

Martyna KASPRZAK

## Konsekwentna awangarda

Przez lata uważano, że przestrzeń spektaklu powinna być nieskażona i z natury zarezerwowana wyłącznie dla gry aktora czy też jedynie do podawania tekstu. Taka nieufność wobec aktualnie wykorzystywanych nowych mediów, owo okopywanie się na swoich pozycjach, były związane z kategorycznymi koncepcjami m.in. Jerzego Grotowskiego, Tadeusza Kantora, Petera Brooka czy Ariane Mnouchkine<sup>1</sup>. Sam Kantor uważał, że media wypaczają spektakl, to, czym był. Aktualnie w teatrze mamy do czynienia z paradoksalnym zjawiskiem, które z pewnością jest (lub dla niektórych byłoby) sporym zaskoczeniem dla wyżej wymienionych twórców teatru.

Grotowski – założyciel Teatru Laboratorium 13 Rzędów – odchodził od eklektyzmu i dążył do wyzwolenia od traktowania teatru jako zlepka różnych dyscyplin. Przez lata usiłował sprecyzować, co stanowi o odrębności teatru i nie może być dublowane ani naśladowane przez inne gatunki widowiskowe. Hasłem sztandarowym Grotowskiego był teatr ubogi. Jego przedstawienia miały być aktami transgresji. Twórca Teatru Laboratorium sądził, że teatr bogaty żeruje na postępie i elementach twórczych w zakresie obcych sobie dyscyplin. Krytykował widowiska – hybrydy, które były jego zdaniem zlepkami form pozbawionymi jednolitego rdzenia, nieintegralnymi oraz pozbawionymi odrębnej „osobowości”<sup>2</sup>.

Grotowski uciekał od teatru totalnego, czyli wmontowywania w widowisko ekranów filmowych, mechaniki sceny i widowni, dynamizacji płaszczyzny gry.

---

<sup>1</sup> Por. P. Pavis, *Współczesna inscenizacja: źródła, tendencje, perspektywy*, przeł. P. Olkusz, Warszawa 2011, s. 178.

<sup>2</sup> J. Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, Wrocław 2007.

Twierdził, że powoduje to zmienną perspektywę oglądu akcji, co według niego było fałszywe. Teatr jego zdaniem miał zawsze pozostać uboższy od filmu i telewizji. Sądził, że pomimo prób wprowadzania wszystkich technicznych nowinek nigdy nie zdoła się osiągnąć możliwości technicznych kina. Twierdził on, że teatrowi grozi śmierć, ponieważ na jego terytorium wkracza technika telewizji i filmu. Zmuszało go to do badania istoty teatru, tego, czym różni się od innych rodzajów widowisk i co sprawia, że jest niezastąpiony<sup>3</sup>. W kontrze Grotowski kierował się ku totalnej ascezie. Jego zdaniem teatr powinien uznawać swoje granice. Skoro nie może górować nad filmem i jego bogactwem, powinien wybrać ubóstwo, powinien być ascetyczny, bez urządzeń, „święty” w ubogim. W jego teatrze widzowie mieli do czynienia z praktycznie pustą salą, brakiem gry światła czy charakterystyki aktorów<sup>4</sup>.

Grotowski uważał, że sednem teatru jako sztuki jest relacja między aktorem a widzem. Reżyser wraz ze swymi współpracownikami zajmował się techniką transu oraz integracją wszystkich władz duchowych i fizycznych aktorów. Członkowie Teatru 13 Rzędów uczyli się, jak eliminować przeszkody stawiane przez organizm, by na dobre usunąć czasową różnicę między impulsem wewnętrznym a zewnętrznym impulsem odrealizowania. Dążyli do wydestylowania znaków, ich oczyszczenia. Przewagą teatru miała być ta bezpośrednia więź rodząca się między żywymi istnieniami. Każdy akt prowokacji aktora, jego magii stawał się czymś wielkim i niezwykłym, bliskim ekstazie. Zgodnie z ideą teatru kameralnego kontakt z widzami miał być maksymalnie bezpośredni, twarzą w twarz, tak by widzowie mogli poczuć oddech i pot występujących. Aktorzy zmagali się psychicznie z widzami. Na ich oczach dochodziło według Grotowskiego do aktu przeistoczenia aktora i to właśnie wyróżniało teatr od innych sztuk. Zmieniała się sylwetka występujących bez wypinania brzucha, ich wygląd bez szminek; aktorzy pracowali maskami swoich twarzy. Było to przeistoczenie magiczne<sup>5</sup>.

Warto tutaj przypomnieć, że w lutym 1962 roku Teatr 13 Rzędów do swojej nazwy dodał określenie „Laboratorium”, które oddawało eksperymentalny charakter jego działalności. „Pierwszym «laboratoryjnym» spektaklem Grotowskiego był *Kordian* według Juliusza Słowackiego”<sup>6</sup>. Przedstawienie było

<sup>3</sup> Por. *ibidem*, s. 17–18.

<sup>4</sup> Por. *ibidem*, s. 18–21.

<sup>5</sup> Por. K. Braun, *Teatr Polski 1939–1989*, Warszawa 1994, s. 123; L. Flaszen, „*Dziady*”, „*Kordian*”, „*Akropolis*” w *Teatrze 13 Rzędów*, „Pamiętnik Teatralny” 1964, z. 3, s. 220–228, przedruk [w:] *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, red. J. Degler, G. Ziółkowski, Wrocław 2006, s. 53–69; J. Grotowski, *op. cit.*, s. 13–24.

<sup>6</sup> A. Wójtowicz, *Od Orfeusza do Studium o Hamlecie*, Wrocław 2004, s. 82.

również pierwszym krokiem Grotowskiego ku „teatrowi ubogiemu”. Podsumowywało dotychczasowe doświadczenia twórcy Teatru Laboratorium 13 Rzędów, a z drugiej je istotnie przekraczało. Wykształcił się tam nowy styl gry aktorskiej, w którym odrzucono to, co stało się „sztaampą”, tworząc „nową poetykę”<sup>7</sup>. Cała akcja *Kordiana* została cofnięta do wewnątrz chorej wyobraźni tytułowego bohatera<sup>8</sup>. Wprowadzenie widza w rzeczywistość spektaklu rozpoczynało się już z chwilą wejścia na salę. Cały teatr stał się tutaj szpitalem wariatów. Widzowie-pacjenci natychmiastowo otrzymywali wyznaczone przez aktora – mistrza ceremonii – krzesła na „sceno-widowni”<sup>9</sup>. Takie „poszukiwanie kontaktu z widzem doprowadziło do niezwykle ciekawych i szczęśliwych rozwiązań przestrzennych”<sup>10</sup>.

Charakterystyczna dla spektaklu była scenografia. W całej sali porozstawiane były deski z surowego drewna, oparte na drewnianych koziółkach. Między nimi stały dwu- i trzypiętrowe, metalowe łóżka. Zrezygnowano również z gry świateł, a całość oświetlały mocne, „chirurgiczne” reflektory. Szpital wariatów stanowił zarówno przestrzeń gry, jak i ramę całej akcji scenicznej. Do społeczności szpitalnej zostali zaliczeni zarówno aktorzy, jak i widzowie. Wspólnotowość podkreślał brak kostiumów. Mężczyźni mieli na sobie proste, szare garnitury, a kobiety nieciekawe, również szare suknie<sup>11</sup>. Jerzy Kwiatkowski pisał o *Kordianie*, że „konwencja szaleństwa wprowadza na sceno-widownię, uprawomocnia, daje pretekst do – niemal akrobatycznej – gry ciałem. To pierwszy sprawdzian rzemiosła, podobny do sprawdzianu cyrkowego: tu niczego udać nie można”<sup>12</sup>. Główne wyróżniki tej nowej gry aktorskiej to: „zabawa w teatr”, umowność i konwencja negatywu, wyrażona przede wszystkim w kreacji Zbigniewa Cynkutisa. Sztuka dążyła do uzyskania maksimum efektu estetycznego oraz maksimum przeżycia poprzez szok. W centrum zainteresowania Grotowskiego była praca z aktorem. Zrezygnował ze sceny, muzyki, kostiumów, dekoracji oraz świateł. Reżyser dążył do odrodzenia teatru poprzez aktora i poprzez powrót do źródeł sztuki aktorskiej oraz jej wskrzeszenie i znalezienie jej współczesnej funkcji<sup>13</sup>.

---

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 77.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 71.

<sup>10</sup> M. Piwińska, „*Kordian*” w *Teatrze 13 Rzędów*, „Teatr” 1962, nr 8, s. 8. Cyt. za: A. Wójtowicz, op. cit., s. 83.

<sup>11</sup> A. Wójtowicz, op. cit., s. 72.

<sup>12</sup> J. Kwiatkowski, *Wewnątrz „Kordiana”*, „Współczesność” 1962, nr 13, s. 4.

<sup>13</sup> A. Wójtowicz, op. cit., s. 84–85.

Jeśli chodzi o sam termin „teatr ubogi”, powstał on dopiero przy kolejnym spektaklu grupy – *Akropolis*.

Przedstawienie zbudowano na zasadzie ścisłej samowystarczalności. Główne przykazanie brzmi: nie wprowadzać w toku akcji niczego, czego nie ma w niej od samego początku. Są ludzie i pewna liczba zgromadzonych na sali przedmiotów. I budulec ten musi wystarczyć dla skonstruowania wszelkich okoliczności i sytuacji przedstawienia: plastyki i dźwięku, czasu i przestrzeni. [...] Teatr ubogi: przy użyciu najmniejszej ilości elementów stałych wydobyć – w drodze magicznych przeistoczeń rzeczy w rzecz, poprzez wielofunkcyjną grę przedmiotów – maksimum efektów. Tworzy całe światy, posługując się tym, co znajduje się w zasięgu ręki<sup>14</sup>.

W *Akropolis* najważniejsza była praca nad plastyką ciała, czyli dążenie do stworzenia z aktorów masy do siebie podobnej, bez żadnych cech wyróżniających takich jak wiek czy płeć. Warto wspomnieć, że ogromny wpływ na koncepcję przedstawienia wywarł Józef Szajna oraz jego obozowe doświadczenia<sup>15</sup>.

*Akropolis* było kolejnym krokiem zbliżającym Grotowskiego i jego aktorów do granic aktorstwa. Jednakże akt całkowity został osiągnięty dopiero w kreacji Cynkutisa w *Tragicznych dziejach doktora Fausta*, najdojrzałszym dziele opolskiego Teatru Laboratorium 13 Rzędów<sup>16</sup>.

To pierwsze przedstawienie, w którym dzięki wysiłkowi aktora możliwy stał się natychmiastowy skok w sferę mitu i nieświadomości. Możliwe okazało się dotarcie do prawdy o człowieku. I to nie za pomocą środków formalnych, opanowania warsztatu i sprawności fizycznej przez aktorów [...]. W *Tragicznych dziejach doktora Fausta* dokonano tego dzięki ofiarowaniu aktora<sup>17</sup>.

*Faust* powstał poprzez odrzucenie masek, a nie poprzez deformację. Twórcom udało się dotrzeć tutaj do prawdy o człowieku oraz o człowieku-aktorze i po raz pierwszy w historii istnienia Teatru 13 Rzędów pojawiło się ekstatyczne aktorstwo. Co ciekawe, dla Cynkutisa przełomowa była właśnie główna rola w *Kordianie*, po której Grotowski zaproponował mu *Fausta*. Wtedy też rozpoczęło się poszukiwanie i przekraczanie granic aktorstwa<sup>18</sup>. „Faust u Grotowskiego był szaleńcem, opętanym pragnieniem prawdy i... świętości”<sup>19</sup>. Twórcy w dziejach alchemika doszukai się analogii do żywotów świętych (hagiografii).

---

<sup>14</sup> L. Flaszen, „*Dziady*”, „*Kordian*”, „*Akropolis*” w *Teatrze 13 Rzędów*, „Pamiętnik Teatralny” 1964, z. 3, s. 230. Cyt. za: A. Wójtowicz, op. cit., s. 91.

<sup>15</sup> Por. A. Wójtowicz, op. cit., s. 91.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 95.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Por. ibidem.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 96.

Publiczność to goście tytułowego bohatera w trakcie jego ostatniej wieczerzy. Widzowie stali się świadkami spowiedzi Fausta, historii jego życia oraz jego męczeństwa, a jego świętość objawiała się w absolutnym pożądaniu prawdy<sup>20</sup>. Tutaj, podobnie jak w poprzednich spektaklach, mamy do czynienia z naturalnym zaburzeniem sfer widownia–scena. Cynkutis nie udawał swych przeżyć, a z wielokrotniał własne cierpienia, przez co dochodził do „kresu psychofizycznej wytrzymałości człowieka”. Ciała aktorów Grotowskiego miały uwierzytelnić i unaocznic ból, chorobę, świętość i dzikość. Musieli w całości się stać znakami, „czyli doprowadzić do mitycznej jedności: słowo stało się ciałem”<sup>21</sup>.

Wracając do dzisiejszych realiów, trzeba powiedzieć, że naukowcy określają współczesny teatr jako postdramatyczny. Zgodnie z jego ideą tekst klasyczny zostaje w teatrze uwspółcześniony, ponieważ teatr jest odzwierciedleniem, odbiciem aktualnej rzeczywistości. Próby ukazywania w teatrze otaczającej nas rzeczywistości z pominięciem jej już tak ważnego i integralnego elementu, jakim się stały nowe media, są niepełne. Jesteśmy nierozzerwalnie złączeni z techniką w ogóle i właściwie jest to nieuniknione.

Według Philipa Auslandera jesteśmy zapośredniczeni medialnie. Jego zdaniem dochodzi teraz do specyficznego odwrócenia – teatr jest przystosowywany do widza wychowanego na telewizji oraz Internecie<sup>22</sup>.

Zapośredniczenie medialne – ukryte lub wyeksponowane – stanowi dziś integralną część doświadczenia na żywo. [...] Współczesna kultura medialna doprowadziła do zatarcia wszelkich usankcjonowanych dotąd granic między wydarzeniami na żywo a zapośredniczonymi. Stało się tak, ponieważ wydarzenia na żywo przygotowuje się z myślą o ich reprodukcji albo w sposób do złudzenia przypominający wydarzenia medialne<sup>23</sup>.

Koncepcję Auslandera potwierdza również Patrice Pavis: „Wpływ telewizji na gusta publiczności z konieczności ukształtuje przyszłych widzów teatralnych, zwiększając głównie ich potrzebę realizmu”<sup>24</sup>.

W odpowiedzi na zachłyśnięcie się dramaturgią nowych brutalistów twórcy teatru zwrócili się w kierunku nowych mediów. Ich wykorzystywanie stanowiło nowy sposób na przekraczanie granic intymności. Aktualnie ich funkcję można

<sup>20</sup> Por. ibidem, s. 96–98.

<sup>21</sup> Por. H. Kajzar, *O cudach teatru Grotowskiego*, „Teatr” 1968, nr 19, s. 10. Cyt. za: A. Wójtowicz, op. cit., s. 111.

<sup>22</sup> P. Auslander, *Na żywo czy...?*, „Didaskalia” 2012, nr 107, s. 22.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> P. Pavis, *Theatre and the Media: Specificity and Interference*, „Didaskalia” 2012, nr 107, s. 19.

zestawić i porównać z działaniami Grotowskiego z lat 60. XX wieku, które ówczasie uznawano za awangardowe.

Twórca Teatru Laboratorium atakował zbiorowe kompleksy, znaki nieświadomości zbiorowej oraz mity. Konfrontował klasyczne teksty z obecnymi zachowaniami i stereotypami. Ukazywał wczoraj z perspektywy dziś i dziś z perspektywy wczoraj – w zgodzie z ideą teatru postdramatycznego, współczesnego teatru. Ważny dla niego był powrót do źródeł, czyli czerpanie z pierwotnych i ciągle silnych impulsów teatralności, ze źródła magii i sakralności. Twierdził, że odsłaniając siebie oraz intymniejsze reakcje psychiczne, zbliżamy się do źródeł człowieczeństwa. Interesowały go teksty klasyczne, koncentrował się na archetypach, wyrażających elementarne sytuacje egzystencjonalne, a zarazem podejmował polemikę z tradycją grania i wystawiania owych klasycznych tekstów<sup>25</sup>. Aktualnie wykorzystywanie nowych mediów stanowi formę uprawianej przez Grotowskiego polemiki.

Widzowie spektakli Grotowskiego czuli się zagrożeni przez drastycznie bliski kontakt z aktorami. Reżysera cechował duch opozycji wobec konwencjonalnego teatru i w ogóle konwencjonalnej sztuki<sup>26</sup>. Dla opolskiego twórcy teatr był wyzwaniem, a spektakl stanowił odpowiedź na nie. Wykorzystanie nowych mediów obecnie funkcjonuje bardzo podobnie. Dziś nowe media, wbrew sądom twórcy Teatru Laboratorium, nie separują widzów, lecz wręcz przeciwnie – podkreślają kontakt i potęgują zaburzanie poczucia bezpieczeństwa wśród oglądających. Współcześni nam reżyserzy, stosując je, stawiają sobie wyzwanie, by skutecznie wstrząsnąć publicznością, zszokować ją i przede wszystkim grać z konwencjami.

Kolejnym kluczowym założeniem twórcy Teatru Laboratorium był „akt całkowity”, który był realizowanym dramatycznie procesem doświadczenia i poznania. Grotowski uważał, że czyniący akt nie powinien grać a penetrować samego siebie, a dokładniej:

Penetrować obszary własnego doświadczenia, jakby analizować je ciałem i głosem. Powinien odszukać impulsy płynące z głębi swego ciała, i z pełną jasnością kierować je ku pewnemu punktowi, który jest w przedstawieniu niezbędny, dopełnić tej spowiedzi na terenie, który jest konieczny. W momencie, kiedy aktor ten akt osiąga [...], odkrywa siebie<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Por. E. Barba, *Ziemia popiołu i diamentów*, przeł. M. Gurgul, Wrocław 2001, s. 31; J. Grotowski, op. cit.

<sup>26</sup> Por. Z. Osiński, *Zapiski ze spotkań 1962–1963*, „Notatnik Teatralny” 2000, nr 20–21, s. 123.

<sup>27</sup> J. Grotowski, *Teatr a rytuał*, [w:] idem, *Teksty z lat 1965–1969. Wybór*, Wrocław 1999, s. 78.

Ludzie teatru, a wśród nich ówczesny asystent Grotowskiego Eugenio Barba, byli zafascynowani poziomem aktorstwa Ryszarda Cieślaka w *Księciu Niezłomnym*. Owa rola stanowi przykład osiągnięcia „aktu całkowitego”<sup>28</sup>. Sam Cieślak swoją kreację wspominał następująco:

Niepodobna traktować jej w kategoriach wyłącznie artystycznych – wywołała ona zasadniczą przemianę w całej mojej psychice, przeobraziła mnie nie tylko jako aktora, ale jako człowieka. Był to proces sprzężony: dojrzewanie aktorskie łączyło się z dojrzewaniem ludzkim. Rola ewoluowała, kształtowała się, w miarę jak kształtował się mój osobisty stosunek do zjawisk, do otoczenia, do świata<sup>29</sup>.

Grotowski przez lata grzebał we wnętrzościach swoich aktorów. Aktualnie reżyser Krystian Lupa praktykuje badanie i gmeranie w psychikach swoich współpracowników. Efekty uzyskuje przy wykorzystaniu nowych mediów, co prawdopodobnie stanowiłoby szok dla samego Grotowskiego.

Zdaniem twórcy Teatru Laboratorium wartością, której ani film, ani telewizja nie zdołają nigdy przejąć od teatru, była bezpośrednia więź rodząca się między żywymi istnieniami. Więź, która sprawiała, że każdy akt prowokacji ze strony aktora, każdy przejaw jego magii stawały się czymś wielkim. Dlatego też sądził, że nowe media separują widza od aktora, ponieważ zanieczyszczają tę czystą i niezakłóconą niczym relację. Obecnie paradoksalnie media potęgują to spotkanie. U Grotowskiego drażniła bliskość aktora, widok jego potu czy poczucie oddechu, zapachu z jego ust oraz wszystkich mankamentów wystawionych jak na dłoni. Nie było tej bezpiecznej odległości jak w klasycznym teatrze, co stanowiło opozycję do kina. Tym samym zdaniem Grotowskiego wprowadzenie ekranów do teatru powodowało wzrost poczucia bezpieczeństwa widza. Tymczasem we współczesnym nam teatrze stosującym nowe media widz czuje się ponownie, a może nawet jeszcze bardziej zagrożony. Poza działaniami aktorów, nieustannie atakuje ekran. Aktor w czasie rzeczywistym znów znajduje się niebezpiecznie blisko. Jediną drogą ucieczki jest zamknięcie oczu lub wyjście z teatru.

W Teatrze 13 Rzędów w Opolu pozbycie się podziału scena-widownia umożliwiło nawiązanie nowych różnorodnych relacji, w tym podglądanie. Natomiast pusta sala była bardzo twórcza i inspirująca. Dzisiejsze nowe media funkcjonują na bardzo podobnych zasadach, a ekran stanowi dla reżyserów jeszcze większe pole do popisu. Aktualnie w spektaklach dochodzi do przeniesienia ludzkich wyobrażeń na ekran i wizualizacje. To, co kiedyś znajdowało

<sup>28</sup> Por. E. Barba, op. cit., s. 122.

<sup>29</sup> [http://www.culture.pl/baza-teatr-pelna-tresc/-/eo\\_event\\_asset\\_publisher/eAN5/content/ryszard-cieslak](http://www.culture.pl/baza-teatr-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/ryszard-cieslak) [dostęp: 09.05.2014].

się jedynie w psychice, teraz jest niemalże namacalne. Widzowie często mają okazję widzieć samych siebie na ekranach (*Poczekalnia* w reż. Krystiana Lupy) lub są oświetleni przez światło bijące z ekranów (*Iwona, księżniczka Burgunda* w reż. Krzysztofa Garbaczewskiego), co powoduje, że funkcjonują jako część widowiska. Według Auslandera „nawet najbardziej kameralne performanse, kiedy od wykonawców dzieli nas ledwie kilka metrów, bardzo często oferują szansę na jeszcze większą intymność, pozwalając obserwować zbliżenia aktorów na monitorach, jakbyśmy prawdziwej bliskości mogli doświadczyć tylko za sprawą telewizji”<sup>30</sup>. Tak jak Grotowski wciągał swoich widzów do gry, tak teraz nowe media spełniają podobną funkcję – służą do manipulacji widzami oraz ponownego zaangażowania ich do gry.

Media stały się przedłużeniem człowieka. Auslander 30 lat po Grotowskim nie ma wątpliwości, że idea teatru jako wydarzenia odbywającego się „na żywo” w obecności widzów „ma bardziej charakter historyczny niż ontologiczny i przede wszystkim stanowi wypadkową rozwoju nowych technologii i ich ekspansji na tereny dotąd zarezerwowane dla tradycyjnych dziedzin sztuki”<sup>31</sup>. Koncepcja bezpośredniej relacji „tu i teraz” jako istoty teatru ma dla niego utopijny charakter, ponieważ zrodziła się dopiero w konfrontacji do konkurencji ze strony filmu oraz telewizji (dowodem idea teatru ubogiego Grotowskiego). Auslander pokazuje, w jaki sposób zapośredniczenie medialne w coraz większym stopniu staje się nieodzownym i przez to niedostrzeganym przez część widzów „przezroczystym” elementem przedstawiania w teatrze<sup>32</sup>. Zmieniła się nasza optyka oraz nasze doświadczenie i postrzeganie świata.

Warto wspomnieć tutaj o badaniach na temat oddziaływania ciała aktora na widzów, prowadzonych pod wpływem Grotowskiego i Barby. Aż do lat 60. i 70. XX wieku widzowie i ludzie teatru uznawali, że osią przedstawienia teatralnego jest ciało aktora. Wydawało się oczywiste, że ciało warte jest więcej niż media czy kino. Zapominając o jakimkolwiek zmyśle krytycznym, łączono ciało z realnością lub prawdą. Tymczasem prawdziwe wyzwanie żywemu widowisku zostało postawione w latach 80. XX wieku za sprawą mediów audiowizualnych, których obecność w samym centrum żywego spektaklu zaczęła wywierać coraz większy wpływ na percepcję widzów<sup>33</sup>. Natomiast według Pavis’a teatr jest pewnego rodzaju medium, którego najczęstsze części składowe są także złożone z różnych mediów. Sięga po nie również inscenizacja<sup>34</sup>. Pavis nalega, by się za-

<sup>30</sup> P. Auslander, op. cit., s. 24.

<sup>31</sup> M. Borowski, M. Sugiera, *Konszachty z medialnością*, „Didaskalia” 2012, nr 107, s. 35.

<sup>32</sup> Por. ibidem.

<sup>33</sup> Por. P. Pavis, op. cit., s. 179.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 177.



stanowiąc nad tradycyjnymi opozycjami, budowanymi między żyjącym i machinalnym (mediatycznym), obecnym i nieobecnym, ludzkim i nieludzkim. Czy obecność aktora rzeczywiście oznacza jego widoczność? Co dzieje się w sytuacji, gdy jest niewidzialny, ponieważ znajduje się za kulisami, czy gdy gra zza planszy przemienionej w ekran i jest bezpośrednio transmitowany za pomocą technik wideo, tak by był projektowany na części scenografii? Co jeśli jest obecny jedynie telefonicznie? Zdaniem Pavisa aktor może być nieobecny w przestrzeni sceny i równocześnie obecny w jakimkolwiek innym miejscu<sup>35</sup>.

Nasza percepcja jest w pełni zdeterminowana przez intermedialność. Według Katherine Hayles jesteśmy w „postczłowieczeństwie”. Według Hansa-Thiesa Lehmana jesteśmy jednocześnie w postdramatyzmie. Nie jesteśmy w stanie odróżnić obecności *live* od nagrania, ciała od elektronicznej protezy, krwi i kości od „performującego” cyborga<sup>36</sup>. Teatr i jego teoria odeszły od esencjonalizmu, wymagania medialnej czystości w duchu Grotowskiego, Brooka czy Kantora. Nastąpiło przesunięcie specyfiki medium w stronę intermedialności. Owa intermedialność związana jest ze zdolnością widza do odmiennego odbierania różnych mediów i z jego zgodą na liczne „kłamstwa”, bardziej lub mniej „wymieszane”<sup>37</sup>.

Pavis w kontrze na krytykę aktualnych zjawisk teatralnych proponuje, by się zastanowić, czy jednak teatr nie uciekał się zawsze do wykorzystywania najróżniejszych technologii<sup>38</sup>. Podobnie jak przedstawienia Grotowskiego kiedyś, tak teraz to teatr Garbaczewskiego jest uznawany za awangardowy. Wielu widzów czy krytyków przyznaje się do niezrozumienia jego *Iwony, księżniczki Burgunda*. Ekran tutaj poszerza perspektywę oglądających. Zastosowanie mediów audiowizualnych z pewnych względów sprawia, że jest to teatr niełatwy i momentami nieprzyjemny dla niewprawionych widzów. Ogłoszony spektaklem awangardowym, tak naprawdę jest żywym dowodem tego, że teatr mówi językiem swojej epoki, a multimedia pomagają przełamywać bariery tabu oraz przekraczać granice intymności.

#### THE CONSISTENT AVANT-GARDE

##### Summary

This work is devoted to the changes that have taken place in the theater space and in theatre as a medium. Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor or Peter Brook expressed distrust of the use of new

---

<sup>35</sup> Ibidem, s. 179–180.

<sup>36</sup> Por. ibidem, s. 180–181.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 190–191.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 178.

media in theater. The main conception of Grotowski was the poor theater. Grotowski fled from total theater, which is a mounting in the spectacle film screens, mechanical stages and auditorium and so on. He claimed that causes the variable perspective of viewing shares, which according to him was false. Theatre in his opinion was always to remain poorer than film and television. Grotowski believed that the essence of theater as an art is the relationship between the actor and the audience.

Today scientists define contemporary theater as postdramatic. According to this idea, the classic text is modernized in the theater, because theater is a reflection of the currently reality. Attempts in the theater portraying the reality around us without her already such an important and integral element, namely a solid new media, are incomplete. We are inextricably united with technology in general and in fact it is inevitable. In the Grotowski's theater was important stage-audience relationship. Now the new media in the theater strengthen this relationship! Whereas our contemporary perception is fully determined by intermediality. Please note that the theater has always resorted to the use of various technologies. Contemporary spectacles full of new media are living proof of the fact that the theater speaks the language of his era, and the multimedia will help break down barriers and taboos push the boundaries of intimacy.