

# Jakub Kłeczek

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## Teatralność sztuki wideo – festiwal In Out 2016

Temat dziesiątego festiwalu In Out organizowanego przez Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia” stanowiła wielorako rozumiana teatralność. Z tego powodu wydarzenie było miejscem rozpoznania wielu rzadko podejmowanych zagadnień, tak teoretycznych, jak i artystycznych, dotyczących nieoczywistych sfer relacji teatru i sztuk wizualnych (z naciskiem na sztukę wideo). Jak przyznają organizatorzy w tekście programowym, ich głównymi celami było przyjrzenie się, czym jest teatr i teatralność dla twórców wizualnych, a czym wideo i filmy dla twórców teatralnych. Jak zmienia się funkcja teatru w polu oddziaływania nowych mediów? Czy i w jaki sposób strategie teatralne pracują w zetknięciu z innymi mediami? A także: w jaki sposób można teatralizować sztukę wideo? (Morawski, Woszczenko, 2016).

Pytania te dotyczą wielu problemów współczesnej nauki o sztuce oraz twórczości artystycznej. Teatralność została wyrażona przez uczestników i twórców wydarzenia w sposób podobnie zróżnicowany, dotykając jednocześnie kilku z głównych problemów teoretycznych, jakie pojawiają się podczas rozważań nad relacjami teatru, performansu i mediów elektronicznych. Temat festiwalu został zinterpretowany przede wszystkim jako medium, konwencja, styl reprezentacji i recepcji oraz specyficzna własność świata sztuki, związana z przesadą i porzuceniem autentyczności. Te sposoby rozumienia stworzyły ciekawy obraz relacji teatralności ze współczesną twórczością audiowizualną. Nim jednak przejdziemy do omówienia prac w kontekście tematu festiwalu, warto choć zdawkowo przypomnieć pewne niejasności związane z kategorią będącą tematem wydarzenia.

Teatr oraz teatralność są współcześnie terminami dość kłopotliwymi. Kategoria teatru w ostatnim stuleciu była szczególnie często eksploatowana przez

przedstawicieli nauk społecznych i humanistycznych. Pojęcia z obszaru zjawisk teatralnych, takie jak rola czy spektakl, służyły do rozmaitych odczytań zjawisk społecznych przez Ervinga Goffmana, Ralfa Dahrendorfa, Guya Deborda i wielu innych badaczy zjawisk społecznych czy problemów filozoficznych. Niezliczone odmiany *theatrum mundi*, powstałe w zeszłym wieku, z czasem strywalizowały się i spowszedniały – tak w dyskusjach akademickich, jak i w mniej formalnych dyskursach. Odnajdywanie teatralności w zjawiskach nieteatralnych można by zatem uznać za zdecydowanie *passé*, gdyby nie spostrzeżenie współczesnych teatrologów i performatyków, że stosunkowo trudno oddzielić zjawiska z obszaru sztuk wykonawczych od zjawisk społecznych, choćby dlatego, że wiele technik, funkcji i tematów performansów artystycznych, w tym teatralnych, wykorzystywane jest przez uczestników konwencjonalnych zachowań politycznych, sportowych, rytualnych czy wreszcie codziennych (por. Schechner, 2006; McKenzie, 2011).

Omawiając pojęcie teatralności w kontekście mediów, trudno nie wspomnieć o refleksjach Samuela Webera poświęconych tej tematyce. Podobnie jak kuratorzy i część artystów tegorocznego festiwalu, autor ten rozpatrywał kategorię teatralności wobec współczesnych zjawisk medialnych, skupiając się jednak na problemach dotyczących bardziej tekstów humanistycznych niż praktyk artystycznych. W swojej pisanej przez ponad 10 lat książce *Teatralność jako medium* analizował on tytułowe pojęcie jako fenomen ponadjęzykowy, ponadnarracyjny i ponadmimetyczny. Uznał teatralność, między innymi za Antoninem Artaudem, za zjawisko transgresywne istniejące poza zwyczajowym rozumieniem teatru jako jednej z dziedzin sztuki. Mając w pamięci liczne dokonania reformatorów tej sztuki, proponuje, by rozumieć teatralność jako cechę, która „wyłania się tam, gdzie przetrzeźni i miejsca nie można już przyjąć za pewnik ani uważać za coś «zawartego w sobie»” (Weber, 2009, s. 346). Weber rozpatruje teatralność jako pewien sposób rozumienia zjawisk zarówno z obszaru twórczości artystycznej, jak i filozofii oraz zjawisk społecznych. Bez wątplenia ułatwia mu to wieloznaczność angielskiego słowa *theatricality* oznaczającego tak własność rzeczywistości, przybieraną postawę, charakter działań, jak i sposób postrzegania świata. Polski termin „teatralność”, na który zdecydował się tłumacz cytowanej tu książki Webera, to zgodnie ze znaczeniem słownikowym „jedynie” pewna cecha zdarzeń (por. Głosek, 2012). Angielski termin okazuje się zatem daleko bardziej złożony, a przez to prawdopodobnie bardziej inspirujący do interesujących rozpoznań teoretycznych i praktyk artystycznych.

Tak czy inaczej *theatricality* nie służy Weberowi do analizy konkretnych intermedialnych praktyk artystycznych, takich jak choćby te będące częścią tegorocznego In Out. Badacz nie posługuje się także kategoriami kulturowej refleksji nad nowymi mediami. Nie podejmuje analizy dyskursu medioznawczego celem wykorzystania go w badaniu zjawisk artystycznych. Ponadto jego książka nie prezentuje ani jednej pogłębionej interpretacji praktyki teatralnej wchodzącej w relację z mediami elektronicznymi. Webera interesuje bowiem nie tyle współczesna intermedialna sztuka z pogranicza teatru i nowych mediów, co odczytywanie wybranych tekstów filozoficznych z perspektywy współczesności silnie uwikłanej w techniki

komunikacji działające dzięki elektryczności. W *Teatralności jako medium* amerykański filozof proponuje raczej re-lekturę tekstów dotyczących filozofii, teatru i dramatu w kulturze Zachodu z perspektywy współczesności i estetyki zdominowanej przez media elektroniczne. Nie odpowiada na pytanie, jak praktyki teatralne i nowomediálne wpływają na siebie nawzajem – zdaje się pozostawiać je samym artystom, którzy próbowali na nie odpowiedzieć także podczas tegorocznego In Out.

Zjawisko, z jakim skonfrontowano podczas festiwalu *video art* i inne sztuki wizualne, teatr, jest rozpoznawane jako dziedzina sztuki i rodzaj instytucji niezmiennie pozostający istotnym obszarem twórczości we współczesnej kulturze. Jednak jeśli uznać za teatr spektakle teatralne odgrywane w instytucjach kultury, to jako medium jego pozycję określić należałoby jako mało wpływową. Mimo że tak w Polsce, jak i poza jej granicami teatr jako instytucja staje się osią palących konfliktów społecznych i politycznych, bezpośrednio dociera on do relatywnie niewielkiej grupy odbiorców. Wydaje się jednak, że także jako medium jest tematem wartym uwagi i krytyki artystycznej, ze względu na swoją historię, która wpłynęła i dalej wpływa na inne formy twórczości – również tej audiowizualnej. Jednocześnie mówiąc o teatrze jako medium, trudno powiedzieć, jaką swoistą dla siebie techniką komunikacji miałby on operować. Na pytanie, czym jest teatr jako medium i jak wpływa na inne media, prawdopodobnie nie sposób odpowiedzieć precyzyjnie, ponieważ istnieje wiele teatrów, które są skrajnie różnymi sytuacjami komunikacyjnymi wykorzystującymi różne narzędzia. Jeśli uznać za medium sumę rozwiązań technicznych danego środka przekazu oraz jego wykorzystania w procesach komunikacji, to teatr okaże się raczej pewną konwencją, w ramach której odnajdziemy wiele różnych mediów. Część z nich stała się jednak dla różnych form teatralnych swoista (na przykład scena pudełkowa, lalka, reflektor itp.), są modyfikowane do potrzeb widowiska lub danych gatunków widowiskowych. Różnorodność twórczości nazywanej teatrem jest ogromna – od teatru dramatycznego przez teatr lalek lub tańca po teatry anatomiczne.

Problem z definiowaniem teatru mogą mieć nie tylko znawcy mediów, lecz także przede wszystkim teoretycy teatru niezgodni co do tego, co już teatrem jest, a co jeszcze nie (by wspomnieć tylko na przykład wielokrotnie poruszany problem teatr a rytuał). Dodatkowo w obliczu licznych przemian estetycznych (ruchów awangardowych, reform teatralnych etc.) stosunkowo trudno wskazać swoistość teatru jako praktyki wykonawczej. Artyści poszukujący nowych form ekspresji, posługując się technikami, funkcjami i motywami teatralnymi w różnorodnych formach medialnych, częściej wykorzystują pewne aspekty danej twórczości performatywnej, niż przyjmują dane szkoły i metody „z dobrodziejstwem inwentarza”. Powstają w ten sposób inter-, multi- i transmedialne przykłady twórczości, w których teatr, teatralność lub performans odgrywają pewną istotną rolę tak w procesie twórczym, jak i interpretacjach dzieła.

Mimo różnorodności teatralnych form i powszechności teatru wychodzącego poza stereotyp „inscenizacji dramatu w kostiumach z epoki” można odnieść wrażenie, że w świadomości wielu uczestników kultury teatr w dalszym ciągu oznacza

przede wszystkim zawodowy, repertuarowy teatr dramatyczny<sup>1</sup>. Wielu artystów sztuk wizualnych pod tym względem nie wydaje się wyjątkiem. Kurator festiwalu Piotr Morawski przypomina w jednym z wywiadów pogląd wielu twórców wizualnych, mówiący o tym, że „teatr to nieudany performans” (Muraszko, 2016). Morawski przyznaje też, że stereotypowe ujęcie teatru w zgłaszanych pracach było zauważalne. Jednak teatr istnieje dziś w kulturze w sposób co najmniej dwoisty. Z jednej strony jako forma ekspresji uważana za anachroniczną, z drugiej zaś za miejsce wyrotowych, awangardowych eksperymentów, będących nie w smak środowiskom o bardziej tradycyjnych upodobaniach estetycznych<sup>2</sup>. Te dwa sposoby rozumienia teatru jako formy anachronicznej i awangardowej wyraźnie przenikały się także w pracach prezentowanych podczas festiwalu In Out. Okazuje się zatem, że teatr na wielu płaszczyznach pozostaje sferą atrakcyjną estetycznie dla twórców reprezentujących różne dyscypliny, w których pracach usłyszeć można bliższe lub dalsze echa teatralności – poszczególne środki komunikowania wykorzystywane przez teatralnych twórców na przestrzeni wieków.

Z bogatego zespołu cech teatru, rozumianego jako medium twórców wideo, zainteresował między innymi długi (kilkunastominutowy) monolog. Technika komunikacji dla teatru dość swoista i wciąż spotykana, z reguły unikana na przykład przez kino głównego nurtu. Katarzyna Swinarska w swoim wideo *Dygresyjna tożsamość* (2015) zmierzyła się z techniką teatralnego monologu. Artystka swoją pracę nazwała jednorazowym „performensem dokamerowym”, inspirowanym wizerunkami malarki – Olgi Boznańskiej. Praca jest rejestracją improwizowanego monologu, w którym Swinarska buduje postać Boznańskiej za pomocą odniesień do historii, zdjęć, obrazów i przede wszystkim noszonej w trakcie performansu staroświeckiej sukni (specjalnie wypożyczonej z teatru na tę okoliczność). Monolog przerywa dialektycznymi komentarzami, kiedy „pokazuje, że gra”, i jako Swinarska zadaje pytania granej przez siebie Boznańskiej. Ten typ gry przywoływać może skojarzenia z Brechtowskim efektem obcości (*V-effect*), który miał za zadanie demaskować poczucie teatralnego złudzenia w celu zachowania krytycznego stosunku do prezentowanych postaci, tak aktora, jak i widza<sup>3</sup>. Zorientowany na postać Boznańskiej performans zdominowała jednak noszona przez nią suknia. Teatralny kostium wpływał na jej sylwetkę i sposób poruszania się. Rodzaj sukni uznawany za staroświecki już w czasach Boznańskiej usztywnia sylwetkę i ogranicza ruchy,

<sup>1</sup> Podobne przekonanie wyrażają autorzy raportu z badania opublikowanego w *Badaniu publiczności teatrów w stolicy – raport*, <issuu.com/instytut.teatralny/docs/badanie\_publicznosci\_teatrow\_w\_stolicy-raport/1> (dostęp: 02.11.2015).

<sup>2</sup> W polskim kontekście (dominującym także podczas festiwalu In Out) można wspomnieć choćby najśłynniejsze teatralne skandale ostatnich lat: przerwanie spektaklu *Do Damaszku* będącego głosem przeciwko dyrektorze Jana Klaty w Narodowym Teatrze Starym w Krakowie; protesty przeciwko wystawieniu dramatu *Golgota Picnic* Rodrigo Garcíi podczas festiwalu Malta w 2014 roku; czy kontrowersje polityczno-obyczajowe związane ze spektaklem *Śmierć i dziewczyna* w reżyserii Eweliny Marciniak w Teatrze Polskim we Wrocławiu.

<sup>3</sup> Por. B. Brecht, *Efekt osobliwości w chińskiej sztuce aktorskiej*, w: *Mei Lanfang. Mistrz opery pekińskiej*, red. E. Guderian-Czaplińska, G. Ziółkowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005.

co – jak trafnie zauważa Swinarska – nadaje rolę i dyscyplinuje. Suknia sprawiać może jednocześnie przyjemność, póki nie daje odczuć wstydu związanego z przykuwaniem uwagi i oceną innych. Przemyślenia zawarte w *Dygresyjnej tożsamości* są przedłużeniem rozważań prowadzonych w ramach pracy doktorskiej, w której Swinarska eksploruje zagadnienie wcielania się w role wybranych artystów. Jak stwierdza autorka w skrócie swojej dysertacji:

Suknia staje się pożądanym synonimem kobiecości oraz jarzmem do dźwignia. Wzór damy, z którym trudno jest utożsamić się żywej istocie, skutkuje alienacją i nieufnością wobec własnego wizerunku. Kobieta jest sama dla siebie obiektem spojrzenia: jej ciało i jej kobiecość prześladowają ją jako irytująca, nachalna obecność, a przy tym nigdy nie są dość prawdziwe – zawsze zachodzi podejrzenie, że są tylko kostiumem, pod którym skrywa się osoba (Swinarska, 2016).

Swinarska, świadoma mechanizmów kulturowych, w jakie wikła się wraz z nałożeniem na siebie sukni, problematyzuje je i czyni głównym tematem swojego improwowanego monologu.

Remediację innej teatralnej techniki wykonawczej zaproponował Piotr Urbaniec. Za specyficzną prowokacyjną „inscenizację” tekstu poetyckiego można uznać jego rejestrację internetowego performansu *Jesień sprawiedliwa* (2015). Urbaniec, poproszony przez Fundację imienia Zbigniewa Herberta o stworzenie pracy promującej dzieła literata, zdecydował się „wystawić” wiersz *Jesień sprawiedliwa* na polskim portalu z sekskamerkami showup.tv. Twórca wideo przekonał jedną z kobiet pracujących w serwisie do przeczytania tytułowego wiersza. Użytkowniczka po namowach przeczytała utwór Herberta. Wideo jest rejestracją jej reakcji na propozycję twórcy, która okazała się dość niecodzienną prośbą na serwisie służącym częściej do zaspokajania potrzeb seksualnych niż obcowania z poezją... Modelka biorąca udział w medialnym performansie robiła to najprawdopodobniej nieświadomie, nie wiedząc, że uczestniczy w prowokacji artystycznej. Z konwencjonalności wydarzenia zdawał sobie sprawę przede wszystkim twórca wideo, a nie wykonawczynie wiersza Herberta. Wydaje się, że Urbaniec zdecydował się posłużyć okazjonalną społecznością internetową jako materia swoją prowokacji – „hackując” przestrzeń medium portalu z sekskamerkami poprzez wykorzystywanie go do publicznego wykonania utworu.

Działanie to jest stosunkowo bliskie sztuce mediów taktycznych, która niezadko wnika w przestrzeń medialną, ukazując jej ukryte taktyki. Jedną z prac o podobnym charakterze był sieciowy performans *No fun* (2011) w wykonaniu duetu 0100101110101101.org (właściwie Eva i Franco Mattes), podczas którego przypadkowi internauci korzystający z serwisu Chatroulette<sup>4</sup> mogli natknąć się na transmitowany obraz powieszzonego mężczyzny. W rolę tego ostatniego wcielił się Franco Mattes, jedynie pozorując swoje samobójstwo. *No fun* okazał się pracą

<sup>4</sup> Portal daje możliwość porozmawiania z losowo dobranym użytkownikiem portalu poprzez kamerę internetową, czat i rozmowę głosową. Serwis działa pod adresem chatroulette.com.

interesującą, ponieważ dawał możliwość „podejrzenia” skrajnych reakcji internautów – od znudzenia poprzez niedowierzenie po strach i dzwonienie na policję. *Jesień sprawiedliwa* jest do pewnego stopnia pracą podobną – również mierzącą się z pewnymi przyzwyczajeniami komunikacyjnymi użytkowników performansów internetowych. Niestety w wideo Urbańca nie zostały udokumentowane reakcje widzów, którzy mogli komunikować się ze sobą za pomocą umieszczonego obok transmisji „modelki” okna czatu. Obie prowokacje-performanse uznać jednak można za interwencje artystów w przestrzeń medialną, skądinąd i tak już pełną rozmaitych performansów.

Z kolei belgijska artystka Eva van Tongeren w swoim *There Are No Whales in France* (2015) zinterpretowała temat teatralności nie tyle jako medium (lub zespół swoistych dla teatru technik komunikacji), co jako pewną konwencję czasoprzestrzenną. Zasadniczo też teatralność medialnego przekazu, rozumiana jako bierność, podglądactwo i dystansowanie od prawdziwych wydarzeń była tym, czego van Tongeren chciała uniknąć.

Na wspomnianą pracę składały się obrazy przyrody przywodzące na myśl samotne wędrówki – kamienista plaża, klify i pozbawione ludzi nadmorskie miasteczko. Na tle tych kadrów pustych ulic młoda kobieta czyta list do swojej przyjaciółki Eugenii. Podczas spaceru, który opisuje w liście i rejestruje kamerą, wyznaje, że nie potrafi się zrelaksować, gdy obserwują ją inni przechodnie. Przyznaje też, że mimo świadomości uprawianego przez nią małomiasteczkowego podglądactwa czuje związany z nim wstyd. „Kamera czyni ludzi świadomych mojej obecności. Ich spojrzenie uświadamia mnie o tym, że właśnie podglądam...” – mówi bohaterka. W kontekście tych słów pustka przestrzeni kadrów okazuje się uzasadniona. Kobieta opowiada historię emigranckiej rodziny podróżującej w łódce, którą widziała ostatnio w telewizji. Przyznaje, że mimo poruszenia odbierała to zdarzenie jak kiepski film katastroficzny. Wyznaje dalej, że jakiś czas później śniła jej się, że jest na podobnej łódce, otoczona przez wodę, wiedząc, że nigdy nie dotrze do żadnego lądu. Poprzez to przeżycie w śnie i osobistą formę listu próbuje „odteatralizować” historię widzianą w telewizji.

W ciągu skojarzeń, podczas czytania listu, zwraca się do przyjaciółki: „pamiętam, gdy pierwszy raz zobaczyłam cię na scenie. Byłam zadziwiona, kim byłaś. Jeśli możesz być inna niż w rzeczywistości, to znaczy, że jesteś na scenie. Później, gdy zobaczyłam cię wieczorem w barze, zauważyłam, że jesteś nieśmiała. Tego wieczora mówiłaś jako ostatnia z grupy. Później widziałam, jak inni cię filmowali i jak na ciebie wtedy patrzyli. W jakiś sposób zostałaś wtedy tą samą dziewczyną i kobietą, ale pokazałaś inne swoje oblicze. Byłam zdziwiona, jak inni na ciebie patrzą”. Ten fragment jest dość wyraźną krytyką teatralności, jaką wywołują media i scena. Z tego punktu widzenia obecność kamery i świadomość bycia nagrywanym wywołuje teatralizowanie gestów. To kolejny argument za tym, by nie umieszczać w wideo żadnej ludzkiej postaci. Autorka przyznaje, że sama nie lubi, gdy inni ludzie na nią patrzą, stąd filmuje puste krajobrazy, w których gdzieś pojawia się kot czy mewa. W ten sposób artystka pró-

buje uciec od swoiście przez nią rozumianej teatralności – specyficznej formy przemocy, jakiej można doświadczyć, będąc obserwowanym na scenie, czy przez oko kamery, czy samemu nagrywając ludzi, którzy tego nie chcieli. Filmowanie to zdaniem van Tongeren upublicznianie i uscenicznianie oddalające od prawdy. Tę ostatnią stara się przybliżyć, czytając także list-odpowiedź Eugenii, opisujący jej historię emigracji z Kazachstanu do Belgii.

W kontekście omawianych tu prac warto przypomnieć, że czasoprzestrzenna konwencja teatralna wpływająca na sposób odbioru rzeczywistości zmieniała się pod wpływem mediów elektronicznych. Te ostatnie przekształciły znaczenie reprezentacji teatralnej, która zaczęła być odbierana jako zdarzenie (bardziej niż przekaz medialny) tu i teraz (por. Auslander, 2012). Wraz z rozwojem technik komunikacji opartych na elektryczności wzmożła się także tendencja do tworzenia medialnych archiwów niemal każdej przestrzeni życia człowieka – odbiór przekazu medialnego wiązał się z reguły z „tym, co już było”. Ten sposób korzystania z mediów zyskał na znaczeniu i doprowadził do pewnego paradoksu, który zauważył już Marshall McLuhan, mówiąc, że za sprawą mediów elektronicznych: „patrzmy na terażniejszość przez lusterko wsteczne. Maszerujemy wstecz, zmierzając ku przyszłości” (McLuhan, Fiore, 1996, s. 74–75). Media elektroniczne, tak często utożsamiane z postępem, odsyłają nas nieustannie do historii – odbierania archiwów i nieustannego ich produkowania, ponieważ przede wszystkim rejestrują – przechwytyują terażniejszość po to, by odbierać ją w przyszłości. Zagadnienie to było istotne także dla dramaturga tworzącego w czasach McLuhana, Samuela Becketta.

W *Ostatniej taśmie* brytyjski dramaturg ujął swój stosunek do teatralności i mediów elektronicznych. Bohater tej jednoaktówki odtwarza taśmy szpulowe z nagraniami swoich „dzienników” z młodości, dialogując sam ze sobą. Magnetofon w tym dramacie jest nie tyle rekwizytem, co przyczyną wszelkich działań bohatera – starego samotnika rozmawiającego ze sobą z dawnych lat. Co ciekawe, taśma została zapisana tu w ten sam sposób, jak postać dramatu, co dodatkowo podkreśla wagę jej roli w jednoaktówce. W gruncie rzeczy to tekst o relacji pamięci i magnetofonu – zależności wspomniania od maszyny i jej zdolności do przypominania. Medium taśmy pozwoliło tu ukazać wielowarstwowość czasu, w jakim istnieje Krapp. Bohatera zaprezentowano tu inaczej niż w bardziej tradycyjnej liniowej prezentacji historii postaci. Za pomocą magnetofonu przeszłość jest tu odgrywana i ustanawiana na nowo.

Jedną z właściwości mediów elektronicznych na scenie, tak w dramacie Becketta, jak i w ogóle, wydaje się możliwość prezentacji przeszłości ustanawiającej terażniejszość. Media zmieniają często charakter czasowy spektaklu teatralnego. Upływ czasu, tak jak w *Ostatniej taśmie*, może być mierzony dokumentacjami, a nie prezentacjami działań. Krapp to pod pewnymi względami postać, która nie wykonuje swojej roli, nie odgrywa jej tu i teraz, lecz zmierza do rozpadu we własnej przeszłości. I choć przeżywanie na nowo przeszłości to dla niego udręka, jednak do niej wraca, uciekając od terażniejszości. Co warte zaznaczenia w kontekście jednoaktówki Becketta, działanie postaci samo w sobie jest tu do pewnego stop-

nia pozbawione sprawczego znaczenia, wykonawstwa – bohater bowiem nie tyle wykonuje rolę, co ustanawia ją poprzez odtwarzanie. Krapp nie pokazuje działań scenicznych po to, by coś zdziałać „tu i teraz” na scenie, ale by od terażniejszości przedstawienia odejść. Z punktu widzenia zjawiska inscenizacji jest to zatem przedziwna postać. Bohater Becketta pod pewnymi względami przypomina bardziej widza niż aktora. Ujawnia się tutaj ciekawa cecha mediów wykorzystywanych na scenie – elektroniczne środki przekazu rejestrujące aktorów mobilizują do autokomentarzy i zmieniają po części rolę twórcy, któremu bliżej wówczas do osoby z publiczności niż wykonawcy. Krapp płaci za to wysoką cenę. Pograżając się w zarejestrowanej przeszłości, sprawia, że maszyna przejmuje kontrolę nad jego terażniejszością. Bohater jednoaktówki staje się immanentną częścią obsługiwaną przez siebie maszyny. Traci wówczas realność, tęskniąc za własną reprezentacją. W tym dystopijnym mechanizmie opisanym przez dramaturga jest jednak nadzieja. O ile postać Krappa pod koniec dramatu umiera, tracąc zdolność do samostanowienia, o tyle podczas inscenizacji na scenie w dalszym ciągu pozostaje... reprezentacją postaci dramatu (por. Lovell, 2011). W *Ostatniej taśmie* Beckett podejmuje zatem wielowymiarowe gry z reprezentacją postaci, umożliwia mu to właśnie medium magnetofonu, które przetwarza poczucie czasu.

Istnienie wobec reprezentacji medialnej i samostanowienie się podczas rejestracji stanowi też temat pracy *Zapis z wczoraj* (2015) Michała Soi. Ten krótki animowany film jest kolażem notatek nagrań codziennych przeżyć autora. Za pomocą filmu próbuje oddać chaotyczny proces zapamiętywania i odbierania bodźców w umyśle. W pracy przetworzono zdjęcia i nagrania cyklu różnych sytuacji przeżywaną przez autora w ciągu dnia – podczas przechodzenia przez ulicę, podróży komunikacją miejską, jedzenia, oglądania reklam. Jak można przeczytać w opisie filmu:

Jest to rodzaj wideo-brudnopisu z celową niestarannością utrwalającego fakty i zdarzenia o mało czytelnym znaczeniu. Nerwowość rysunku podkreśla impulsywność, zamierzoną «bezrefleksyjność». Trudno odnaleźć autora-narratora, ulega on rozpadowi, nie chce i nie jest w stanie zapanować nad strumieniem zdarzeń (Soja, 2015).

Na *Zapis z wczoraj* składają się zremiksowane fragmenty notatek, nagrania codziennych sytuacji autora i proste rysunki odnoszące się do codziennych sytuacji. Strzępy zdarzeń składające się na film nie dają się do końca zidentyfikować. Nagrania tych sytuacji zostały przekształcone na animację rysunkową, stąd przypominać ona może formę wideo-brudnopisu.

Podobnie jak opisany wyżej Beckettowski Krapp, autor wideo-zapisków ulega tu rozpadowi. *Zapis z wczoraj* mierzy się z próbą ukazania mechanizmu myślenia tu i teraz – stanu z gruntu chaotycznego i niestabilnego. Teatralność codziennych zdarzeń – wchodzenia w role społeczne za sprawą mediów elektronicznych – daje tu możliwość przyjrzenia się terażniejszości i codzienności z bliska. Gdy jednak próbuje się ją uchwycić, doświadczany codziennie dynamiczny proces percepcji



traci po części swoją osobistość. Doprowadza to do sytuacji, w której, jak zwrócono uwagę w opisie pracy, autor „rozpada się”. Niestety wideo, mimo dość współczesnego charakteru animacji, boryka się z cokolwiek anachroniczną cechą mediów elektronicznych – wpływie rejestracji na pamięć i percepcję. Jak pokazuje bowiem choćby omawiana wcześniej *Jesień sprawiedliwa*, teatralność w dobie współczesnych mediów sieciowych podlega nieco innym przemianom niż tym ograniczającym się do zjawiska rejestrowania zmieniającego podmiotowość.

Z jeszcze innej strony na kategorię teatralności spojrzeli twórcy czytania performatywnego dramatu *Gniazdo* Bogny Burskiej. Teatralność została tu zinterpretowana jako własność świata sztuki, związana z przesadą i porzuceniem autentyczności. Dramat, którego pełny tytuł brzmi *Gniazdo. Sztuka o tym, jak użyć rzeczy w sposób nieodpowiedni i potem ich jeszcze nie zmarnować*, jest jednym z nielicznych polskich tekstów scenicznych, poświęconych współczesnemu art-worldowi. *Gniazdo* przedstawia historię organizacji wystawy, w której wszystko idzie nie tak, a jednocześnie dokładnie tak, jak można to sobie wyobrazić. Artyści pozbawieni są tu pomysłów i środków, popadają więc w skrajną typowość i wtórność. Kurator wybiera przypadkowy temat i dzieła, których warstwę konceptualną ustala ostatecznie przypadek – awaria elektryczności. Ostatecznie wernisaż odbywa się w całkowitej ciemności z powodu braku światła, co zdaniem komentującej występ krytyczki nadaje nowe znaczenia prezentowanym dziełom... W absurdalnie przedstawionej galerijnej katastrofie biorą udział zestereotypizowane postacie: chaotyczny kurator, nierozgarnięci techniczni, egzaltowana feministyczna body artystka, krytyczny wykuwacz „kowadła sztuki zaangażowanej”, stary znudzony pracą „Wielki” twórca i roztrzępana studentka ASP. Galerzyści utwierdzają się w swoich postawach i środowiskowych rytuałach, popadając w coraz większą śmieszność, z którą nie potrafią sobie poradzić. Wydaje się, że *Gniazdo*, krytykuje pograżanie się w komforcie nie-typowości współczesnego artysty i permanentny brak umiejętności współpracy między przedstawicielami środowiska.

Dramat Burskiej ośmiesza sposób działania art-worldu na kilka sprzężonych sposobów. Samo zamknięcie sztuki krytycznej, feministycznej czy medialnej – nurtów tak często roszczących sobie prawo do nowatorstwa – w zestereotypizowane postaci i slogany – okazuje się trafną satyrą. Natomiast ironizująca forma staroświeckich rymowanych kwestii rodem z oświeceniowego dramatu klasy B dodatkowo dopełnia drwiący ton tekstu. Podobny demaskatorski rodzaj krytyki sztuki współczesnej wydaje się jednak czymś z reguły aprobowanym zarówno w środowisku artystycznym, jak i poza nim. Kumoterstwo, egzaltacja i brak dystansu do siebie z reguły są współcześnie zwalczane na różne sposoby, a podobne poglądy na art-world, jak te zaprezentowane w *Gnieździe*, mogą być dziś odbierane nawet za populistyczne. Jednak poza tym, że dramat Burskiej jest wycelowany w pozbawionych uczciwości oszustów ze świata sztuki ukazanej jako chaotyczna zbiorowa imaginacja, okazuje się również niewygodnym obrazem instytucjonalizacji awangardy. Powroty do historii sztuki dwudziestego wieku przesycone są tu głębką niewiarą w koncepcje minionych epok. Co ciekawe, działania w przestrzeni

galeryjnej typu *performance art*, który miał pomóc wyemancypować się artystom drugiej połowy zeszłego wieku, stał się w *Gnieździe* w równym stopniu kliszą, jak inne konwencjonalne techniki wykonawcze. Jeśli poprzez działania z obszaru sztuki performansu artyści od lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku odrzucali konwencjonalność, sztuczność widowisk między innymi poprzez dosłowność i „realność” swoich działań, to odnieść można wrażenie, że współcześnie podobne akcje odbierane są jako teatralizowanie dokonań minionej awangardy, tak jak zostało to zaprezentowane podczas czytania dramatu Burskiej.

Związek sztuk wizualnych i medialnych z teatrem i teatralnością jest dziś zdecydowanie wielowymiarowy i niejednorodny, co przejawiało się także w werdykcie komisji konkursowej. Jury reprezentujące różne środowiska – Jill Godmilow, Zorka Wollny i Krzysztof Garbaczewski – zdecydowało się przyznać trzy pierwsze nagrody *ex æquo*: dla Katarzyny Swinarskiej (*Dygresyjna tożsamość*), Ewy van Tongeren (*There Are No Whales in France*) oraz Piotra Urbańca (*Jesień sprawiedliwa*). Wyróżnienia honorowe otrzymały natomiast prace: *Strukturalizm* (reż. Róża Duda, 2016), *Dreamed Revolution* (reż. Alicja Rogalska, 2014–2015) oraz *Zapis z wczoraj* Michała Soi.

Przepływ technik i motywów, które dostrzec można w pracach prezentowanych na festiwalu, ułatwia wiele przemian, jakie dokonały się w sztukach wykonawczych i we współczesnej panoramie mediów elektronicznych. Jedną z ważnych tendencji we współczesnej estetyce omawianego tu obszaru twórczości jest zmierzanie w kierunku postmedialności (por. Manovich, 2016.), swobodnego wyboru i rekonfiguracji wykorzystywanych cech środków przekazu. Odnieść można zatem wrażenie, że dystans pomiędzy sceną a ekranem, wraz z ekspansją mediów elektronicznych, ulega skróceniu. Sprzyja to wielu intermedialnym relacjom. W dobie takich zjawisk, jak swoboda doboru środków przekazu, sztuka post-medialna i kryzys typologii twórczości opartej o wykorzystywane medium, teatralność i związane z nią funkcje, techniki i motywy mogą być rozpatrywane przez twórców sztuk audiowizualnych na wiele różnorodnych sposobów, tak jak miało to miejsce na tegorocznym festiwalu In Out.

## Bibliografia

- Soja M. (2015). *Zapis z Wczoraj*, inoutfestival.pl/index.php?mod=movie&caid=11. (dostęp: 30.04.2016)
- Morawski P., Woszczenko J. (2016). *Festiwal – Idea*, inoutfestival.pl/index.php?mod=festiwal\_idea. (dostęp: 30.04.2016).
- Schechner R. (2006). *Dramat społeczny*, [w:] tegoż, *Performatyka. Wstęp* (tłum. T. Kubikowski), Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych.
- McKenzie J. (2011). *Liminautyczna pętla zwrotna*, [w:] tegoż, *Performuj albo...?* (tłum. T. Kubikowski). Kraków: Universitas.
- Weber S. (2009). *Teatralność jako medium* (tłum. J. Burzyński). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego „Hermeneia”.

- Glosek D. (2012). *Teatr: na granicy światów*, „Estetyka i Krytyka”, nr 2.
- BADANIE PUBLICZNOŚCI TEATRÓW W STOLICY - RAPORT, [issuu.com/institut.teatralny/docs/badanie\\_publicznosci\\_teatrow\\_w\\_stolicy-raport/1](http://issuu.com/institut.teatralny/docs/badanie_publicznosci_teatrow_w_stolicy-raport/1). (dostęp: 02.11.2015).
- Auslander P. (2012). *Na żywo czy...?* (tłum. M. Borowski, M. Sugiera). „Didaskalia”, nr 107.
- McLuhan M., Fiore Q. (1996). *The Medium Is the Massage*. Corte Modera: Gingko Press, 1996.
- Muraszko M. (2016). *Teatralny In Out Festival w Łażni [ROZMOWA]*, [cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,19944002,0,Teatralny-In-Out-Festival-w-Lazni-ROZMOWA-.html](http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,19944002,0,Teatralny-In-Out-Festival-w-Lazni-ROZMOWA-.html). (dostęp: 30.04.2016).
- Brecht B. (2005). *Efekty osobliwości w chińskiej sztuce aktorskiej*, [w:] E. Guderian-Czaplińska, G. Ziółkowski (red.), *Mei Lanfang. Mistrz opery pekińskiej*, Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych.
- Lovell K. R. (2011). *Fragmented Liveness / Mediated Moments*, „Speech & Drama Honors Theses” 2011, nr 5, [digitalcommons.trinity.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1004&context=speechdrama\\_honors](http://digitalcommons.trinity.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1004&context=speechdrama_honors). (dostęp: 30.04.2016).
- Świnarska K. (2016). *Przemieszczenie. Interpasywność Spojrzenia*, [www.kswinarska.art.pl/doktorat.html](http://www.kswinarska.art.pl/doktorat.html). (dostęp: 30.04.2014).

### Theatricality of Video Art at the Festival In Out 2016

The article describes the selected works presented during the festival In Out in 2016. The topic of the festival (theatricality) has inspired many artists to recognise the zone of remediation between the theatre and electronic media. The works of Bogna Burska, Michał Soja, Eva Van Tongeren, Piotr Urbaniec, and Katarzyna Świnarska presented at the festival have interpreted the category of theatricality on many different levels. The article analyses the theatricality of the work from the perspective of reflection of Samuel Weber, Samuel Beckett, Philip Auslander, and other artists and theorists.