ich nowych relacji. Czyli ani postteatr, ani postmedia nie są powszechnie rozumiane jako funkcjonalne narzędzia kreacji teatralnej. Dobrze obrazuje to zjawisko recenzencki odbiór spektakli z ubiegłego sezonu, jak na przykład *Vernona Subutexa* (2018) z Teatru im. Juliusza Słowackiego czy *Masary* (2018) ze Starego Teatru w Krakowie.

Postmedialność w medium tekstu

Postmedialny charakter dzieła teatralnego w pierwszym rzędzie każe zapytać o status podmiotu, którego doświadczenia są na scenie pokazywane. Przyjrzyjmy się zatem precyzyjnemu, teatrologicznemu odczytaniu performansu *TO* w kontekście postteatru i postmediów. Stanowi ono interesującą inspirację dla pogłębionych odczytań współczesnego teatru. Łatwiej też będzie w tym kontekście podać analizie odbiór spektaklu *Vernon Subutex* z Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie,

którego recenzje w zaskakujący sposób pomijają jego specyficznym postmedialny charakter.

W teatrologicznych badaniach pytania o nowy status aktorstwa, teatru, przestrzeni w kulturze postmedialnej pojawiają się dopiero od kilku lat. Magdalena Zamorska, interpretując choreograficzny performans Marty Ziółek *TO*, zastrzega się, że analizy prowadzone w postmedialnej kondycji sztuki wymagają nieustannego rekonfigurowania zasobów teoretycznych, ciągłego nadążania za obserwowanym wydarzeniem, nie zaś używania stabilnego paradygmatu komunikacyjnego (Zamorska 2018: 139). Performans *TO* pokazano w Cricotece w 2015 roku w czasie MAAT FESTIVAL. Wątkiem łączącym sztukę Tadeusza Kantora z postmedialnością były tutaj bioobiekty i hybrydy, czyli ludzie złączeni z urządzeniami, wytwarzanie tożsamości za pomocą obiektów-gadżetów oraz „implementowanie technologii na proces poznawczy”. Badaczka usytuowała performans w kontekście posttańca i sztuki postmedialnej. Współczesny mieszkaniec mediasfery uznaje laptop, smartfon, tablet za równie naturalne części ciała, podkreślała Zamorska, wskazując na przejawy takiego myślenia w omawianym wydarzeniu (Zamorska 2018: 133–134). Estetyka *YouTube party* i płaskiej dramaturgii ciekawości dominuje w tym spektaklu, forma kontaktu powstaje w toku produkcji i odbioru medialnych obrazów. Rekonstekstualizacja i polilog Kantorowskich technik oraz cytatów z dzieł jemu poświęconych zamienia performans w ironiczną grę artystki ze współczesnymi konwencjami popkulturowych występów. Działa ona w obecności widza jak didżejka, miksująca medialny przekaz z działaniami performerów. Było to zdaniem badaczki bezpośrednie nawiązanie do tradycji Kantora i do jego obecności na scenie.

Z całą pewnością należy przyznać rację takim skojarzeniom, ale poza samym ciałem i obecnością artystki wobec widzów nic w omawianym performansie do mechanizmów odkrytych i wykorzystywanych przez twórcę *Wielopola*, *Wielopola* nie jest podobne. W otoczeniu społecznym od czasów Kantora zmieniło się bowiem wszystko: od podmiotowości współczesnego człowieka, statusu realności i relacji społecznych, po formy reprezentacji świata i pamięci. Prawie trzydzieści lat, jakie upłynęły od zamknięcia artystycznej działalności Tadeusza Kantora, nie pozwala przenosić sytuacji odbiorczych, w których operował Kantor na przykład w spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę* z 1988 roku, na performanse z roku 2015.

Skalę zmian w sposobach udziału w przestrzeni społecznej znakomicie ilustruje raport badawczy EU Kids Online. W dni powszednie młode pokolenie spędza obecnie w sieci łącznie pięć godzin. Przy czym nie da się określić momentu przełączania z tak zwanego realu na wirtualne relacje sieciowe, między innymi z powodu przebywania w ciągłym stanie immersji (por. Bodzioch-Bryła 2015: 43–46). Obecność w sieci za pomocą smartfona deklaruje ponad 80 procent badanych. Ciekawe są również badania z poprzednich roczników. Widać wyraźnie, iż w ciągu kilku lat czas wykorzystywania sieci zwiększył się ponad dwukrotnie i zawłaszcza coraz więcej praktyk społecznych (Woźniak 2018: 21).

Z całą pewnością także teatr operuje obecnie już w zupełnie innym niż przed trzydziestu laty otoczeniu kulturowym i ma do czynienia z zupełnie innymi nawykami odbiorczymi widzów. Inaczej zatem kreuje tak zwaną fikcję na scenie, ma ona

inny charakter, podstawę ontologiczną i inaczej niż za czasów Kantora łączy się z afektywnością widza.

Vernon Subutex na scenie recenzenckiego odbioru

Z równie ciekawym jak offowe *TO* sposobem prezentacji naszej postmedialnej kondycji mógł się zetknąć widz w spektaklu *Vernon Subutex* w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Spektakl w reżyserii Wiktora Rubina miał premierę podczas Festiwalu Teatralnego Boska Komedia w 2017 roku. Po dwóch festiwalowych i ośmiu repertuarowych pokazach spektakl zszedł z afisza. Z informacji dyrekcji teatru wynika, że przedstawienie nie było prezentowane z powodu urlopu macierzyńskiego jednej z aktorek.

Mimo iż spektaklu nie można już zobaczyć, warto wskazać na jego wyjątkowe walory artystyczne, osiągnięte właśnie dzięki odważnemu zwróceniu się ku estetyce postteatru i postmediów. Szczególnie ów postmedialny gest reżysera jaskrawo odsłonił się w tradycyjnej przestrzeni Teatru im. Juliusza Słowackiego, na wielkiej i szacownej krakowskiej scenie, niekiedy nazywanej złośliwie bombonierką. Odegrała ona tutaj rolę pełnego „słodczy” mieszczańskiego teatralnego pudełka, pozwalającego z miękkich pluszowych foteli spokojnie przyglądać się dramatowi Vernona, pozbawionego dostępu do zagwarantowanego luksusowego punktu obserwacyjnego. Miejsce gry dawało widzom przyjemną stabilność i bezpieczną pozycję w społeczeństwie usankcjonowanego spektaklu. Niektórzy recenzenci wspominali, że podczas sceny realizowanej na pobliskim placu nie chcieli im się opuszczać teatru, mimo zaproszeń kierowanych przez aktorów woleli obejrzeć ją online, siedząc pod teatralnym żyrandolem.

Wiktor Rubin jest artystą od lat wykraczającym poza standardowe modele teatru. Na początku kariery współpracował z Bartoszem Frąckowiakiem. Powstał wówczas na przykład spektakl *Tramwaj zwany pożądaniem*, w którym notatki prasowe zostały wykorzystane na zasadzie Brechtowskiej techniki pokazywania, nie odgrywania postaci. W 2014 roku Rubin otrzymał paszport „Polityki”

[...] za brawurowe spektakle, które odsłaniając mechanizmy konstruowania oficjalnych biografii, równie wiele mówią o historii co o współczesności. Za język mieszający czasy, perspektywy i doświadczenia, jednocześnie demaskatorski i niezwykle intensywny (Polityka 2014).

Niedawno w warszawskiej *Zachęcie* Wiktor Rubin stworzył spektakl *Proszę bardzo* na kanwie biografii Andy Rottenberga i pokazał go w galerii, gdzie bohaterka była wieloletnim dyrektorem. W krakowskim *Vernonie* podobnie odsłaniany jest płynny status współczesnego podmiotu we współczesnej kulturze i społeczeństwie. Spektakl demonstruje świat, w którym zamiast obiektów mamy raczej procesy (Celiński 2013), zamiast stabilnego i kontrolującego się podmiotu modernistycznego podmiot relacyjny (Gergen 2009: 189). Reżyserowi udaje się tak zorganizować przestrzeń spektaklu, że zamiast teatralnej reprezentacji, zamiast teatralnego „tu” widowni i „tam” sceny wchodzimy w spektakl niczym w ciąg procesualnych afektów podłączonych do naszego aparatu poznawczego. Przy otwarciu na oferowane

doświadczenie immersji spektakl zamienia nas w użytkowników rozmaitych kulturowych software'ów (Manovich 2013), którym podlega i którymi posługuje się tytułowy bohater. Łącząc się z przeżyciami znakomicie uobecnionej przez Krzysztofa Zarzeckiego pierwszoplanowej postaci, stajemy się bardziej „interfejsami” jej emocji niż widzami, nie jesteśmy odbiorcami fabuły spektaklu, lecz afektywnymi współuczestnikami sygnałów nadawanych z wnętrza sytuacji egzystencjalnej bohaterów:

W rezultacie postmedialny charakter zdematerializowanej informacji skutkuje podwójnie. Przedmiot przekształca się w obiekt medialnej reprezentacji. Zyskując taki status, przekracza barierę tradycyjnie pojętej materialności, staje się swoim własnym odbiciem, abstrakcyjnym (wirtualnym) przedstawieniem i zapośredniczeniem. Skutek drugi bierze się z faktu dematerializacji transmitującego medium: skłonni przypisywać wartość materialną postrzeganym dzięki mediom przedmiotom / obiektom dematerializujemy w rezultacie samo medium. Medium, które działa niepostrzeżenie, które jest niewidzialne, okazuje się pozbawione wymiaru materialności, kończy swój dotychczasowy żywot w materialnym świecie znaków, przedmiotów i zdarzeń (Celiński 2013: 25).

W recenzjach krakowskiego *Vernona* prawie nie widać zrozumienia dla szczególnej obecności zmediatyzowanego aktorstwa i przestrzeni na scenie. A przecież w teatrze nieczęsto mamy do czynienia z takim ich sfunkcjonalizowaniem, że znikając z naszego pola widzenia, tworzą świat w zupełnie nowej postmedialnej ontologii. Efekt wykorzystania wielkiej sceny Teatru Słowackiego jak ekranu smartfona, z pierwszym chyba na taką skalę w Krakowie użyciem projekcji w ogromnym oknie prosceniowym, pozostaje bez echa. Podglądanie na wielkim ekranie działań bohaterów zostaje uznane, podobnie jak sceny dramatyczne, za kolejny element typowej epickiej panoramy współczesnego społeczeństwa konsumpcyjnego.

W recenzenckich omówieniach nacisk jest natomiast kładziony na sławę autorki powieści o Vernonie, jej format skandalistki, na społeczną wymowę spektaklu. Szczególne zmediatyzowanie spektaklu nie jest centralnym tematem analiz, wyjazd bohaterów skuterem z teatru, wyjście z kamerą do bezdomnych, filmowy wywiad na żywo z duchem z zaświatów nie naruszają opowieści recenzentów dążących do rekapitulacji głównych wątków powieści w kontekście komentowanych scen (Cieślak 2018). Spektakl czytany w myśl koncepcji społeczeństwa spektaklu Guy Deborda i metod pracy Bertolta Brechta w recenzji Bartosza Rosenberga jest na przykład krytykowany za wyrafinowane wykorzystywanie bezdomnych, za umieszczanie bohatera na marginesie społeczeństwa konsumpcji i nazbyt proste dublowanie mechanizmów medialnych:

Dodatkowo obezwładniają ich estetyczne chwyt scenografa, z których chyba najbardziej rozpoznawalne są realizm magiczny i kicz. Korzystając z tych rozwiązań, Rubin jak gdyby robi zastrzyk usypiający sumienie swoich bohaterów. Najwyraźniej jest to widoczne w doskonałej scenie-objawieniu transmitowanego na żywo spotkania Vernona Subutexa z Alexem Bleachem. Gdy Vernon, bezdomny obmyty już „z brudów tego świata”, ubrany w biały szlafrok, siada w łodzi, gdzie czeka na niego Bleach, i zaczyna słuchać wyznań swojego przyjaciela, dochodzimy do przekonania, że to, co widać w transmisji live, jest oszustwem. To oszustwo uwierzytelniają silne zbliżenia twarzy Bleacha serwowane przez media, które chcą wykreować fake newsa (Rosenberg 2018).

Nadmiar obiektów zgromadzonych na scenie, niełączących się spójną wizją scenograficzną, krytycznie omawia Paweł Głowacki, który z braku innej recepty opisał przestrzeń przedstawienia za pomocą zestawu przedmiotów:

Stare pianino elektryczna gitara stół zawalony fachowym sprzętem dyskotekowego di-dżeja w wielkiej donicy wielka paproć albo liście palmy drewniane wiosła portret napoleona dwa biurka mikrofony mikroporty kołdry materace lodówka duża kuchenka gazowa spora liczba krzeseł we wszystkich gatunkach poduchy spore i małe telewizory z góry na dół i z powrotem jeżdżące ekrany w tym jeden ogromny sztucznego dymu kilometr sześcienne pięć lub sześć podestów na kółkach sztuczny las klozetowa muszla z deską podnoszący się i opadający orkiestron żółte peruki szpitalne żeliwne łóżko chyba sprzed wojny pierwszej sztuczny brzuch wąsy przyklejane laptopy w sporej liczbie jogurty w plastikowych kubkach na suficie coś niby zwierciadło mętnie powtarzające podłogę czynny mobilny prysznic sklepowy kosz na kołach film pokazujący wejście do supermarketu zielona drewniana łódź wędkarzy futro z białych królików plastikowe lub ebonitowe telefony i skuter albo może motor pewności nie ma bo ciemnowo było na ekranach nad sceną uroczyste kolorowe fotki ostro pornograficzne... Wystarczy? A to przecież zaledwie prolog całości kąpiącej sobie tak przez cztery rozległe jak step godziny. Gdzie reszta? (Głowacki 2018).

W podsumowaniu mało pochlebnej recenzji *Vernona* Joanna Targoń stwierdza, że nie wie, po co ten spektakl został zrobiony, według niej jest on pełen ozdobników, „wszystko rozplywa się nie tyle nawet w ironii, ile w ciepłej komediowej poczciwości, w muzyce granej na żywo przez Krzysztofa Kaliskiego, w zabawach teatralnością, w aktorskich etiudach i szarżach” (Targoń 2018).

Trudno odmówić recenzentom rzetelności opisów sceny, analiz szczegółów spektaklu, sposobu narracji, wreszcie wskazań na ogólne przesłanie spektaklu Wiktora Rubina. Niemniej patrzą oni na spektakl, jakby znajdowali się w świecie, w którym każdy symbol ma ustaloną wartość i odsyła do konkretnej, obiektywnej rzeczywistości, polityka społeczna ma sprawdzalny pozytywny wymiar, a świat można opisać i nazwać, by następnie odegrać go na scenie, dając syntezę komunikowanej wiedzy o rzeczywistości. Warto wskazać w tym modelu odbioru wrażliwość nowoczesności zachowawczej, której logikę i mechanizmy przedstawiania świata precyzyjnie omówił Michał P. Markowski (Markowski 2007: 54–55).

Trudno się zatem dziwić, że reakcje na spektakl są takie jak powyżej wskazane, w typie wrażliwości, która nakazuje traktować wielką inwazję mediów na teatralne sceny jako nadmiar ozdobników. Przyjęty typ estetycznej wrażliwości nie pozwala jej zobaczyć w kontekście poetyki współczesnych wielkich spektakli medialnych, na przykład bardzo dobrego odbioru polskich seriali HBO *Ślepnąc od światła* (2018) czy *Nielegalni* (2018). Gdy Paweł Głowacki w puencie recenzji z *Vernona* przywołuje *Krakowski salon poezji* z czytanyymi fragmentami powieści Virginie Despentes, czyniąc z nich pozytywny kontrast do spektaklu Rubina, można mieć wrażenie, że właśnie wysiadł z dorożki, która wprost z czasów Tadeusza Pawlikowskiego i Stanisława Wyspiańskiego przywozła go pod miejski teatr.

Wyrażana przez recenzenta tęsknota za „czystym” i „klarownym Subutexem w roli głównej” pochodzi raczej ze świata demonstrowanego w innej produkcji

Teatru im. Juliusza Słowackiego – ze spektaklu *Z biegiem lat, z biegiem dni* (2017), to nostalgia za estetyką z minionej epoki krakowskiego teatru. Co ciekawe, w ten stary szacowny świat nie postmedialnej, a typowej modernistycznej kultury wprowadza ten sam zespół teatralny, który tak udanie zagrał *Vernona*. Na tej samej scenie zespół pozwolił się sformatować przez modernistyczne koncepty i pokazał w jakże statycznej, epickiej narracji występ Agnieszki Glińskiej na tle ozdobionej fotografiami historii rodzinnej. Warto dodać, że reżyserka wchodzi na scenę, podobnie jak Tadeusz Kantor, by mediatyzować swoje doświadczenie i rodzinną postpamięć z wykorzystaniem zarówno tradycyjnego teatru wspomnień, jak i wyświetlanych zdjęć. Ale i jej spektakl, i uwagi Pawła Głowackiego dowodzą tylko trwałości kulturowego paradygmatu reprezentacji, modernistycznych koncepcji podmiotu i takiej wizji rzeczywistości (Gergen 2009), z nostalgią ożywianych pod wpływem naporu innego, nowego świata.

Okazuje się bowiem, że tak jak recenzenci nie dysponują językiem, kategoriami, wrażliwością, które pozwalałyby w nieco innym paradygmacie kulturowym zobaczyć to, co się dzieje na scenie, tak i w przestrzeni społecznych praktyk kulturowych wiedza o tym, co robimy w postmedialnej przestrzeni relacji, jest niemal nieobecna.

Aktor transmedialny – afekt ucieleśniony

Połączenie w odbiorze spektaklu refleksji o filmie, mediach, balecie współczesnym, technologiach pomaga natomiast zauważyć, jak teatralna przestrzeń może razem z nami myśleć i odczuwać. Bohaterowie nowych opowieści lokowanych w postmedialnym świecie są trudni do scalenia, raczej są tylko chwilowymi ekspozycjami zdarzeń, dlatego nie znajdziemy metody pozwalającej zobiektywizować ich doświadczenia. Tak jak Vernon Zarzeckiego są one przejściową obecnością, głosem skargi ciała, gwałtownym poszukiwaniem miejsca dla siebie w niestabilnym świecie cudzych ambicji i równie niestałych afektów (por. Nycz 2015: 20–21).

Ciało aktora obecne w performansach choreograficznych jest najlepszym sygnałem i przekazem współczesnej kondycji postmedialnej. Na warszawskim festiwalu *Inne Tańce* (2018), na przykład w prezentowanym baletowym performansie według pomysłu Joanny Leśniarowskiej *BLUR.close up*, ciało tańczące w wykonaniu Aleksandry Borys odślaniało się w podobnym jak w *Vernonie* procesie poszukiwania własnej obecności w świecie pozbawionym powszechnie akceptowanych punktów odniesienia, gdzie „bezustannie – w makro- i mikroskali – doświadczamy sfragmentaryzowanej rzeczywistości pełnej skrawków obrazów i dźwięków, szczątków informacji, odprysków idei i ideologii” (Blur 2018). Vernon Zarzeckiego wciąż waha się, szuka sposobów działania, obja się jak Houellebecqowska „częstka elementarna” między angażującymi go medialnymi przekazami, nastrojami, przestrzenią tradycyjnej sceny, jej ekranowymi projekcjami i realnym placem przed teatrem. Jego obecność staje się naturalnym środowiskiem afektów dystrybuowanych ze sceny w przestrzeń odbioru. Proces ten karmi się energiami przepływu między emocjami i głosami postaci, między przekazującymi je ekranami, tekstowymi komunikatami, muzyką, dynamiką przestrzeni a interferującą z nimi widownią, dokonuje się w precyzyjnie zbudowanym w teatrze środowisku o charakterze postmedialnym.

Teatr niestroniący od postmedialnych inspiracji i energii jest chyba obecnie najlepszym miejscem studiowania relacji współczesnego podmiotu ze światem. Dla większości widzów jest swoistym wstępem do antropologii doby postmediów, inspiruje do uznania, że obecnie każda okoliczność stawia nas, tak jak Vernona, w miejscu własnego wydarzenia i niechętnie łączy się z poprzednią. Jesteśmy aktorami w trakcie nieustannej improwizacji, wciąż widocznymi dla innych na wielkich i małych ekranach, aktorami, którym w razie upadku nikt nie podpowie kwestii, a tylko bardzo szybko zgasi wyświetlacz i odesłę w niepamięć.

W krakowskim spektaklu Rubina można się stać częścią przestrzeni myślącej i współczującej w rytm rozwoju przedstawienia, można się poczuć częścią świata, który odsłania się na chwilę i przepada, gdy tylko przestajemy go zagadywać online. Nasze odłączenie lub podłączenie do sieci cybernetycznej jest kwestią uczestnictwa lub braku obecności w tym świecie. Afektywna wspólna obecność z Vernonem w tej mieszance płynnej polityki życia jest odkrywaniem nowej rzeczywistości i postmedialnej kondycji, odsłaniającej złożone, relacyjne, asamblażowe tożsamości współczesnych ludzi (Savat 2013: 76). Postteatr, apelujący do naszej odkrywczej wyobraźni, inspirowany do studiowania siebie w afektywnym zespoleniu z aktorem walczącym o pozycję i obecność w społecznej sieci, wydaje się mieć przed sobą przyszłość. Widać ją w najnowszych realizacjach Krzysztofa Garbaczewskiego², także w – zdawałoby się tradycyjnie teatralizowanej – *Irańskiej konferencji* Iwana Wyrypajewa (Irańska konferencja 2018), gdzie w funkcji medium wykorzystuje się sytuację konferencyjną i proces tłumaczenia symultanicznego z języka angielskiego na polski. Teatr staje się tutaj wielką przestrzenią relacji interkulturowych udostępniających się, także na scenie, poprzez eksponowanie (podobnie jak pierwszoplanowych aktorów) urządzeń elektronicznych, transponderów, komunikatorów.

Współczesny teatr pokazuje, jak technologia determinuje nasze zachowania, modyfikuje je i stymuluje. Widz, zmuszony we wszechogarniającej sieci afektywnych interakcji do kontaktów typu „ktokolwiek z kimkolwiek” (Chaberski 2018: 176–178), staje się na nowo świadomy tej obezwładniającej maszyny. Dlatego warto docenić poznawczy i rewelatorski potencjał momentu spotkania z intensywną obecnością zmediatyzowanego bohatera teatralnego, momentu, który pozostaje ściśle i indywidualnie nasz. Dopiero uznanie tego faktu pozwala wyruszyć ku współczesności z gwarancją jej owocnej interpretacji. Bohater współczesny, będąc tworem transmedialnym, w momencie kognitywnego i afektywnego szczerzenia się z naszą wrażliwością zaczyna funkcjonować jak każdy człowiek zależny od codziennych form mediatyzacji. Współczesny podmiot jest przecież w znacznej mierze „sztuczny”, wyprodukowany przez normy i obrazy, gra konwencjami, mówi według ustalonych scenariuszy kulturowych i dla uzyskania określonego celu. Powoli zabudowuje

² „*Nietota* to nowy spektakl autorstwa kolektywu Dream Adoption Society w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego, odnoszący się do twórczości Tadeusza Micińskiego oraz wykorzystujący zbiorową, wirtualną rzeczywistość i nowe technologie generowane w czasie rzeczywistym. Samo zanurzenie w VR służy w nim nie tyle przeniesieniu do innego świata, ile wykreowaniu współdzielonej przez wszystkich widzów, choć doznawanej przez każdego oddzielnie, prywatnie, rzeczywistości” (Nietota 2018).

i niweluje granicę między tak zwaną rzeczywistością a kreacją, podobnie jak teatr i współczesne życie staje się totalnie zmediatyzowany i technologiczowany.

Przenikanie światów książkowych, teatralnych, ekranowych z tradycyjnie ujmowaną rzeczywistością dominuje w naszym doświadczeniu. Dlatego teatr, film, ekran, aplikacje mobilne i wszelkie ich pochodne zdobywają przeważającą pozycję w ontologizowaniu naszego doświadczenia. Transmedialne oddziaływanie aktorów ze scen, ekranów, gazet, mediów społecznościowych, reklam i radia jednocześnie splata ich role z ich afektywnymi ekstensjami. W naszym odbiorze kolejne spektakle teatralne, oglądane filmy, wywiady czy poznawana prywatność aktorów nie funkcjonują osobno. Wszystkie te przekazy stają się integralną częścią nas, a my – w wyniku społecznego zapętlenia przekazów – stajemy się ich bohaterami (Hybrid Matter 2018). Postmedia wędrują swobodnie także poprzez teatr, a wchodząc w samo centrum naszej ponowoczesnej tożsamości, działają poprzez nas, angażując w swoje scenariusze. To chyba jest główny temat postteatru, którego jeszcze kilkanaście lat wcześniej z przyczyn społecznych i technologicznych po prostu być nie mogło.

Przestrzeń spektaklu *Vernon Subutex* jest świetnym przykładem odsłonięcia współczesnego doświadczenia, gdzie ekrany i rzutniki, telefony i nadawanie SMS-ów materializują się w afektach wciąż stymulowanych medialnie i komunikacyjnie widzów / uczestników. Widok wielkiego ekranu telefonu wyświetlonego nad sceną w trakcie pisania krótkich wiadomości, rzadko tak efektowny, bo rzadko realizowany w tak dużym teatrze z kilkunastometrowym oknem prosceniowym, znakomicie odsłania płynny status bohaterów, obecnych ni to w ciele aktorów, ni to w ulotnej materii wysyłanych zdjęć i tekstów, ni to w materii teatralnego billboardu wspólnie podzielanych afektów. Mieszanie SMS-ów z powiększonymi do rozmiarów dużego mieszkalnego domu screenami, dającymi podgląd używanych na scenie smartfonów, wskazuje na prawdziwy „adres zamieszkiwania” tych emocjonalnie (i momentami dosłownie) nagich postaci. Transmedialny sposób komunikacji z widzem funduje formę obecności postaci teatralnej, która jest postekranową, afektywną i ucieleśnioną, konwergentną formą naszej obecności w świecie. Odsłonięcie szczególnego *punctum* obecności bohatera w toku wizualizowania wiadomości, wyeksponowanie afektywnego momentu wysyłania lub odebrania tekstu, to ucieleśniona chwila decyzji, dramat zależności od nagle wykreowanych nowych okoliczności przekraczających dane miejsce i czas. W historii Vernona splot tego, co ludzkie i technologiczne, afektywne, cielesne i niematerialne oraz transmedialnie uobecnione w formie głosu i żywego ciała, jest na scenie Teatru im. Juliusza Słowackiego pokazane w sposób tyleż trafny, ile fascynujący.

Krzysztof Zarzecki w tym spektaklu tworzy znakomitą kreację, wpisuje się w zamysł Janiczak i Rubina w zakresie dramaturgii i reżyserii. Jest ciałem chwilowym, afektywnym, głęboko – choć wciąż momentalnie – łąpiącym kontakt ze światem i ze sobą. Podróżuje przez czas, przez kolejne sceny jak przez miasto, które staje się scenografią jego nieudanego życia. Scena nie ma charakteru reprezentacji, nie ma rozciągłości czasowej ani fabularnej, jest ciągle rekonfigurowaną przestrzenią spotkań, chwilowych ustaleń, rozstań, walki o coś, o co akurat warto się upomnieć. Ciało aktora to obecność *nagiego* życia (termin Giorgio Agambena, 2008), dosłownie, na przykład w scenie kąpieli, odzieranego z wszelkich symbolizacji i tak właśnie

włączanego w tok ciągłych biograficznych przemian. Luksusowe produkty, blichtr współczesnego mieszczańskiego życia, rozmaite prestiżowe sprzęty lub mieszkanie zbudowane z koszy na śmieci tak samo współkonstruują tożsamość i świat bohatera jak mobilne technologie, kamery, projekcje. Na scenie i wokół niej wszelkie informacje i emocje, produkty, pragnienia oraz udane lub nieudane inwestycje biograficzne rządzą stylem bycia i są częścią zachowań postaci. Należy dodać, że za podobny styl uobecnienia bohatera w spektaklu *Kino moralnego niepokoju* Krzysztof Zarzecki został nagrodzony jako najlepszy aktor Festiwalu Teatralnego Boska Komedia 2019³.

Rolę Zarzeckiego tym bardziej warto zestawić z kreacją głównego bohatera *Konformisty 2029* (2018) w reżyserii Bartosza Szydlowskiego z Teatru Łąźnia Nowa. Choć na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać, że to podobna próba pokazania współczesnego podmiotu jak w *Vernonie*, to Szymon Czacki posługuje się jednak łatwymi do sklasyfikowania gestami, wprost pokazując swoje mentalne i ideologiczne uwikłania, porusza się wśród postaci wyraziście zdeterminowanych pozycją społeczną, a finałowa scena oświetlenia jego twarzy powoli gasnącym punktowym reflektorem tylko potwierdza konstruowanie świata i tożsamości bohatera już klasycznymi (eksploatowanymi przynajmniej od czasów Brechta) środkami reprezentacji. Marcel Klerykowski w wykonaniu Szymona Czackiego jest pokazywany w ujęciu podmiotowości modernistycznej. Wizja świata ogarniętego ideologiczną monokulturą zamiast straszyć, irtuje swoją naiwną plakatowością i usilną aktualizacją do warunków polskich. Z taką fikcją wyjaśniającą nie da się wejść w afektywny rezonans i zainicjować poznawczej transgresji, także dlatego że oddziaływanie spektaklu osłabia jednostronna ideologizacja.

Natomiast w omawianym *Vernonie* świat odsłania się zupełnie inaczej i bohater istnieje na scenie w sposób mniej jednoznaczny. Krzysztof Zarzecki ani nie prezentuje w pełni zarysowanej postaci, ani też nie gra wyłącznie siebie, jest współczesnym ucieleśnionym doświadczeniem, wspólnie rekonstruowanym przez widownię z wnętrza osobistych przeżyć, z niejasnych przeczuć, z tego, co nas otacza, ale co bez aktora odsłonić i uobecnąć się nie chce. Ciało aktora i jego technologiczne ekstensje są dla widza przewodnikiem przez transmedialnie ewokowaną rzeczywistość, bohater w postteatrze wędruje razem z nami poprzez wspólne, powszechnie produkowane afekty, introspekcje, wspomnienia.

W serialu HBO *Śpiąc od światła* (2018) Krzysztof Zarzecki jako Maluch jest znakomitą obrazem człowieka będącego strzępem emocji w sieci współczesnych wielkomięjskich uwikłań. Podobnie na scenie Teatru im. Juliusza Słowackiego: w szepcie, krzyku, rozpacz, w intensywnie mediatyzowanym ludzkim dramacie ciało Zarzeckiego / Vernona staje się wspólnotowym afektywnym wydarzeniem oraz uobecnieniem. Warto przypomnieć, że Krzysztof Zarzecki podobną postać, zdruzgotaną przez los, czas i siebie, postać granicznie rozemocjonowaną, żyjącą w ciągłym transie, krzyczącą do kamery w akcie poszukiwania twarzy, zagrał w spektaklu

³ W werdykcie jury Festiwalu czytamy: „Główną nagrodę aktorską otrzymał Krzysztof Zarzecki za: właściwe zrównoważenie ustawicznej obecności oraz bycie spoiwem trzymającym całość przedstawienia. Pozwolił kolegom zabłysnąć i zagrać najlepiej, jak potrafili. Wykazał charyzmę i spokój, które ugruntowały przesłanie tego spektaklu”. Zob. Werdykt Jury Festiwalu Boska Komedia (2019).

Metafizyka dwugłowego cielenia (2018) w reżyserii Natalii Korczakowskiej. W kilku monologach jego twarz odsłaniała się publiczności na dużych przezroczystych ekranach okrywających centralnie wyeksponowaną scenę. Skrajne emocje, wykrzywiająca twarz grymasy, zbliżenia i karykaturalny wygląd powodowały, że i w tym spektaklu ciało aktora stawało się bardzo szczególnym emiterem afektów. Podłączone do technologii transmedialnie rozprzestrzeniało się w obszarze percepcji będącego fizycznym świadkiem tego transu widza. Aktor był zajmującą, hybrydycznie uobecnioną żywą refleksją o sobie i o ledwie zarysowanej postaci, uobecniał nie tyle jej czy własną indywidualność, ile nasze multifreniczne ja (Gergen 2009: 106), testując formy obecności współczesnego człowieka wobec siebie, mediów i innych. Koncepcja *czystej formy* nie była tutaj usilnie funkcjonalizowana, niemniej sam gest twórczy Witkacego wiódł aktora i jego bohatera (poszukującego tożsamości, matki, ojca) przez wizualno-sensualne emanacje frustracji, stresu, opresji i bolesne dialogi w splot transmedialnych połączeń ze światem, wprost w niejasne źródła postmedialnej podmiotowości.

Postmedialne fikcje wyjaśniające

Współczesny teatr nie wymaga od widza wylogowania się ze świata, zasiadając na widowni, pozostajemy jego widzami i uczestnikami, tak jakbyśmy wcale nie wyłączali komórek i siebie z kontaktu z globalną infosferą. Na widowni postteatru jesteśmy u siebie w formie online, może nawet bardziej niż w domu, gdy pozory intymności okazują się naszym transmedialnym więzieniem budowanym ze ścian ekranów, głośników, telefonów, z lęków przed odłączeniem, czyli z obaw przed życiem nazbyt daleko od wyobrazonego miejsca, gdzie dzieje się tak zwane wszystko i gdzie są tak zwani wszyscy.

Teatr w wymiarze postmedialnym oferuje nam bardzo szczególne doświadczenie uspołecznienia typu 2.0, w rzeczywistości i online jednocześnie, czyli oferuje swoją deziluzję rzeczywistości i wprowadza nas w doświadczenie bycia naprawdę (Dorak-Wojakowska 2015: 354). Najlepsze polskie festiwale teatralne potrafią docenić tego rodzaju osiągnięcia artystyczne, dobrym przykładem jest nagrodzona na Boskiej Komedii 2019 scenografia multimedialna spektaklu *Inni ludzie* w reżyserii Grzegorza Jarzyny⁴. Tak jak w powyżej omawianych spektaklach – otrzymaliśmy tutaj udaną formę antropologicznej syntezy współczesnego doświadczenia, która już nie jest efektem działań jednego dramaturga inscenizującego teatr swojego „ja” (por. Kopciński 2014: 185), ale skutkiem zbiorowej pisarsko-dramatyczno-teatralno-multimedialno-technologicznej kreacji wydarzenia teatralnego. Widziałbym tutaj

⁴ Spektakl ten otrzymał specjalną nagrodę za najlepsze multimedia: *Inni ludzie* podczas festiwalu teatralnego Boska Komedia 2019. Spektakl *Inni ludzie* współtworzy „wyrafinowana projekcja na żywo, stanowiąca okna prowadzące do jednego lub do wielu światów i narracji. Niesamowite połączenie ilustracji, grafiki i fotografii, zarówno futurystyczne, jak i bardzo aktualne”. Wideo: Łukasz Jara, Adrian Hutyrak, zdjęcia: Radek Ładczuk, grafika: Adrien Cognac, animacje: Julia Nędzzińska, liternictwo: Luka Rayski, ilustracje: Maciej Chorąży, montażyści: Adrien Cognac, Piotr Czarnecki, Krzysztof Fischer, Wiktor Zmysłowski, Aleksandra Żwan, montaż dźwięku: Jerzy Szelewicz, DJ/VJ live: Michał DJ B Olszański.

moment wyłaniania się nowego podmiotu dramatu, uobecniającego się jako zbiorowa samowiedza „nasyconego ja” (Gergen 2009: 294). W zmultiplikowanych kompetencjach artystów postteatru i w połączeniu z determinowaną przez media wrażliwością widza podmiot takiego dramatu byłby performatywną kreacją współczesnej samoświadomości. Szczególnie wyraziście można go zobaczyć i doświadczyć właśnie w teatralnym, zbiorowo ujawniającym się i obserwowanym procesie odsłaniania życia w usieciowionych i mediatyzowanych online relacjach.

Odczucie wspólnoty wytwarzanej performatywnie za pomocą wielu nowych technologii sprzężonych z maszyną sceny zdaje się dominującym doświadczeniem w teatrze XXI wieku. W przypadku najlepszych spektakli i spójnego z postmedialną estetyką aktorstwa mamy okazję poczuć się częścią technologicznie wytwarzanego świata. Spektakle ostatnich kilkunastu lat różnią się bowiem od tych skupionych na tworzeniu postaci dramatycznej i statycznego świata iluzji: wskazując na sposób istnienia człowieka w postmedialnej rzeczywistości, oferują pogłębienie wglądu w doznawanie dynamicznych kształtów współczesności.

W powstających obecnie spektaklach nie słabnie jednak potrzeba bliskiego i bezpośredniego dialogu z widzem. To, jak bardzo są one otwarte na formy współuczestnictwa i jak dalece nie wystarcza im zdalna, medialna, bez żywych reakcji odbiorców prezentacja spektakli, pokazały głosy artystów z niecierpliwością wyciekających powrotu widzów do teatrów po kwarantannie spowodowanej pandemią CoViD-19⁵. Najnowsze dzieła teatralne, mimo technologicznego zaawansowania, mimo otwarcia na posthumanistyczne wizje społeczeństwa, są wciąż budowane z pragnień estetyki relacyjnej oraz sztuki krytycznej i partycypacyjnej. Są to chyba jedyne nieobrazające współczesnej inteligencji formy doświadczenia wspólnoty i zarazem świata, w jakie oświecony człowiek w epoce postmedialnej może jeszcze na chwilę uwierzyć, tak jak do niedawna wierzył w inne, ale mniej zaawansowane technologicznie fikcje wyjaśniające (Iser 2006).

Bibliografia

Agamben Giorgio. 2008. Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie. Mateusz Salwa (przeł.). Warszawa.

Auslander Philip. 2008. Liveness. Performance in a mediatized culture. London – New York.

⁵ Większość polskich teatrów regularnie w czasie obowiązkowego zawieszenia działalności od marca do czerwca 2020 roku prowadziła transmisje swoich spektakli na platformach społecznościowych (aktywowano instytucjonalne kanały YouTube oraz Vimeo), liczni aktorzy i reżyserzy tworzyli także nowe przedstawienia lub czytania performatywne online, adaptując do swoich potrzeb możliwości komunikatorów internetowych typu Zoom czy Facebook. Zapraszano widzów do współdziałania w tworzeniu scenariuszy o doświadczeniu pandemii (np. *Teatr na faktach* w Instytucie Grotowskiego), w licznych dyskusjach i wypowiedziach o stanie teatru w czasie pandemii wciąż powracała teza o jego wspólnotowości, czy to na poziomie solidarności zespołu, czy relacji z widzem. Podtrzymywanie przerwanych relacji z publicznością było tematem i celem wielu medialnych akcji teatrów oraz specjalistycznych debat online (m.in. organizowanych przez Dział Pedagogiki Teatru Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie). Pojawił się także nowy termin: streamoza, opisujący swoisty nadmiar oferty online.

- Bauer Zbigniew. 2008. Kalendarium rozwoju mediów. W: Dziennikarstwo i świat mediów. Zbigniew Bauer, Edward Chudziński (red.). Kraków. 87–114.
- BLUR.close up. 2017. Joanna Leśniarowska (reż.). Aleksandra Borys (wyk.). Poznań. Art Stations Foundation.
- Bodzioch-Bryła Bogusława. 2015. Nowe media wobec jednostki i społeczeństwa. W: Bogusława Bodzioch-Bryła, Lilianna Dorak-Wojakowska, Michał Kaczmarczyk, Adam Regiewicz. Przepływy, protezy, przedłużenia... Przemiany kultury polskiej pod wpływem nowych mediów po 1989 roku. Bogusława Bodzioch-Bryła i in. (red.). Kraków. 19–47.
- Celiński Piotr. 2013. Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych. Lublin.
- Chaberski Mateusz. 2018. Cyberpartycypacja i złośliwa interaktywność, czyli kto lub co uczestniczy w post-teatrze. W: Post-teatr i jego sprzymierzeńcy. Tomasz Plata (red.). Warszawa. 159–182.
- Cieślak Jacek. 2018. „Uczciwość bezdomnych”. Teatr nr 2. http://www.teatr-pismo.pl/po-premierze/1958/uczciwosc_bezdomnych/. (dostęp: 12.03.2019).
- Dorak-Wojakowska Lilianna. 2015. Teatr wobec nowych mediów. W: Bogusława Bodzioch-Bryła, Lilianna Dorak-Wojakowska, Michał Kaczmarczyk, Adam Regiewicz. Przepływy, protezy, przedłużenia... Przemiany kultury polskiej pod wpływem nowych mediów po 1989 roku. Bogusława Bodzioch-Bryła i in. (red.). Kraków. 354.
- Duda Artur. 2011. Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji. Toruń.
- Festiwal Nowego Teatru. 2016. 55. Rzeszowskie Spotkania Teatralne: 3. Festiwal Nowego Teatru. W: Teatr im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie, 18–26 listopada. Rzeszów.
- Gergen Kenneth. 2009. Nasycone Ja. Dylematy tożsamości w życiu współczesnym. Mirosława Marody (przeł.). Warszawa.
- Głowacki Paweł. 2018. „Nawet Winnetou tego nie potrafił!”. Kraków nr 2. 19.02.2018. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/254921,druk.html>. (dostęp: 12.03.2019).
- Hybrid Matter. 2018. Digital Cultures. Konferencja Naukowa. 24–25.09.2018. Warszawa. <http://digitalcultures.pl/pl>. (dostęp: 20.02.2019).
- Irańska konferencja. 2018. Iwan Wyrypajew (reż.). Warszawa. Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy.
- Iser Wolfgang. 2006. „Czym jest antropologia literatury? Różnice między fikcjami wyjaśniającymi i odkrywającymi”. Anna Kowalcz-Pawlik (przeł.). Teksty Drugie nr 5. 11–35.
- Konformista 2029. 2018. Bartosz Szydłowski (reż.). Kraków. Teatr Łaźnia Nowa.
- Kopciński Jacek. 2014. Podmiot w nowym dramacie – ponad głowami bohaterów. W: Dramat w tekście – tekst w dramacie. Artur Grabowski, Jacek Kopciński (red.). Warszawa. 180–197.
- Macioszek Sabina. 2015. Przedłużenia ciała i cielesności w Ogrodzie Marty Cezarego Duchnowskiego. W: Wobec kanonu. Problemy metodologiczne. Marta Kacwin, Jakub Papuczys, Justyna Stasiowska (red.). Kraków. 181–205.
- Markowski Michał P. 2007. Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy. Kraków.
- Masara. 2018. Stanisław Mojsiejew (reż.). Kraków. Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie.
- Metafizyka dwugłowego cielęcia. 2019. Natalia Korczakowska (reż.). Warszawa. STUDIO teatrgaleria.

- Nietota. 2018. Krzysztof Garbaczewski (reż.). Warszawa. Teatr Powszechny.
- Nowe technologie w teatrze. 2018. Konferencja. W: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. 28 lutego – 1 marca. Warszawa.
- Nycz Ryszard. 2015. Wstęp: humanistyka wczoraj i dziś (w wielkim skrócie i nie bez uproszczeń). W: Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym. Ryszard Nycz, Anna Łebkowska, Agnieszka Dauksza (red.). Warszawa.
- Plata Tomasz. 2018. Post-teatr. Ucieczka z teatru. Ucieczka do teatru. W: Post-teatr i jego sprzymierzeńcy. Tomasz Plata (red.). Warszawa. 9–23.
- Polityka. 2014. „Jolanta Janiczak i Wiktor Rubin”. Polityka nr 3 (2941). 14.01.2014. 71.
- Post-teatr i jego sprzymierzeńcy. 2018. Tomasz Plata (red.). Warszawa.
- Rancière Jacques. 2007. „Widz wyemancypowany”. Adam Ostolski (przeł.). Krytyka Polityczna nr 13. 310–319.
- Rosenberg Bartosz. 2018. „Vernon Subutex, czyli strategia zsyphu”. O.pl. Magazyn. Recenzje. 03.28. <http://magazyn.o.pl/2018/vernon-subutex-czyli-strategia-zsyphu-bartosz-rosenberg/#/>. (dostęp: 22.12.2019).
- Sajewska Dorota. 2014. Pod okupacją mediów. Warszawa.
- Savat David. 2013. *Uncoding the Digital. Technology, Subjectivity and Action in the Control Society*. London.
- Scena Jutra. 2018. Konferencja. W: Teatr Muzyczny ROMA. 29 listopada. Warszawa.
- Semenowicz Dorota. 2013. To nie jest obraz. Romeo Castellucci i Societas Raffaello Sanzio. Kraków.
- Teatr wśród mediów. 2015. Artur Duda, Marzenna Wiśniewska, Bartłomiej Oleszek (red.). Toruń.
- Vernon Subutex. 2018. Wiktor Rubin (reż.). Kraków. Teatr im. Juliusza Słowackiego.
- Weibel Peter. 2012. Od mediów mechanicznych do mediów społecznych. W: *Mindware. Technologie dialogu*. Piotr Celiński (red.). Lublin. 13–33.
- Werdykt Jury Festiwalu Boska Komedia. 2019. https://boskakomedia.pl/news/Werdykt_12?fbclid=IwAR2PCOE8nr-URLzsi3ICZ3KdrvtjPElFbgKfmnOBCVQnJHNZkl-0qtCm8cs. (dostęp: 20.12.2019).
- Woźniak Olga. 2018. „Podłączeni. Nastolatki online”. *Gazeta Wyborcza* nr 279. 30.11. <https://wyborcza.pl/7,75400,24224591,podlaczeni-nastolatki-online.html?disableRedirects=true>. (dostęp: 20.03.2019).
- Wybory i ryzyka awangardy. *Studia z teorii awangardy*. 1985. Urszula Czartoryska (red.). Warszawa – Łódź.
- Zamorska Magdalena. 2018. Rematerializacja „internetu”. Choreograficzny performans TO Marty Ziółek. W: *Post-teatr i jego sprzymierzeńcy*. Tomasz Plata (red.). Warszawa. 127–144.

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest obecności postmediów w przestrzeni współczesnych przedstawień teatralnych. Autor wykorzystuje kategorię tak zwanego postteatru. W kontekście diagnozy kultury postmedialnej proponuje spojrzenie na współczesne przedstawienia teatralne jako syntezę dramaturgicznych, cielesnych, afektywnych i technologicznych mechanizmów mediatyzacji. Na przykładzie odbioru spektaklu *Vernon Subutex* autor dowodzi, iż współczesny podmiot znajduje swoje najpełniejsze uobecnienie w postmedialnym teatrze. Reakcje

recenzenckie odsłaniają zarazem niską świadomość społeczną nowego paradygmatu kulturowego, który choć na co dzień tworzy i stymuluje zachowania na masową skalę, nie jest rozumiany i adekwatnie nazywany.

Postmedia in media: The case of theatre

Abstract

The paper is devoted to the presence of postmedia in contemporary theatre performances. The author uses the category of the so-called post-theatre. In the context of diagnosis of post-medial culture, he suggests looking at modern theatre plays as a synthesis of dramaturgical, corporal, affective and technological mechanisms of mediatisation. On the basis of *Vernon Subutex* performance, the author proves that the contemporary subject finds its fullest representation in postmedial theatre. At the same time, reviews show a low social awareness of the new cultural paradigm, which despite creating and stimulating mass behaviours on a daily basis, is not understood or appropriately named.

Słowa kluczowe: teatr, postteatr, performans, postmedia, aktor

Key words: theatre, post-theatre, performance, postmedia, actor

Marek Pieniążek – profesor nadzwyczajny w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie. Kierownik Zespołu Badań nad Mediatyzacją Kultury i Sztuki Ośrodka Badań nad Mediami UP. Zajmuje się performatywnymi aspektami dydaktyki literatury, języka i teatru w przestrzeni zmediatyzowanej. Autor książek: *Akt twórczy jako mimesis. „Dziś są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora* (2005), *Szkolny teatr przemiany. Dramatyzacja działań twórczych w procesie wychowawczym* (2009), *Uczeń jako aktor kulturowy. Polonistyka szkolna w warunkach płynnej nowoczesności* (2013). Pomysłodawca i redaktor monografii *Teaching of National Languages in the V4 Countries* (2016) oraz *Artysta. Biokulturowy interfejs?* (2017). Ostatnio opublikował monografię *Polonistyka performatywna. O humanistycznych technologiach wytwarzania światów* (2018).