

Teatr i nowe media

Nowe technologie zwykle były wyzwaniem dla teatru. Nie zawsze je wykorzystywano, wszak wcale nie musiały „wchodzić na sceny”, mogły też funkcjonować na zasadzie „wartości dodanej” lub czynnika atrakcji, ale tak czy inaczej zmieniały spektakl. Współczesna fascynacja technologiami nakłada się na fascynację elektronicznymi mediami, a ich użycie wyprowadza sceniczny świat przedstawiony z linearności w konstruowaną chaotyczność, pozwalając na stworzenie teatru medialnego (technologicznego). Elektroniczne media mogą być używane pojedynczo lub w zbiorach, mogą tworzyć łańcuch lub konstrukcję wielopiętrową, nadbudowaną nad głównym medium, teatrem. Wiele przedstawień to zdeterminowana kulturowo swoista „konsumpcja” mediów odbywająca się za pośrednictwem sceny. Wielość otwieranych przez nie możliwości sprawia, że uczymy się języka konkretnej inscenizacji w trakcie jej trwania, nawet kiedy już znamy zwyczaje jej twórców i kiedy wiemy, jak wykorzystują elektroniczne media jako składniki przedstawienia, które z nich najczęściej wprowadzają do spektaklu i jak podporządkowują teatrowi niesione przez nie standardy komunikacyjne. Bo przecież każde medium posiada własne standardy, ale w przestrzeni sceny dominuje teatralny system komunikacyjny ze swymi wszystkimi właściwościami i ograniczeniami. Inne media poszerzają jego możliwości, stwarzają szansę multiplikacji i delokalizacji miejsc, aktorów, wydarzeń, oferują gry obecności i nieobecności, gry naturalnego i sztucznego, ucieleśniania i odcieleśniania. Ekrany i kamery, głośniki i mikrofony są nie tylko znakiem transformacji teatru w zjawisko multimedialne, ale współtworząc przedstawienie, kreują oryginalny tekst technokulturowy.

W takim złączeniu mediów teatr może stać się (i to jest u nas najczęstsze zjawisko) miejscem scalenia tradycyjnego, aktorskiego „oprogramowania” sceny z innym oprogramowaniem, w różny sposób mediatyzującym i wirtualizującym świat przedstawiony, użytym w funkcji ilustracyjnej, ornamentacyjnej, dialogowej, konfrontacyjnej, interakcyjnej, remediacyjnej. Wszystkie odnajdziemy we współczesnych polskich realizacjach – Barbary Wysockiej, Michała Zadary i wielu innych, niekiedy nawet w postaci swoistej rozrzutności medialnej, jak w inscenizacjach Krzysztofa Garbaczewskiego. Teatr współczesny jednakże wcale nie musi się posługiwać aktorem, może się okazać miejscem pozbawionym człowieka,

zagarniętym przez media, albo miejscem, w którym androidy i automaty zastępują go doskonale, jak np. w teatrze automatów w warszawskim Centrum Nauki czy w działającym od 1991 roku Amorphic Robot Works Chico MacMurtriego.

Nie będę jednak mówiła o polskim teatrze, skoncentruję się bowiem na przykładzie dla mnie bardzo ważnym, pokazanym na Festiwalu Malta kilka lat temu, który należy do zjawisk bez-aktorskich, pozbawionych postaci, fabuły, dramatu. Zrelacjonuję go, tak jak go pamiętam, zapamiętałam go bowiem zarówno ze względu na jego medialną materię, jak na refleksję, którą wyzwał.

To *33 Rounds and a few seconds* Rabiha Mroué i Liny Saneh. Spektakl wykorzystuje samobójczą śmierć ważnego człowieka, stającą się faktem politycznym. Nie to jednak jest dla mnie istotne i celowo chcę tę sferę pominąć, koncentrując się wyłącznie na przekazie płynącym z wprowadzonych tu mediów. Bowiem skutek nieobecności takich „zaciemniaczy”, jak fabuła czy postać, zostały wyostrzone czysto medialne przebiegi znaczeń i problemów, niczym idealna ilustracja McLuhanowskiego zrównania przekaznika z przekazem.

Zarówno na poziomie techniki, jak znaczenia przestawienie było multimedialnym patchworkiem. W centrum przestrzeni-pokoju znajdował się wielki ekran pokazujący gorącą, wielogłosową dyskusję toczącą się na facebooku – obraz pochodził ze stojącego na stole komputera. Obok – faks z drukarką, telefon z sekretarką, na którą nagra się dziewczyna dziękująca bohaterowi za jego pomoc, uprzednio zresztą szczegółowo opowiadając, na czym ta pomoc polegała. Z boku widzimy włączony telewizor, w którym pojawi się transmisja wywiadu przeprowadzonego z bohaterem przed jego śmiercią. Dzięki tym przekaznikom mamy do czynienia ze sceną intermedialną, a teatr staje się hipermedium, inscenizującym inne media, łączącym je w piętrowy performans technokultury. Nie w dramacie, traktowanym jako artefakt, ale w performansie oparty na procesie wymiany tekstów-głosów w multimedialnej strefie zmediatyzowanego kontaktu, złożonego z niejednorodnych i chaotycznych form wypowiedzi, toczących się na dwóch swoistych scenach – jedną z nich stanowi miejsce prywatne, pokój zmarłego, druga – należy do publicznej sieci internetu, zwanego wszak supermedium. Głosy są niespójne, przerzucają się tematami, rozważają samobójczą decyzję bohatera, zarówno „za”, jak „przeciw”, wymieniają wspomnienia i wyobrażenia, przypuszczenia i pewniki. To informacyjna gra odsłaniania, zatajania, wnioskowania, indywidualnych prawd i zbiorowych fałszów.

Nasycony mediami pokój staje się polifoniczną sceną przedstawienia o szansie technologicznej nieśmiertelności dla zmarłego, który został w tym spektaklu wprowadzony do

post-dramatu. Jego właściwy dramat bowiem już się rozegrał, teraz przywołują go w wypowiedziach na facebooku, złudnie ożywiają w wywiadzie telewizyjnym, w notatkach faksu, w opowieści telefonicznej. Następuje multiplikacja jego obecności i choć to jedynie wirtualna obecność, niemniej zmusza do pytań egzystencjalnych: jak jest widzialny człowiek, którego nie ma; co przechowuje zarówno uporczywość ludzkiej pamięci, jak jej elektronicznych nośników; gdzie przebiega granica człowieczeństwa – czy wiąże się ona z żywą obecnością, czy też wystarcza jej byt wirtualny i sieciowy – bowiem zmarły istnieje w sieci poprzez wypowiedzi z kręgu przyjaciół, znajomych i ludzi mu obcych. Pojawia się jednak pytanie: jak istnieje. Czy mamy tu do czynienia z cyfrową re-kreacją człowieka, który – kim jest? Hybrydą współtworzoną przez oprogramowanie, przekaz internetowy, telefoniczny, telewizyjny? Wielość przekazów sprawia, że następuje jego relokacja w przestrzeni i czasie, że umierając zamienia się on w dane, w akty rejestracji, staje się informacyjnym bytem przetworzonym. Filtr mediów jest nieuchronny niczym fatum – w najlepszym wypadku one determinują na krótko jego pośmiertny los. Wszak ani medium teatru, ani żadne inne media nie mają dostępu do jego ostatniej decyzji, do chwili jego śmierci. Ta pozostaje poza interfejsem. Użyte w spektaklu media kreują moment nieomal eschatologiczny – gdy wirtualne szczątki, sieciowe i medialne resztki po człowieku, konstytuują jego widmową obecność.

Generalnie zatem pytamy o nową formę dramatyczności ukrytą poza technologicznym, medialnym performansem-spektaklem, o warunki uczestnictwa widza w takim zdarzeniu, wiedząc, że zarówno widz, jak aktor ulegają transformacji – wszak aktorami są tu media, a widz wykorzystuje w odbiorze operacje znane mu doskonale z poziomu *everyday life*, wpisując je w kadr sceny. Media zostają sprzęgnięte ze sobą zarówno dzięki technologii, jak symbolicznemu współdziałaniu, narzuconemu przez uwarunkowania spektaklu. Wprawdzie ten technokulturowy performans zostaje wysnuty z konkretnej jednostkowej śmierci, ale medialność, która jednocześnie ją wirtualizuje i rozprzestrzenia w sieci, stanowi materię tego spektaklu. Powstaje medialna, technologiczna i performatywna alternatywa dla tradycyjnego teatru dramatycznego. Ale największym walorem tego przedstawienia jest dla mnie fakt, że czysty techniczny przekaz płynący ze zbiorowiska przekazywanych uruchamia nieoczekiwane w tej sytuacji tryby postrzegania i myślenia, prowokuje podstawowe pytania egzystencjalne.