
Anna Tytkowska

Wyższa Szkoła Zarządzania Ochroną Pracy w Katowicach

Teatr sieci

Proponuję przyjrzenie się procesowi „kolonizacji sztuki teatru” w Internecie, czyli przenikaniu sztuki oraz idei teatru i teatralności do sieciowo-internetowej kultury. Zwrócenie uwagi na powyższy proces może znaleźć kilka uzasadnień, jak: powinności kronikarskie, ciekawość intensywności i jakości przepływów pomiędzy starym medium teatralnym a progresywnymi technologiami, czy wreszcie próba określenia i zaprognozowania zmian w teorii teatru, wnoszonych przez „transwersalną siłę” tych technologii. Potrzebę takich zmian od kilku lat sygnalizują znani teatrologowie: Christopher Balme i Patrice Pavis. Obaj zdecydowanie odeszli od „kategorycznych koncepcji teatru”, postulujących separacyjne wizje sztuki scenicznej, czy jej konkurencyjne definiowanie wobec mediów technicznych (mechanicznych i elektronicznych). Zrezygnowali z nich na rzecz obserwacji, inwentaryzacji i problematyzacji wchłaniania przez teatr nowych technologii i odwrotnie – procesów testowania sztuki i idei teatru oraz teatralności w przestrzeniach starych i nowych mediów

Zmiany dokonujące się w teatrze pod wpływem nowych technologii komunikacyjnych zdecydowanie, choć nie zawsze zgodnie z tezą o bezkonkurencyjności czy tendencjach separacyjnych, są stale obecne w refleksjach między innymi: Philipa Auslandera, Steve`a Dixona, Grega Giesekama, Eriki Fischer-Lichte, Hansa-Thiesa Lehmana. Ten ostatni wprost napisał, że teatrologiczna separacja od mediów czy traktowanie ich jako konkurentów jest zdecydowanie *passé*:

„Nie upierajmy się przy tworzeniu jakichś czystych i autotematycznych bytów, które jakoby dałoby się przeciwstawić nieczystym i zaborczym mediom”¹.

Jeszcze inne, osobne zagadnienie, niemniej mocno związane z procesami i problemami wyartykułowanymi powyżej, stanowi stosowanie procedur i strategii teatralnych przez użytkowników udostępnianych im „scen” Internetu, choćby serwisów społecznościowych w rodzaju Facebooka. Tym „scenom” już jakiś czas temu poświęciła swój artykuł Justyna Zielińska², podkreślająca nie tylko aspiracje użytkowników tego serwisu do istnienia w wyreżyserowanej postaci, ale z powodzeniem stosująca do omawianych praktyk metodologię i leksykę wywiedzione z prac Ervinga Goffmana i Marvina Carlsona, a między innymi takie słowa-klucze, jak autoprezentacja, autonarracja, autocenzura oraz „wielosceniczność prezentacji” (hipertekstowe dane osobiste z listą relacji „hipertekstowe ja usieciowione”, hipertekstowy strumień świadomości - tablica, symulacje - obrazy-re-prezentacje, mentalne, emocjonalne, obrazy-żarty, a wreszcie marionetkowa masa - produkty reklamowe).

Teatr, narodzony w kulturze oralnej i rozwinięty w pełni jeszcze przed internalizacją pisma, z rozmysłem flirtował i wchodził w stałe związki z kolejnymi technologiami komunikacyjnymi poszukując:

- innowacyjnego kształtu
- środka zaradczego na swoje ograniczone lokalnie i czasowo oddziaływanie
- wciąż nowocześniejszych platform i strategii reklamowych, promocyjnych oraz marketingowych.

Teatr podejmując coraz to nowe próby ograniczenia swej czasoprzestrzennej znikomości (audytoryjnej ograniczoności, lokalności i efemeryczności), związanej z tradycyjną infrastrukturą i nośnikami, afirmującymi żywość/bezpośredniość komunikowania i recepcji oraz fizyczną bliskość kontaktów scena-widownia, uległ z biegiem czasu „rozszerzeniu” poprzez techniczne zapośredniczenie, a wraz z tym procesem:

- „uprzedmiotowieniu”, obiektywizacji, uzewnętrznieniu tj. oddzieleniu od aktu żywego uczestnictwa
- delokacji (przestrzennemu i społecznemu rozproszeniu)
- „dywersyfikacji” (nośnikowemu rozczłonkowaniu)
- „archiwalnemu zastygnięciu”.

¹ P. Pavis, *Media na scenie*. [w:] *Amalgamaty sztuki. Intermedialne uwikłania teatru*. Red. J. Limon, A. Żukowska. Gdańsk 2011, s. 32.

² J. Zielińska, *Postmodernistyczne mansjony*, http://recyklingidei.pl/zielinska_postmodernistyczne_mansjony (data dostępu 10 czerwca 2012).

A każda nowa próba wykorzystania synergii teatru i kolejnego pojawiającego się medium rodziła w środowisku teatralnym nowe nadzieje na większą socjalizację sztuki teatru, czy też na obiektywizację dyskursów teatralnych. Na przykład wielkie nadzieje z możliwością dźwiękowo-filmowego zapisu przedstawienia teatralnego łączyli krytycy teatralni, widzący w tej technologii szansę na zobiektywizowany, w pełni udokumentowany dyskurs krytyczno teatralny. Karol Irzykowski na początku lat 30. mówił: „*Dopiero teraz, gdy do tych dziedzin sztuki można zastosować kinematograf dźwiękowy, otwiera się możliwość krytyki skutecznej i niebлагierskiej. Można wskazać: okienko filmu nr 68 było złe, zademonstrować je przed gronem znawców, raz i drugi, i wytknąć lub pochwalić, co należy*”³.

Dziś oprócz teatru żywego, celebrującego interakcyjność niezapóżyczoną technologicznie, wciąż obecny jest teatr drukowany („książkowy”), fotografowany („teatr w albumie”), transmitowany przez mass media i nowe media (jedną z najgłośniejszych i najnowocześniejszych prób internetowej transmisji podjął 15 XII 2007 r. „NetTheatre” Pawła Passiniego i Tomasz Rodowicza), zarchiwizowany na taśmie filmowej czy magnetofonowej, na kasetach VHS, płytach CD, w formatach MP3 i udostępniany na życzenie. Warto zwrócić uwagę na trzech zeszlórocznych debiutantów – start-upy, których właściciele zakładają transmitowanie i „wypożyczanie” przedstawień teatralnych: alllive.pl (start w maju), teatr24.com (start w kwietniu), tylko teatr.com (start w październiku). Nota bene, owe start-upy zdają się działać zgodnie z prognozami Lessiga o dążeniu do „wszechdostępności wszystkiego” na życzenie, jako podstawowym imperatywie cywilizacyjnym początku XXI wieku: „(...) w pewnym momencie dostęp doskonały (do wszystkiego zawsze i wszędzie) wyda się oczywisty. A kiedy wyda się oczywisty, wszystko, co jest sprzeczne z tym oczekiwaniem, wyda się niedorzeczne”⁴.

Nowe technologie stworzyły też możliwość wielomedialnej, a zatem społecznej, amplifikacji przedstawienia teatralnego, na przykład jego równoczesnej transmisji telewizyjnej, internetowej i za pośrednictwem urządzeń mobilnych (w odpowiednio oprogramowanych telefonach komórkowych, iPadach i iPhoneach), a zatem możliwość nowego, jeszcze bardziej synergicznego połączenie teatru żywego i zapośredniczonego technicznie.

³ K. Irzykowski, *Pisma teatralne*, 1934-1939, tom 4. Kraków 1997, s. 534.

⁴ Lessig, *Remiks. Aby sztuka i biznes kwitły w hybrydowej gospodarce*. Tł. R.Próchniak, Warszawa 2009, s. 54



Casus rozszerzenia teatru dramatycznego, czyli telewizyjna i internetowa transmisja przedstawienia *Boskiej* Petera Quiltera w Teatrze „Polonia”, 24 X 2011. Przedstawienie obejrzało 1,2 miliona widzów.

Idea bezpośredniej transmisji, stojąca u podstaw telewizyjnej „nażywości zmediatyzowanej”⁵ dzięki Internetowi została rozszerzona o technologiczne i proceduralne możliwości interakcji - natychmiastowej i widzialnej dla wszystkich uczestników transmitowanego wydarzenia. Najlepszym przykładem powyższego może być transmisja *Odpoczywania* Passiniego z udostępnionym widzom kanałem czatowym, umożliwiającym im „tekstową partycypację” w odbieranym przedstawieniu, uwidacznianą przez wyświetlanie ich wypowiedzi w „przestrzeni spektaklu”. Reżyser tego eksperymentu mówił: „*Internauci mieli bardzo duży wpływ na to, jaki jest wydźwięk całości. To był rodzaj aktu odwagi. Proszę bardzo, teraz możecie zrobić, co chcecie. Wpuszczamy Was do środka*”⁶.

Wszystkie wymienione wyżej formy teatru zapośredniczonego medialnie, włączając w ich strumień przedstawienia obecne w telewizji lokalnej (tu np. warto wspomnieć o inicjatywie Teatru Śląskiego, pt. *Teatr w twoim domu*, której efektem ma być specjalne nagranie, bez obecności widzów i z kilku kamer, oraz specjalne zmontowanie najlepszych przedstawień w celu ich i zarchiwizowania, i „wdrukowania” w świadomość mieszkańców regionu) pełnią funkcje promujące sztukę i ideę teatru oraz teatralności, „rozsiwając” je w nieswoistych dla nich przestrzeniach, wśród publiczności o bardzo zróżnicowanych kompetencjach teatralnych: wiedzy, doświadczeniach, gustach.

Nota bene podobną funkcję pełnią formy teatru intermedialnego, aczkolwiek jednocześnie stanowią osobne sztuki z własną publicznością i nową jakością stworzonych przez siebie sytuacji estetycznych, powstałe pomiędzy teatrem

⁵ Zob. A. Duda, *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*. Wyd. Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. Toruń 2011, s. 244.

⁶ M. Kawiński, *Passini i jego teatr*, http://www.wprost.pl/blogi/maciej_kawinski/?B=1610 (data dostępu 10 czerwca 2012).

i mass-mediami czy nowymi mediami, jak: teatr radiowy, teatr telewizyjny, video-teatr, teatr multimedialny, teatr Second Life (znany jako pikselowy, czy SI-u).

Zbliżone role odgrywają też coraz popularniejsze, choć w dużej mierze dyktowane względami promocyjno-marketingowymi, a bezpośrednio strategiami budowania przepływu pomiędzy mediami, „formy amfibiotyczne”: polimedialne (niemal jednocześnie drukowane, wystawiane w teatrze i filmowane) czy formy transmedialne, angażujące do pełnej ekspozycji/narracji różnorodne przestrzenie, np. należące do kina i do teatru, czy kina, teatru i Internetu, telewizji i muzeum.

Inną, bardzo ciekawą perspektywę synergicznego rozszerzenia teatru⁷, rozwoju teatru *stricte* zmediatyzowanego i usieciowionego, a często równocześnie „odświeżającego” i promującego teatr żywy, zdają się rysować pierwsze próby wykorzystania Web 2.0 do budowania:

- nowych platform scenicznych
- strategii wspólnotowego budowania dramaturgii tekstów teatralnych
- innowacyjnych kampanii promocyjno-marketingowych.

Aby rzecz nieco przybliżyć wystarczy odwołać się do prób uprawiania „twit-teatru”, będącego niejako przedłużeniem teatru IRC-owego, wspólnotowego budowania dramaturgii teatralnej w oparciu o platformy blogowe, czy też prób teatralnej instrumentalizacji Facebooka. Wymienione wyżej platformy komunikacyjne umożliwiają budowanie mniej lub bardziej bezpośrednich, tzn. mniej lub bardziej moderowanych i redagowanych oraz dostępnych w czasie rzeczywistym (jak mikroblogging) lub z opóźnieniem (jak Facebook czy blogosfera) tekstowo-ekranowych relacji autor/autorzy - audytorium, możliwych do rozwinięcia w:

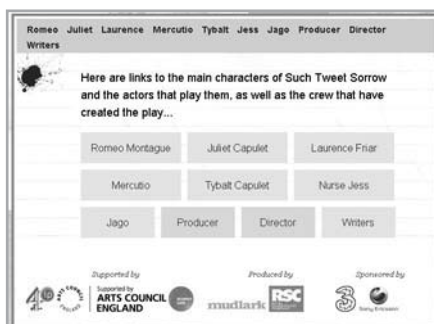
- struktury przedstawienia rozgrywanego on-line („twitteatr”)
- struktury przedstawienia rozgrywanego w wielu „planach scenicznych” serwisu społecznościowego (*Effi Briest 2,0* w berlińskim Maxim Gorki Theatre Online Bühne w przestrzeni Facebooka)
- społecznościowy dyskurs na temat dramaturgicznych fundamentów przedstawienia (autorski blog Bartosza Frąckowiaka i Weroniki Szczawińskiej, towarzyszący pracy nad przedstawieniem *W pustyni i puszcy. Z Sienkiewicza i innych* (<http://jadrociemnosci.blogspot.com/2010/11/>))
- teatralną strategię promocyjno-marketingową, opartą na budowaniu bezpośrednich relacji pomiędzy postacią dramatyczno-sceniczną i wirtualną widownią (profil *Ojca Boga*, monodramu J. i K. Wasilewskich, wyreżyserowanego przez W. Śmigasiewicza, odgrywanego przez Marcina Perchucia, zrealizowanego w Teatrze „Polonia”, <https://www.facebook.com/OjciecBog>).

⁷ Także kolektywizacji „przeżycia” teatralnego, czy też zespołowej organizacji przedstawienia.

Happeningiem on-line można określić „twitterati”. Za jego pierwsze manifestacje należy uznać produkcje: Jona Boundsa (twitter-panto/twitpanto pt. *Cinderella*, prem. grudzień 2008), Briana Feldmana (*Twitter of the Shrew*, prem. przedstawienie 14-25 luty 2009), czy Royal Shakespeare Company przy współudziale interaktywnej grupy Mudlark (*Such Tweet Sorrow*, prem. przedstawienie 10 kwietnia - 12 maja 2010).



Strona główna projektu *Such Tweet Sorrow*, twitterowej adaptacji *Romeo i Julii*, dokonanej przez SRC i grupę Mudlark, dostępna pod adresem <http://www.suchtweetsorrow.com> (data dostępu 10 czerwca 2012).



Linki do autorsko-aktorskich profili, dostępne pod adresem <http://www.suchtweetsorrow.com/cast-and-crew/> (Data dostępu 10 czerwca 2012).



Twitterowa strona i tweety Julii, dostępna pod adresem <http://twitter.com/#!/julietcap16> (Data dostępu 10 czerwca 2012).

„Twitteatr” to rodzaj teatru teleobecnego (jego historycznym poprzednikiem jest IRC-owa adaptacja *Hamleta* (*Hamnet*), prapremiera 12 grudnia 1993), posługującego się mikrotekstami (poszczególne wypowiedzi nie mogą przekraczać 140 znaków) i mikroformami audiowizualnymi. Operuje on „charakterami” dostępnymi „konturowo” przez profile i ich działanie na mikrobloggingowej scenie. Protokół dostępu do obserwacji aktywności postaci z „twitteatru” daje możliwość śledzenia i włączania się w „akcję” tylko zalogowanym użytkownikom, którzy mogą być jej biernymi odbiorcami lub też aktywnie włączać się w nią: konwencjonalnie zaznaczać swoją obecność, publikować komentarze lub autorskie wpisy „zapętłające” akcję, np. wprowadzając wątki współczesnej popkultury czy kultury sieci, rozsiewać cudze twitty (*tweety*) z (VIA) lub bez podania ich źródła (RT)), wysyłać informacje na prywatne konta zalogowanych osób (D lub DM), hashować #(tagować), umożliwiając tym samym wspólnotowy rozwój i obserwację określonych profili czy linii tematycznych, dołączać mikromateriały graficzne, dźwiękowe czy audiowizualne.

„Twitteatr” to niewątpliwie przykład teatru partycypacyjnego, ufundowanego na możliwościach zamiany sytuacji przestrzennej, jaką jest spotkanie w przestrzeni mikroblogu, w zdarzenie częściowo objęte scenariuszowym nadzorem uczestników, a częściowo poddane improwizacji. Wydaje się, że ten typ eksperymentalnego spotkania teatralnego wyrasta nie tylko z próby teatralnej adaptacji nowych technologii komunikacyjnych, czy próby re-mediacji i uwspółcześnienia oraz przybliżenia ekranowym pokoleniom klasycznej dramaturgii, ale i z pragnienia wyjścia poza teatralną rutynę, uznane i ukształtowane formy ekspresji i zachowań, z pragnienia innej komunikacji i partycypacji, a także radykalizacji odpowiedzialności widza za spektakl.

O ile projekty teatru z użyciem „twitterowej sceny” opierają się na strategii adaptacji idei teatru do rzeczywistości i protokołów użytkowania mikrobloggingu, o tyle eksperyment z *Effi Briest 2.0* w Maxim Gorki Theatre Online Bühne (premiera 9 stycznia 2012), odwoływał się w takim samym zakresie, a w gruncie rzeczy dość podobnie, do Facebooka. Aktorzy jako „sprofilowane postaci” działali tu przed ekranami komputerów, w przestrzeni scen przydzielonych im standardowo przez ten portal społecznościowy. Rozgrywali akcję komunikując się ze sobą przez czat, dźwiękowe podkasty i komendy działań. Zarejestrowani na stronie użytkownicy MGTOB (w tym wyłonieni w castingu „internetowi statyści”) śledzili zmiany statusu obserwowanego „bohatera”/ „bohaterów” i mogli pośrednio uczestniczyć w ważnych dla nich wydarzeniach, np. przyjmując zaproszenia na owe wydarzenia, realizując prośby o udzielanie porad, czy też zaproszenia do oglądania zdjęć, czy słuchania ulubionej muzyki. Całość świata przedstawionego

spajał tu w organiczną jedność narrator-administrator Theo von Tain (porte parole pisarza Theodora Fontane), osobliwa persona powołana w celu stworzenia ram i akcyjnego kośćca dla tego osobliwego przedstawienia.

W tak krótkiej wypowiedzi nie sposób omówić, nawet w najcharakterystyczniejszych rysach teatralnych hybryd artystyczno-promocyjno-reklamowych odwołujących się do przywołanych i innych platform Web. 2.0.

Wszystkie te próby każą zastanowić się nad koniecznością redefinicji pojęcia teatru w związku z rozszerzeniem pól znaczeniowych kluczowych pojęć stosowanych dla wyróżnienia teatru ze świata innych widowisk, rozszerzeniem postępującym wraz z rozwojem i społeczno-kulturową ekspansją mobilno-sieciowej komunikacji, jak między innymi: żywość zgromadzenia autorsko-audytoryjnego on-line, współobecność i zdolność do bezpośrednich interakcji oraz zbudowania wspólnoty emocjonalno-estetyczno-intelektualnej czy ludycznej rozproszonych uczestników wydarzenia dostępnego on-line, tele-interaktywność. O natychmiastowo wiążanym z wyróżnikami teatru pojęciem live, Patrice Pavis napisał: „*Należy odróżnić od obecności fizycznej i przestrzennej, u o b e c n i e n i e czasowe reprezentacji, jej aspekt live, bezpośredni. Live nie jest związane z mediami: Transmisja telewizyjna albo wideo mogą być live (czyli być odebrane w tej samej chwili, gdy są nadane) - tak samo jak live jest produkcja teatralna. [...] A fortiori niegdysiejsze rozróżnienie na żywy spektakl i spektakl programowany, mediatyzowany, traci swą moc, jeśli w ogóle kiedykolwiek ją miało. [...] W miarę jak media przedostają się – dosłownie – do naszego ciała pod najróżniejszymi formami (implanty, sondy, rozruszniki serca, mikroprocesory, japońsko-koreański implant telefoniczny), w miarę jak nasza uwaga i wyobraźnia skolonizowane i rozproszone przez popularne w danej chwili media, dawne kategorie człowieczeństwa, życia i obecności stają się przestarzałe*”⁸.

Mobilno-sieciowe platformy komunikacyjne zmieniły i wciąż zmieniają pojęcie jedności czasu i przestrzeni aktorów i widzów (trwania we wspólnym strumieniu przestrzenno-czasowym), nie odnosząc jej do współobecności fizycznej w jednym materialnie definiowalnym miejscu i w ogóle do bliskości fizycznej. Ujmują ją jako zdolność nie tyle do budowania relacji paraspółecznych (jak w telewizji⁹), ile do realnego zgromadzenia określonej widowni w jednym czasie i na jednej wirtualnej platformie, gotowej do partycypacji w zainicjowanym tu wydarzeniu, co więcej - do aktywnego tworzenia wspólnoty emocjonalno-

⁸ P. Pavis *Media na scenie*, [w:] *Amalgamaty*....., s. 36. Por. refleksje Ch. Balme, *Estetyka rozproszona. Performans, media i sfera publiczna*, ibidem, s. 142.

⁹ Ten typ relacji społecznych, nazwany performansem „nażywości zmediatyzowanej”, stał się jednym z przedmiotów zainteresowań A. Dudy. Zob. Tenże, *Performans na żywo. Jako medium i obiekt mediatyzacji*. Toruń 2011, s. 41-59.

estetyczno-intelektualnej czy po prostu ludycznej. Od czasu upowszechnienia komunikatorów typu Gadu-gadu, Skype, Twitter czy gier masowych *on-line* (jak Second Life) bliskość fizyczna przestała być warunkiem koniecznym do ufundowania/podtrzymywania wspólnoty emocjonalnej (także mentalnej, intelektualnej, artystyczno-estetycznej), a niekiedy i do eksponowania aktu bezpośredniej prezentacji, czy re-prezentacji Innego/ in-korporacji).

Komplikacje w definiowaniu teatralnego „tu i teraz” oraz realizmu scenicznego (iluzji scenicznej) wprowadził już videotetar, co jasno i wyraziście wypowiedział przed laty Piotr Lachmann¹⁰, a Internet ze swoimi platformami komunikacyjnymi spotęgował tylko owe komplikacje.

Rezygnacja ze starej formuły bezpośredniości relacji autorzy spektaklu-widzowie oraz jedności przestrzenno-czasowej jest jeszcze jednym odzwierciedleniem ponowoczesnego uwirtualnienia i zdelokalizowania wszechaktywności¹¹. A o tym, że wirtualna wspólnota teatralna może być mocniejsza niż klasyczna, może zaświadczyć relacja Passiniego z finału internetowej transmisji *Odpozywania*:

„Po pierwszej transmisji osoba operująca czatem, znana internautka kryjąca się pod nickiem Lotta, podtrzymała dyskusję, która wywiązała się po spektaklu. To było niesamowite. Internauci chcieli pozostać na czacie i porozmawiać o tym, co właśnie zobaczyli. Ludzie opuścili już teatr, a internauci zostali. Widzieli, że ich słowa nadal wyświetlają się w przestrzeni teatru. Co więcej - widzieli, że ich słowa nie pojawiają się wyłącznie na ekranie komputera, ale przyjmują formę materialną, są widzialne. I to jest właśnie sens internetowego teatru”¹².

Popularność platform informacyjno-komunikacyjno-partycypacyjnych *on-line* jest bacznie obserwowana przez teatrologów, zainteresowanych medialnym otoczeniem sztuki scenicznej. Niektórzy z nich, pod warunkiem dalszego rozwoju owych platform, osiągnięcia przez nie bardziej wyrafinowanego artystycznie i intelektualnie poziomu, są nawet skłonni upatrywać w nich konkurencję dla żywej sztuki teatralnej¹³.

Synergiczne połączenie Internetu i urządzeń mobilnych permanentnie rewiduje też pojęcie i praktyki, związane między innymi z „produkcją teatralną”, jej publicystyką i krytyką, a wreszcie reklamą, promocją i marketingiem. A każda z dokonujących się tu zmian to temat do osobnych rozważań.

¹⁰ P. Lachmann, *Czas w teatralnej masce. Od „Akt-orki” do KaBakai*. [w:] *Świadomość teatru. Polska myśl teatralna II połowy XX wieku*. Warszawa 2007, s. 134.

¹¹ J. Mikułowski-Pomorski, *Komunikacja wobec procesów fragmentaryzacji*. [w:] L. Haber, M. Niezgodna *Spółczesność informacyjna. Aspekty funkcjonalne i dysfunkcjonalne*, Kraków, UJ, 2006, s. 100.

¹² M. Kawiński, *Passini i jego teatr*, dz. cyt.

¹³ H-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*. Przeł. D. Sajewska, M. Sugiera. Kraków 2009 s. 286.