

### Sprzężenie zwrotne w teatrze i teatrologii

1. Słowem-kluczem performatyki jest „wyzwanie” (*challenge*), gotowość przekraczania ram dotychczasowej wiedzy i przyzwyczajęń, murów w świadomości. „Żyjemy w czasach, których jedyną nieomal wiarą jest eksperyment” [Horzyca, s. 117].

2. Między performatyką i teatrologią powinno istnieć sprzężenie zwrotne – interdyscyplinarne czy transdyscyplinarne. Wyprawa teatrologa na obszar popularnych, ale nie obdarzonych prestiżem estetycznym megawidowisk współczesnych może przynieść owoce samopoznania teatru. Teatr także jest widowiskiem, a w przeszłości nieraz był bardziej popularny niż darzony prestiżem. „Lecz nikt nie może być wędrowcem prawdziwym, kto nie posiada ojczyzny. [...] Nie traci ojczyzny, kto ją rzuca [...]. Takie rozstanie, taki skok w nieznaną, taki „eksperyment” jest rzetelną wartością, bo jest twórczością” [Horzyca, s. 117]. Moją ojczyzną jest teatr. Ale w performatyce teatr nie musi być punktem wyjścia dla wszystkich badaczy.

3. Teatr należy do mediów ludzkich (*Menschenmedien*). Inaczej niż media zależne od technologii, opiera swą moc medialną na żywym człowieku wykonującym performans i na procesie inscenizacji, który sprawia, że realni ludzie, przedmioty, czas i przestrzeń układają się w przed-stawienie, materia i cielesność zyskują wymiar semiotyczny.

4. Za Régisem Debrayem można powiedzieć, że teatr jako medium ma podwójne ciało, składa się z materii zorganizowanej (MZ) i organizacji zmateriałizowanej (OZ). Przykład teatru antycznych Aten. Aby powstało przedstawienie/przekaz twórca potrzebuje, po pierwsze, nośników materialno-technicznych (MZ):

- a) nośnika materialnego: realne miejsce (amfiteatr), przedmioty i ciało człowieka,
- b) sposobu ekspresji/środka przenoszenia: performans na żywo jako *techne* (umiejętność),
- c) układu cyrkulacji przekazu: gwiazda (z jednego źródła do wielu odbiorców), *choregeion* jako miejsce ćwiczeń.

Po drugie, nośników instytucjonalnych (OZ):

- a) środowiska kulturalnego: kultura ateńska,

b) ciała zbiorowego: instytucje polis (w tym *archont eponim*), *choregia* i *chorea*, system losowania i sędziowania, ogłaszania decyzji (herold),

c) kodu (tryby wewnętrznej konfiguracji przekazu): język grecki, język ciała, konwencje teatralne.

5. Przyjęcie założenia, że teatr jest medium, pozwala wpisać go nie tylko w procesy rozwoju kultury medialnej, lecz także w relacje zwrotne z technologią. Istotą teatru jest spotkanie żywych ludzi (sfera technik reprezentacji), ale praktyką – korzystanie z technologii: zewnętrznych, których nie widać w trakcie prezentacji spektaklu (wytworzenie kostiumów, rekwizytów, scenografii) i wewnętrznych, które stanowią część przedstawienia (architektura, technologie oświetleniowe i audiowizualne). Z tego punktu widzenia teatr zachodni nie był od początku przestrzenią czysto ludzką, lecz sferą przecinania się performansów kulturowych, organizacyjnych i technoperformsów. „Nie istnieje *praxis* (oddziaływanie człowieka na człowieka) bez *technè* (oddziaływania człowieka na rzeczy)” [Debray, s. 171].

6. Teza (Peggy Phelan, Erika Fischer-Lichte) o ekskluzywności performansu (na żywo) – przekonanie, że samostwarzająca się pętla sprzężenia zwrotnego ustanawia nieprzekraczalną przepaść między przedstawieniami na żywo i zmediatyzowanymi – jest dyskusyjna. Pojęcie *feedbacku* wywodzi się z dziedziny inżynierii elektrycznej i cybernetyki, której twórca Norbert Wiener wykazywał istnienie sprzężeń zwrotnych i w maszynach, i w organizmach żywych.

7. Teatr jest nie tyle cybernetyczną maszyną, jak twierdził pół wieku temu Roland Barthes, ile skomplikowanym, „wielogłowym” cyberorganizmem, w ramach którego działają pętle organicznych i technologicznych sprzężeń zwrotnych, selekcyjne i degeneracyjne systemy performującej świadomości z instrukcyjnie zaprogramowanymi procesorami maszyn [Kubikowski], niejednokrotnie zaś *feedback* w komputerze inżyniera oświetlenia czy dźwięku splata się z performatywną reakcją zwrotną żywego człowieka.

8. Istnieje kilka typów organicznych sprzężeń zwrotnych: energetyczne (poziom ciała energetycznego), motoryczne (poziom ciała motorycznego), informacyjne (poziom ciała semiotycznego, w tym mówiącego). Sprzężenie energetyczne wytwarza się między ludźmi w trakcie bezpośredniego spotkania, jak na razie nie podlega mediatyzacji, gdyż źródłem energii jest żywe ciało w swej biologiczno-egzystencjalnej istocie (najmocniej eksponowane

w sztuce performansu, gdy poci się, krwawi, oddycha i oddziałuje swoją obecnością różną od obecności przedmiotów). Sprzężenie motoryczne wytwarza się między ludźmi, którzy reagują nawzajem na swoje zachowania ruchowe, wchodząc w rezonans. Inaczej niż na koncercie rockowym, w teatrze ten typ sprzężenia zwrotnego zazwyczaj jest zmarginalizowany, ograniczony do reakcji widowni w finale spektaklu (oklaski). Sprzężenie informacyjne funkcjonuje w domenie semiotycznego porozumienia między twórcami i odbiorcami przedstawienia. Zachowania cielesne – energetyczne i motoryczne, wypowiedane słowa – dostarczają informacji drugiej stronie, wpływając z kolei na jej zachowania i modyfikując je. „Mówiąc o dialogu «widownia – scena», uwzględniam sytuację, w której odpowiedź widowni na bezpośrednie «wyzwania» [*challenge!* – przyp. A.D.] sceny nie jest konkretyzowana słownie i ogranicza się do reagowania «nieartykułowanego» (oklaski, śmiech, szmer, napięta cisza – rzeczy na pozór nieuchwytnie, ale w teatrze konkretne i niemal jednoznaczne)” [Grotowski, s. 137].

9. Porównanie. W teatrze prawo do pełni zachowań energetyczno-motoryczno-semiotycznych ma aktor, widz odpowiada „subtelnie” (rzadko werbalnie, w określonych momentach motorycznie, zawsze energetycznie – swą żywą obecnością). W meczu piłki nożnej zawodnik ma mocno ograniczone pole działań semiotycznych, dominują zachowania motoryczne i wyzwanie energetyczne, efekt agonistycznej dominanty performansu. Kibice mają pełną swobodę zachowań w każdym wymiarze – stymulują zawodników werbalnie, muzycznie, motorycznie i energetycznie (nagie torsy kibiców-ultras na słońcu).

10. Organiczne sprzężenia zwrotne mają charakter *reentry* (połączeń zwrotnych). Inaczej niż w komputerze, organiczne połączenie zwrotne nie ma określonego algorytmu działania, mózg dochodzi do rozwiązania metodą prób i błędów, te rozwiązania, za które organizm otrzymuje gratyfikację (przyjemność, przetrwanie, nasycenie), zostają wzmocnione i mogą wejść do repertuaru użytych kiedyś w przyszłości reakcji na analogiczne sytuacje w świecie. Te, które przynoszą fiasko (od bólu po śmierć osobnika) odpadają na drodze selekcji naturalnej. „Ważne jest, by podkreślić, że połączenie zwrotne [*reentry* – przyp. A. D.] nie jest sprzężeniem zwrotnym [*feedback* – przyp. A. D.]. Sprzężenie zwrotne zachodzi w pojedynczej ustalonej pętli wzajemnych połączeń, używających uzyskanej w **instrukcyjnie** informacji w celu kontroli i korekcji; przykładem jest sygnał błędu. Dla kontrastu, połączenie zwrotne następuje **w systemie selekcyjnym**, poprzez liczne równoległe

szlaki, gdzie informacja nie jest wprzód określona” [Edelman, Tonioni, za: Kubikowski, s. 348].

11. Spośród organicznych sprzężeń zwrotnych tylko energetyczne, jak na razie, nie poddaje się mediatyzacji. Zarówno motoryczne, jak i informacyjne sprzężenie zwrotne mogą zaistnieć za pośrednictwem technologii medialnej (rozmowa telefoniczna, wideokonferencja, liczne użycia interfejsu człowiek-komputer).

12. W Polsce jako pierwsi kwestię teatru z perspektywy cybernetycznej podjęli Edward Balcerzan i Zbigniew Osiński [*Spektakl teatralny w świetle teorii informacji*, 1966]. Ich punkt widzenia chciałbym uzupełnić, wskazując na: a) istnienie sprzężeń zwrotnych w samym zespole twórców przedstawienia, b) istnienie sprzężeń zwrotnych między człowiekiem i maszyną (np. interfejs człowiek-komputer).

13. Powtórzę raz jeszcze, nie zajmuję się istotą teatru, ale jego praktyką. Żyjemy w epoce cyberkultury, na naszych oczach kurczy się obszar teatru „bez prądu” (*unplugged*). Coraz rzadziej spotyka się teatr czysto ludzki – bez związków z technoperformansem. W niemal każdym współczesnym teatrze działają sterowane komputerowo systemy nagłośnienia, oświetlenia, manewrowania urządzeniami technicznymi sceny. Te technoperformanse opierają się na cybernetycznym sprzężeniu zwrotnym, który jednakowoż podlega w określonych sytuacjach ludzkiej kontroli. Np. ustawienia świateł są zapisane w komputerze (ustalony algorytm działania), ale inicjacja określonej sekwencji następuje za sprawą operatora (użycie pilota). Oświetleniowiec ma możliwość interwencji w sytuacjach kryzysowych – błędu, awarii na scenie, wtargnięcia intruza itd. *Feedback* w ramach technoperformansu nieustannie splata się z performatywną reakcją zwrotną żywego człowieka, od którego refleksu oraz zdolności do zachowań niestandardowych zależy powodzenie przedsięwzięcia. W teatrze – takim, jaki istnieje faktycznie – splatają się nieustannie organiczne i cybernetyczne sprzężenia zwrotne, tyle że organiczne w większości wydarzają się na oczach widzów, natomiast *feedback* w wymiarze organizacyjnym i technicznym stanowi niechętnie odsłanianą kuchnię instytucji teatru.

14. Za patrona i prekursora myślenia o teatrze jako medialnej maszynie sprzężonej z człowiekiem można uznać Tadeusza Kantora. Kantor nie tylko eksponuje sprzężenia zwrotne ludzi z narzędziami i maszynami napędzanymi siłą rąk czy nóg. W jego spektaklach

pojawiają się nie tylko bio-objekty, „ludzie zrośnięci ze swymi przedmiotami / ze stołem / z krzesłem / ze drzwiami” [Kantor I, s. 43]<sup>1</sup>, lecz także maszyny sprzęgnięte z ludźmi lub rywalizujące z nimi (maszyna aneantyzacyjna, maszyna rodzinna, „WOJSKO. Masa. Nie wiadomo czy mechaniczna, czy żywa” [Kantor II, s. 352], maszyna śmierci, machina tortur). *Umarła klasa* stanowi summę myślenia Kantora o teatrze jako maszynie medialnej fabrykującej iluzję, opartej na składnikach materialnych i instytucjonalnych: „Wszystko temu winne. I fotele zwrócone w jedną stronę i scena zasłonięta skwapliwie kurtyną, która punktualnie odsłoni się ku obrzędowemu gapieniu się wiernych” [Kantor I, s. 63]. W swoim najważniejszym spektaklu Kantor ukazuje maszynierię teatru, która zgrzyta, źle działa (autodemaskacja i ujawnienie realności maszyny). W opisie spektaklu powracają wciąż nazwy mediów łączących performanse na żywo i zmediatyzowane technoperformanse: iluzjon, gabinet figur woskowych, [Kantor II s. 47-48], TEATR AUTOMATÓW, [Kantor II, s. 184]. W kategoriach medium Kantor ujmuje klasę szkolną: „ławki szkolne. Maszyna pamięci” [Kantor II, s. 76]<sup>2</sup>. Fenomen klasy można analizować za McKenziem także w kategoriach performatywnej maszyny wykładawczej [Kantor II, s. 48].

15. Tadeusza Kantora interesuje nade wszystko „bankructwo techniki w teatrze” [Kantor I, s. 256]. Jego maszyna aneantyzacyjna jest *de facto* maszyną antyteatralną, w kontrze do maszyny teatralnej jako „automatycznego aparatu reprodukcyjnego” [Kantor I, s. 269]. Dzisiaj, kiedy na każdym kroku spotykamy ludzi sprzężonych z maszynami cybernetycznymi: z nosem w ekranie komputera czy telefonu, głaszczących czule swoje iPhone’y i tablety, ta Kantorowska *Hassliebe* do maszyn, fascynacja i zarazem niechęć, warta jest dalszego rozwinięcia w teatrze.

---

<sup>1</sup> Aktorzy stawali się „żywymi częściami, organami” przedmiotu, wytwarzało się sprzężenie zwrotne: „Byli jakby genetycznie z tym przedmiotem złączeni. [...] Bez aktorów był ten przedmiot zdezelowanym wrakiem, niezdolnym do działania. Z drugiej strony aktorzy byli tym uwarunkowani, ich role i czynności wywodziły się z niego” [Kantor II, s. 397].

<sup>2</sup> *Memory machine* według Marvinina Carlsona.

„W tej czarnej, beznadziejnej pustce ustawione ŁAWKI szkolne stanowiły jaskrawy przykład BIO-OBIEKTU. Na ławkach siedziało się, opierało, stawało, znajdowały w nich miejsce wszystkie stany i uczucia ludzkie – cierpienia, trwoga, miłość, pierwsze drgienia przyjaźni, przymus i wolność. / Ławki ujmowały żywy, naturalny organizm ludzki, ciągle mający tendencje do bezładnego „użytkowania” przestrzeni – w rygor i ład. / Były jakby łóżyskiem (matrice), z którego rodziło się coś nowego, niespodziewanego, coś, co na pewien czas usiłowało wyjść poza ławki, w tę czarną i pustą przestrzeń, i co za każdym razem wracało i cofało się do nich (do ławek) jak do macierzystego domu-łożyska!” [Kantor II, s. 404].

## Bibliografia

- Auslander Phillip, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London and New York 1999.
- Balcerzan Edward, Osiński Zbigniew, *Spektakl teatralny w świetle teorii informacji*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*. Tom 2, red. Janusz Degler, Wrocław 2003.
- Carlson Marvin, *Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, 2003.
- Debray Régis, *Wprowadzenie do mediologii*, przeł. Alina Kapciak, Warszawa 2010.
- Duda Artur, *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Toruń 2011.
- Faulstich Werner, *Mediengeschichte von den Anfängen bis 1700*, Göttingen 2006.
- Faulstich Werner, *Mediengeschichte von 1700 bis ins 3. Jahrtausend*, Göttingen 2006.
- Fischer-Lichte Erika, *Estetyka performatywności*, przeł. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, Kraków 2008.
- Grotowski Jerzy, *Śmierć i reinkarnacja teatru*, [w:] Grotowski Jerzy, *Teksty zebrane*, redakcja zbiorowa, Warszawa 2012.
- Horzyca Wilam, *Teatr*, „Skamander” 1922, z. 17.
- Kantor Tadeusz, *Pisma*. Tomy I-III, red. Krzysztof Pleśniarowicz, Kraków 2000-2005.
- Kubikowski Tomasz, *Reguła Nibelunga. Teatr w świetle nowych teorii świadomości*, Warszawa 2004.