

Magdalena Grenda

Zwrot performatywny w poznańskim teatrze alternatywnym po roku 1989

Tematy z Szewskiej nr 1(11), 30-45

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ZWROT PERFORMATYWNY W POZNAŃSKIM TEATRZE ALTERNATYWNYM PO ROKU 1989

Magdalena Grenda | Poznań

ABSTRAKT

Głównym celem artykułu jest opis zwrotu performatywnego na obszarze teatru alternatywnego po roku 1989, przejawiającym się zarówno w twórczości poznańskich artystów, jak i w refleksji teatrolologicznej, opisującej nowe zjawiska artystyczne związane z teatrem niezależnym. Pierwsza część artykułu opisuje zwrot performatywny w naukach humanistycznych, druga ukazuje cechy zwrotu performatywnego na postawie konkretnych przykładów projektów i przedsięwzięć poznańskich grup teatralnych, tworzących w Poznaniu po roku 1989.

słowa kluczowe: zwrot performatywny, performatyka, estetyka performatywności, teatr alternatywny

Zanim przejdę do definiowania zwrotu performatywnego w kontekście twórczości poznańskiego teatru alternatywnego, postaram się najpierw objaśnić znaczenie pojęcia w dyskursie nauk społecznych i humanistycznych. Poszukując źródeł zwrotu performatywnego w naukach humanistycznych należałoby cofnąć się do połowy wieku XX, kiedy to wykształciło się obiecujące pojęcie analizy kulturowej *performance*. Tak szumnie ogłoszony zwrot performatywny we współczesnej humanistyce wyrsał między innymi z modernistycznej awangardy literacko-artystycznej, badań Victora W. Turnera,

teorii widowisk Richarda Schechnera, wprowadzenia perspektywy teatrologicznej do badań nad społeczeństwem przez Ervina Goffmana, teorii aktów mowy (wypowiedzi performatywnej) zaproponowanej przez Johna L. Austina¹. Trzeba jednak zaznaczyć, iż współcześnie obszar badań wyznaczonych przez *performance studies* jest znacznie szerszy od tego zainicjowanego przez wyżej wymienionych badaczy. Pojemne znaczeniowo angielskie słowo *performance*² stało się na gruncie badań humanistycznych tak popularne jak niegdyś – za czasów zwrotu lingwistycznego – pojęcie *tekst*. Badaczka Anna Zeidler-Janiszewska w tekście zatytułowanym *Perspektywy performatywizmu*, analizując pojęcie „zwrotu performatywistycznego” odnotowuje: „w intensywnej wędrówce kluczowych pojęć, których semantykę wzbogacają i modyfikują kolejne «regionalne» konteksty zastosowania”³, zwrot performatywny postrzega jako przemiany wewnątrz poszczególnych dyscyplin, których konsekwencją jest wyjście poza metaforę świata jako tekstu w kierunku metafory rozumienia świata jako *performance*. Pionier *performance studies* Richard Schechner postuluje: „[...] akademicka performatyka rozkwitała jako odpowiedź na coraz bardziej performatywny świat”⁴, dlatego też zwrot performatywny powinno się korelować z tzw. „zwrotem ku sprawczości”.

Zwrot performatywny nie jest we współczesnej angloamerykańskiej humanistyce zjawiskiem samodzielnym i oderwanym od innych zwrotów. Sadzę, że „zwrot performatywny” należy wiązać i rozpatrywać wraz z tzw. „zwrotem ku sprawczości”, tj. szczególnym zainteresowaniem problemem sprawczości (*agency*), nie tylko ludzi, lecz także bytów nieożywionych (na przykład rzeczy), zwrotem ku materialności, czy zwrotem ku rzeczom, oraz niezwykle szybko rozwijającym się zainteresowaniem posthumanizmem (zwrot ku temu-co-nie-ludzkie). Performatywność staje się bowiem obiektem zainteresowania właśnie jako specyficzny rodzaj sprawczości, a *performance* jako specyficzny sposób jej wyrażania i egzekwowania⁵.

Performance studies jako dziedzina badawcza doczekała się polskiego tłumaczenia za sprawą profesora Tomasza Kubikowskiego, który przetłumaczył na nasz rodzimy język pierwszy akademicki podręcznik

¹ Poszukując świadectw zwrotu performatywnego, należałoby również przypomnieć takie nazwiska jak: Michaił Bachtin, Guy Debord, Johan Huizinga.

² Szczególnie angielski czasownik *perform* posiada wiele znaczeń i nie odnosi się jedynie do dziedzin artystycznej aktywności, gdzie oznacza: „zagrać”, „wystawić”, „zaprezentować”, ale odnosi się do wielu aspektów ludzkiej egzystencji: „W świecie biznesu, w sporcie czy seksie angielski czasownik *perform* znaczy, że sprostało się wymaganiom, osiągnięto sukces, spełnienie. W świecie sztuk słowo *perform* znaczy wystawić, zagrać, zatańczyć, wystąpić ze spektaklem lub koncertem. W życiu codziennym *perform* to popisać się, pójść na całego, uwydatnić własne czynności na użytek tych, którzy je oglądają”. Cyt. za: R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006.

³ A. Zeidler-Janiszewska, *Perspektywy performatywizmu*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 34–35.

⁴ R. Schechner, *Performatyka...*, s. 7.

⁵ E. Domańska, „Zwrot performatywny” w *współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 52.

autorstwa Richarda Schechnera⁶ *Performance Studies: An Introduction*⁷. Performatyka – polskie tłumaczenie angielskiego terminu – to dziedzina refleksji, której przedmiotem badań są *performance* (polskie tłumaczenie *performans*⁸). *Performans* to pojęcie niezwykle szerokie, rozpatrywane zarówno na gruncie praktyki artystycznej, jak i praktyki życia codziennego tzw. *restored behaviour*⁹ („zachowane zachowania”). W skład *performansów* mogą wchodzić zatem najróżniejsze aktywności: występy artystyczne, widowiska sportowe, rytuały, ceremonie religijne, polityczne demonstracje, akty terrorystyczne, konsumpcja, operacje medyczne. *Performanse* traktowane są jako continuum ludzkich zachowań, w których wachlarz możliwości wchodzi również pełnione (odgrywane) role społeczne, płciowe¹⁰, rasowe, zawodowe, występy życia codziennego, aż po współczesne media. Jak widać, pojęcie *performansu* jest niezwykle szerokie, co powoduje „rozmycie” terminu jako przedmiotu badań. Performatyka to dziedzina, która korzysta z wielu obszarów poznawczych, m.in.: antropologii, teatrologii, *culture studies*, ekonomii, socjologii, *gender studies*, *queer studies* i wielu innych dziedzin, których obecność na gruncie performatyki wzrasta w oszałamiającym tempie¹¹. Dystynktywnymi cechami refleksji performatycznej są jej transdyscyplinarność i transkulturowość. Trudno wyznaczyć precyzyjnie granice *performance studies* i traktować ten obszar współczesnej humanistyki jako spójną, jednolitą dyscyplinę akademicką o wyraźnej problematyce, pojęciach i metodach, które odróżniałyby ją od innych dziedzin. Performatycy badają szeroki zakres tematów, używają wielu metodologii. Performatyka nie jest zorganizowana w zupełny system, dlatego też zwrot performatywny na gruncie polskiej nauki czasem traktowany jest w kategoriach swoistej, często kwestionowanej mody. Z drugiej strony, dla wielu badaczy możliwości jakie daje performatyka, są niezwykle inspirujące. Dla niniejszego artykułu nie jest ważne rozstrzygnięcie kwestii (o ile w ogóle jasne orzeczenie jest możliwe) czy performatyka to paradygmat, czy też pewna tendencja, ale wzbogacenie refleksji na temat funkcjonowania teatru alternatywnego, gdzie pojęcie zwrotu performatywnego wydaje się być kluczowe. Nadrzędnym przedmiotem badań i refleksji performatycznej są tzw. *performance activities*, czyli dziedziny kultury, w których reguły wpisane są *performanse*: teatr,

⁶ Richard Schechner postrzegany jest jako „ojciec założyciel” *performance studies*. Badacz i twórca w 1980 roku powołał pierwszy Departament of Performance Studies na New York University, który niewątpliwie przyczynił się do powstania wielu podobnych instytucji na całym świecie. Odsyłam czytelnika na stronę internetową www.performancestudies.org, na której znajduje się lista czterdziestu dwóch szkół i uniwersytetów zajmujących się badaniami z zakresu performatyki.

⁷ R. Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, London: Routledge, 2002.

⁸ „[...] *performance* i *performance studies*, tłumaczonych przez Kubikowskiego jako *performans* i *performatyka*”, K. Dobrowolski, *Przyszłość performatyki. Wstęp*, „Scena” 2006, nr 5 (47).

⁹ Termin wprowadzony przez R. Schechnera.

¹⁰ Mówiąc o zwrocie performatywnym, nie można pominąć rozważań Judith Butler, która bada płęć kulturową (*gender*) w kontekście powtarzania określonych zachowań (*performative gender*), a nie stałego wskaźnika kulturowego.

¹¹ „Performatyka czerpie z szerokiego wachlarza innych dyscyplin i syntezuje ich ujęcia: sztuk wykonawczych, nauk społecznych, studiów feministycznych i *gender studies*, historii, psychoanalizy, *queer theory*, semiotyki, etologii, cybernetyki, studiów regionalnych, teorii mediów i kultury popularnej, kulturoznawstwa”, R. Schechner, *Performatyka*... s. 16.

performans artystyczny, happening i inne rodzaje widowisk. Należy jednak podkreślić, iż performatyka bada inaczej obszar teatru, niż teatrologia czy historia teatru. Postrzegając ten obszar artystycznej działalności jako jeden z przejawów performansu, często stawia go w kontrze do tradycyjnych struktur teatru dramatycznego Europy Zachodniej. Dla performatyków-teatrologów działania teatru alternatywnego powinny być postrzegane jako zapowiedź „detronizacji” teatru dramatycznego, który w przyszłości (tu i teraz?) będzie tylko subdyscypliną performansu. Intencją niniejszego artykułu ma być zintegrowanie refleksji performatycznej z badaniami nad zjawiskiem poznańskiego teatru alternatywnego. Wykorzystując – czasem selektywnie – ustalenia z gruntu performatyki chciałabym opisać zwrot performatywny na przykładzie historii i dokonań poznańskiego teatru niezależnego. Opisując interesujące mnie zjawisko, przede wszystkim odwołam się do osobistych refleksji, które kształtowały się przez wiele lat w wyniku uczestnictwa w spektaklach, dokumentacji materiałów, cyklu rozmów i wywiadów, naukowej analizy, obserwacji uczestniczącej, dydaktyki w ramach działań Zakładu Performatyki, ale nade wszystko dzięki bezpośredniej twórczej współpracy z niektórymi poznańskimi zespołami¹². Performatyka bowiem postuluje uprawianie nauki równoległe w sferze teorii i praktyki. Zwrot performatywny na gruncie nauki zachęcił naukowców do uprawiania – obok refleksji teoretycznej – praktyki twórczej i artystycznej.

Dla badaczy z *performance studies* istnieje integralny związek pomiędzy badaniem performance’ów i ich odgrywaniem, dlatego też tak wielu z nich jest nie tylko teoretykami, lecz także praktykami, tj. artystami, aktorami, tancerzami itd. Najciekawszym jednak zjawiskiem jest wyraźny zwrot wielu przedstawicieli humanistyki ku sztuce jako alternatywnej wobec nauki formie przedstawiania, analizowania, rozumienia i zmieniania świata. Sztuka coraz częściej dla nieartystów staje się ważniejszym od nauki jako takiej sposobem osiągnięcia, prezentowania i przekazywania wiedzy¹³.

Zanim przejdę do analizy zwrotu performatywnego, który odnotowałam w działaniach, spektaklach i projektach poznańskich twórców, chciałabym uporządkować nomenklaturowe kłopoty związane z terminem „teatr alternatywny”. Zmiany polityczne, ekonomiczne i kulturowe, które zaszły w roku 1989, spowodowały kryzys społecznej i artystycznej funkcji – jaką pełnił do upadku komuny – teatr alternatywny. Zarówno część badaczy, jak i twórców ogłosiła upadek teatru alternatywnego, postrzegając to zjawisko jako fenomen historyczno-artystyczny, przypisany konkretnej sytuacji politycznej i społecznej.

¹²» Współpracowałam m.in. z Teatrem Strefa Ciszy, Teatrem 2XU, Niezależnym Teatrem „Zderzenia”, Studium Teatralnym „Próby”. Brałam udział w warsztatach zorganizowanych przez Teatr Ósmego Dnia, Teatr Biuro Podróży. Oprócz badań naukowych nad zjawiskiem poznańskich teatrów alternatywnych, których wynikiem są liczne artykuły i publikacje naukowe, w ramach zajęć dydaktycznych prowadzę wykład o poznańskim teatrze niezależnym oraz zajęcia praktyczne (warsztaty). Poza tym, otrzymałam stypendium MKiDN na projekt *Poznańska Alternatywa Teatralna* oraz stypendium Miasta Poznania na projekt performatywny *Porywacze Teatru*, które były namacalnym dowodem łączenia teorii i praktyki.

¹³» E. Domańska, dz. cyt., s. 51.

Z pewnością współczesny teatr alternatywny przestał być dysydencki wobec teatru repertuarowo-dramatycznego¹⁴ (co według niektórych było nadrzędną cechą jego alternatywności), ale moim zdaniem przytoczony argument nie jest na tyle silny, aby mówić o upadku teatru alternatywnego. Szerzej na ten temat pisałam w artykule pt. *Teatry alternatywne i ich oddziaływanie w Wielkopolsce*, którego fragment chciałabym przytoczyć:

Przeglądając najważniejsze pozycje z literatury tematu, konsekwentnie natykam się na problem definicji i nazewnictwa. Nazwa teatr alternatywny staje się słowem/kluczem, słowem/wytrychem, które użyte w odpowiednim kontekście wyjaśnia wszystko, równocześnie utrudniając dyskusję, poprzez narzucanie często nie pasujących etykietek [...]. Choć nazwa ta straciła nieco na aktualności nadal egzystuje w powszechnym użyciu i posiada swe historyczne uzasadnienie, a i same zespoły, o których będzie mowa w dalszej części tekstu właśnie takim mianem klasyfikują swoje działania artystyczne na obszarze sztuki teatru. Dlatego też zasadnym i adekwatnym wydaje się być używanie terminu „teatr alternatywny”¹⁵,

co uczynię w niniejszym tekście. W najnowszej literaturze tematu możemy zaobserwować przesunięcie akcentów i zmianę terminologii. Badacze częściej używają terminu „teatr niezależny” do opisu interesującego mnie zjawiska¹⁶. Liczne dyskusje przeprowadzone przede wszystkim z samymi twórcami uświadomiły mi, że termin „teatr niezależny” jest jeszcze mniej adekwatny od terminu „teatr alternatywny”. W tekście będę zatem używała owych pojęć wymiennie, zdając sobie sprawę z „ułamności” tych definicji.

Wracając do zasadniczej myśli artykułu, przede wszystkim chciałabym podkreślić, iż dzieje teatru XX wieku charakteryzują stałe, trwające do dzisiaj, usiłowania przewyciężenia przedstawienia teatralnego, które najpełniej wybrzmiały w postulatach Drugiej Reformy Teatru, a które „wchodzą w życie” między innymi za sprawą teatru alternatywnego. Performatyka postrzega teatr jako pojęcie węższe od terminu performans, jako typ, rodzaj performansu artystycznego i kulturowego. Zwrot performatywny objął badania nad współczesnym teatrem, gdzie performatywność oraz performans należą do zbioru narzędzi, którymi posługuje się współczesna refleksja nad teatrem, jak i sam teatr w próbach „wyjścia” poza granice, jakie ustala pojęcie przedstawienia teatralnego. Owe próby podejmowane są na różnorodnych polach, ale przede wszystkim obejmują podstawowe elementy składające się na europejskie i anglosaskie postrzeganie spektaklu teatralnego, tj. postać, bohater, z którym widz może się utożsamić, fabuła,

¹⁴ » [...] alternatywa została niejako wchłonięta przez teatr repertuarowo-dramatyczny i to na wielu poziomach, jak: twórcy (aktorzy, reżyserzy, liderzy), estetyka, metody pracy, tematy, twórcze poszukiwania, widz”. M. Grenda, *Teatr Porywacze Ciał*, Poznań: WNS, 2013, s. 156.

¹⁵ M. Grenda, *Teatry alternatywne i ich oddziaływanie w Wielkopolsce*, [w:] J. Sójka, M. Poprawski, P. Kieliszewski (red.), *Strategicznie o kulturze w regionie*, „Człowiek i społeczeństwo” Poznań 2011, tom XXXII, s. 49.

¹⁶ Dobrym przykładem są opracowania Magdaleny Gołaczyńskiej, która bada wrocławski teatr alternatywny/niezależny. Autorka w 2002 roku wydała monografię pt.: *Mozaika współczesności. Teatr alternatywny po roku 1989*, natomiast w 2007 roku opublikowała książkę noszącą tytuł: *Wrocławski teatr niezależny*.

spójność, skończoność, zasada *mimesis*, fikcja, powtórzenie, linearność, znaczenie itd. Teatr XXI wieku za sprawą zwrotu performatywnego musiał poddać się redefinicji, przyznać się do tego, że niemożliwe jest zachowanie jego formy, którą wyznaczały wyżej wymienione elementy konstruujące spektakl teatralny¹⁷.

Odnotowany przeze mnie zwrot performatywny w teatrze alternatywnym chciałabym zobrazować w kilku podpunktach, które jednocześnie stanowią będą tezy tego tekstu.

1. Wyjście poza spektakl teatralny w stronę performansu artystycznego.
2. Redukcja istoty teatru do relacji aktor – widz.
3. Przekształcenie aktora w performera (autoreferencyjność, autotematyczność).
4. Przekształcenie widza w świadka, współtwórcę.
5. Performatywny sposób interpretacji (estetyka performatywności) jako model rozumienia przedstawienia/performance artystycznego.
6. Koncentracja na samym procesie rodzącego się performansu, a nie na rezultacie, produkcie pod postacią zamkniętego przedstawienia teatralnego.
7. Porzucenie tekstu dramatycznego, literatury na rzecz wypowiedzi osobistej, autorskiej.
8. Zerwanie z zasadą *mimesis* w stronę wytwarzania „energii”, symultanicznych światów, emocji, demontażu iluzji. Wytwarzanie sensów, a nie ich odtwarzanie.
9. Zerwanie z hegemonią słowa, tekstu na rzecz innych środków wypowiedzi artystycznej (ruch, światło, muzyka, media, taniec, obraz etc.).
10. Porzucenie wytwarzania sztucznych fabułek, na rzecz rzeczywistego zaangażowania się w kwestie społeczne, koncentracja na „tu i teraz”.
11. Egalitaryzacja, demokratyzacja, wyjście artystów, spektakli/performance „do ludzi”.
12. Przekraczanie barier kulturowych, obyczajowych, płciowych, formalnych, estetycznych.

Przedmiotem rozważań niniejszego tekstu będą grupy teatralne założone i funkcjonujące w Poznaniu – mieście, które jest postrzegane jako „zagłębienie teatrów alternatywnych”. Przywołam moje szczególne zainteresowanie teatrem alternatywnym, poszukującym zdarzenia teatralnego w różnych przestrzeniach, anektującym nowe estetyki, formy i tematy, a jednocześnie nastawionym na twórczy i kreatywny kontakt z widzem. Przede wszystkim skupię się na zespołach, które postrzegane są przez krytykę, teatrologów, jak i samych twórców jako zespoły budujące dzieje poznańskiego *offu*. Teatr Ósmego Dnia, Teatr Biuro Podróży, Teatr Porywacze Ciął, Teatr 2XU oraz Teatr Usta-Usta Republika¹⁸ – to najważniejsze poznańskie zespoły, do osiągnięć których pragnę się odwołać, rozwijając wyżej wymienione tezy.

¹⁷» Zob. H.T. Lehman, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2009.

¹⁸» Dla Czytelnika stykającego się po raz pierwszy z wymienionymi powyżej zespołami chciałabym pokrótce streścić historię poznańskich zespołów. **TÓD**: na dorobek i historię zespołu składa się praca i doświadczenie dwóch pokoleń twórców. Teatr założony w 1964 roku przez Tomasza Szymańskiego egzystuje i aktywnie tworzy po dziś dzień pod wodzą Ewy Wójcik. W zgodnej opinii krytyków, teatrologów i artystów zespół postrzegany jest jako najważniejsze zjawisko współczesnej kultury polskiej. Grupa ma na swoim koncie szereg spektakli, widowisk plenerowych, akcji specjalnych. Oprócz działalności

Przede wszystkim chciałabym zaryzykować stwierdzenie, że po roku 1989 dokonał się zwrot performatywny w polskim teatrze alternatywnym, który był oczywiście wcześniej zaakcentowany przez działalność chociażby Tadeusza Kantora, Jerzego Grotowskiego, Teatru Laboratorium, Akademii Ruchu. Ustrój komunistyczny nie pozwolił jednak na pełne „wybrzmienie” zmiany, która dokonała się wraz ze zmianą ustroju politycznego i społecznego¹⁹. Dlatego zjawiska związane ze zwrotem performatywnym na gruncie teatru niezależnego, odniosę przede wszystkim do prac i działań zainicjowanych przez poznańską alternatywę teatralną od lat 90. Teatr alternatywny po 1989 roku zaczął funkcjonować w innej rzeczywistości społecznej, politycznej, ekonomicznej i kulturowej. Kultura masowa, rozwój społeczeństwa konsumpcyjnego, nowe media, reklama, globalizacja, kwestie związane z ekologią, *gender*, mniejszościami etnicznymi, seksualnymi to nowe tematy, którymi zainspirowała się młoda alternatywa (nazywana dzisiaj średnim pokoleniem).

Kwintesencją zwrotu performatywnego w teatrze jest próba przejścia, przewyciężenia granic przedstawienia teatralnego. Pojęcie „granicy”, a raczej jej przekraczania, jest dla moich rozważań bardziej

stricte teatralnej, *TÓD* stał się ważnym ośrodkiem kulturotwórczym w Poznaniu. **TBP**: powstał na przełomie lat 1988/1989. Liderem załogi od samego początku był Paweł Szkotak. Zespół „wyspecjalizował się” w tworzeniu spektakularnych widowisk teatralnych. Poza kilkoma wyjątkami, konsekwentnie tworzy projekty w przestrzeni otwartej. Zespół rozszerzył swoją działalność o aktywność animacyjno-kulturową, organizując liczne warsztaty teatralne, akcje prospołeczne i FT Maski. TBP na swoim koncie posiada również interesujące projekty zaangażowane społecznie, m.in. *Teatr bez barier*, *Zaświat*, *Czarnobyl*. **TPC**: powstał w 1992 roku we Wrocławiu w inicjatywy Katarzyny Pawłowskiej i Macieja Adamczyka. Poznański tandem stworzył ponad dwadzieścia autorskich projektów teatralnych oraz kilka akcji specjalnych. Wszystkie przedsięwzięcia teatralne zespołu są wynikiem bacznej obserwacji współczesnego świata. W swoich autorskich spektaklach twórcy mierzą się z mitami pop kultury, kpią z nich, przedrzeźniają je, a jednocześnie pokazują, jak dalece są przez nie ukształtowani. Z dużą swobodą poruszają się we współczesnej przestrzeni kulturowej, cytują, komentują, przetwarzają obrazy i wątki zaczerpnięte z innych dziedzin sztuki. **TSC**: powstał w 1991 roku. Liderem grupy jest Adam Ziąjski. Zespół ma na swoim koncie ponad trzydzieści projektów, happeningów, spektakli ulicznych, akcji teatralnych, widowisk plenerowych, produkcji specjalnych. Grupa zrealizowała szereg konceptów teatralizujących obszar publiczny, stąd też często okreśłana jest mianem *teatr miejski*. Zespół zacieśnia związki teatru z miastem. Charakterystyczną cechą tej dziwnej teatralnej hybrydy są akcje wspólnotowe, tworzone w przestrzeni miejskiej i z tejże przestrzeni czerpiące inspiracje. Kolejne projekty udowodniły niezwykłą wrażliwość i umiejętność obserwacji miasta i jego mieszkańców. **T2XU**: Marcin Liber i Teatr 2XU to jedna z najciekawszych grup teatralnych działających na pograniczu video instalacji, muzyki, teatru, tańca. Lider zespołu, choć przeniósł się do Warszawy, nadal mocno związany jest z Poznaniem, między innymi poprzez współpracę z wieloma poznańskimi artystami, jak: Tomasz Jarosz, Ewa Łowżył, Polski Teatr Tańca, Grupa *Mixer*. **TUUR**: powstał w 2000 roku. Liderem grupy jest Wojciech Wiński, który obecnie tworzy grupę wraz z Ewą Kaczmarek. TUUR eksperymentuje z przestrzenią, językami teatralnymi. Charakterystyczną cechą ich spektakli i projektów jest włączanie współczesnych mediów w kreację artystyczną.

¹⁹ W literaturze tematu lata 60. XX wieku „ustalono” jako datę zwrotu performatywnego w teatrze współczesnym, który zapoczątkowały m.in. występy Johna Cage’a, happeningi Allana Kaprowa, spektakle The Living Theatre. Trudno jednak powiedzieć, że w komunistycznej Polsce zmiany miały tak szeroki zasięg, jak to było chociażby w krajach Europy Zachodniej czy Stanach Zjednoczonych. Chciałabym podkreślić, iż mówię o zwrocie performatywnym, a nie o rozwoju teatru alternatywnego, który w Polsce lat 60. i 70. działał bardzo prężnie.

istotne nawet od pojęcia „zwrotu”. Kwestia istnienia granic oraz ich przekraczania na obszarze współczesnego teatru może rodzić wiele wątpliwości. Jedna z nich prowokuje pytanie, czy na początku XXI wieku mówienie o granicach w teatrze ma jakikolwiek sens? Wydaje się, iż współcześnie ten obszar sztuki egzystuje jak tylko zapragnie, m.in. za sprawą zwrotu performatywnego. Korzysta z nowych mediów, plastyki, inspiracji z życia codziennego, łącząc różne konwencje, strategie artystyczne, praktyki i teorie. Obok wciąż dobrze mających się konwencji teatru Zachodu, prężnie rozwija się teatr eksperymentalny, poszukujący, niezależny, awangardowy, alternatywny, internetowy, happening, performans, *wideo art*, czy *digital art*²⁰. Jednocześnie coraz większe zainteresowanie (artystów i badaczy) budzi tradycyjny teatr Afryki czy Azji, który spełnia nie tylko swe pierwotne funkcje, ale staje się komercyjnym towarem, polem eksperymentu artystyczno-kulturowego, obszarem dialogu między kulturami, rasami, narodami. Choć wydaje się, że wyzwolenie spod dyktatury paradygmatów, pojęć i kategorii wypracowanych przez zachodni racjonalizm (pod przemożnym wpływem których egzystował dramatyczny teatr europejski) nastąpiło już dawno, to reinterpretacja kategorii granicy czy też jej przekraczania w teatrze nadal może być kwestią palącą i wiele mówiącą nie tylko o sztuce teatru, ale i o całości kondycji współczesnej kultury. Teatralne doświadczenie graniczności i transgresji to proces wieloperspektywiczny, barwny i inspirujący nie tylko praktyków, ale i teoretyków różnych dziedzin humanistycznej refleksji (w tym oczywiście performatyków). Współczesny teatr – a na pewno teatr alternatywny – zobligowany jest do ustawicznego wysiłku redefiniowania swojej pozycji wobec innych dziedzin sztuki, miejsca w kulturze i życiu społecznym. Sztuka Melpomeny nieustannie skłania się ku hybrydyczności, czyniąc ranty, które co jakiś czas ustala niezwykle płynnymi, dlatego pojęcie teatru dla współczesnych działań teatralnych staje się zbyt ciasne. Już Jerzy Grotowski wołał mówić o sztukach performatywnych i performerze niż o teatrze i aktorze.

Twórcy działający na obszarze teatru alternatywnego nie chcą i nawet nie mogą ograniczać swojej działalności do aktorstwa. W teatrze niezależnym nadal żywa jest metoda kreacji zbiorowej. Zespół wspólnie pracuje nad koncepcją projektu, często wspólnie wykonuje kostiumy, scenografię.

W zespole Teatru Biuro Podróży praca nad scenariuszem, muzyką, scenografią, przygotowaniem kostiumów przebiega zespołowo i symultanicznie. Wszystkie etapy powstawania spektaklu nachodzą na siebie i wzajemnie się przenikają. Aktor w naszym zespole jest odpowiedzialny i związany z każdym elementem, który tworzy całość spektaklu. [...] Aktor w Teatrze Biuro Podróży ma szersze zadania, niż tylko odegranie jakiejś roli. Jest to rodzaj posłannictwa²¹.

W teatrze alternatywnym nie ma wyraźnego podziału na funkcje i zadania oraz hierarchizacji charakterystycznej dla teatru instytucjonalnego. Aktor/performer nie chce budować roli teatralnej i kreować

²⁰ » To tylko niektóre z współcześnie rozwijających się form teatralnych jak i parateatralnych.

²¹ » P. Szkotak, *TBP*, [w:] M. Grenda, *Spotkania kontrolowane. Poznański teatr alternatywny po 89* (książka w druku).

sztucznej postaci, ale prezentuje na scenie często siebie samego. Odnosi się zatem do własnych emocji, przeżyć, refleksji, z którymi niejako „na żywo” dzieli się z widzami. Autotematyczność to zabieg intrygujący artystów tworzących Teatr Ósmego Dnia. Twórcy odeszli od tworzenia teatru poetyckiego, teatru politycznego na rzecz opowiadania – nawet nie odgrywania – historii związanych z osobistym życiem, perypetiami zespołu. Tworzą projekty związane z konkretnym rzeczywistym miejscem, grupą środowiskową²². *Teczki* to projekt oparty na dokumentach znalezionych przez zespół w archiwum IPN, dotyczących działalności teatru w komunistycznej Polsce. *Teczki* to spotkanie, nie spektakl, na którym aktorzy nie udają, lecz „grają” samych siebie. Nie ma tutaj rozbudowanej, sztucznej scenografii, kostiumów, wyuczonej roli. Aktorzy/performery w swoich codziennych, osobistych ubraniach, czytają fragmenty akt operacyjnych i doniesień tajnych agentów. Teatr Ósmego Dnia w omawianym projekcie odchodzi od tradycyjnych atrybutów teatru, takich jak: postacie, scenografia, kostiumy, sprowadzając *Teczki* do esencji, istoty performansu opartej na działaniu ludzi wobec innych ludzi tak, aby to działanie wywarło na odbiorcę określony, ale nie zamierzony wpływ.

Podobnie swoje wypowiedzi teatralne konstruuje Teatr Porywacze Ciało. Autorefleksja, autotematyzm to cechy charakterystyczne dla działań Katarzyny Pawłowskiej i Macieja Adamczyka. Oglądając projekty Porywaczy, widz często ma poczucie tego, że na scenie stoją nie aktorzy, ale realna para, która opowiada o swoich życiowych perypetiach. *Nota bene* Pawłowska i Adamczyk byli nie tylko parą sceniczną, ale również partnerami życiowymi. W spektaklach takich jak *Minimal* czy *Technologia Sukcesu* w zasadzie dzielili się z widzem swoimi spostrzeżeniami na temat bycia w związku. Artyści zazwyczaj wypowiadają kwestie w pierwszej osobie, na oczach widza budując między sobą relację, która daleka jest od działań według ustalonego scenariusza. Twórczość artystyczna TPC często sama dla siebie staje się tematem i punktem odniesienia. Autotematyzm pojawił się chociażby w projekcie *Vol 7*, w którym aktorzy „grają” samych siebie, tj. aktorów TPC, pracujących nad kolejnym teatralnym przedsięwzięciem. Tandem Katarzyny Pawłowskiej i Macieja Adamczyka konsekwentnie tworzy spektakle/performansy na kanwie własnych doświadczeń, emocji, refleksji. Artyści rezygnują z inscenizacji tekstów dramatycznych – co jest cechą dystyngywną dla teatru alternatywnego – na rzecz wypowiedzi własnej i oryginalnej. Odnoszą się zawsze do rzeczywistości „tu i teraz”, interpretując kulturę współczesną, masową. Spektakle Teatru Porywacze Ciało są żywym dialogiem z otaczającą nas rzeczywistością; wspólnym uniwersum, w którym zanurzone są obydwie strony, wykonawcy i odbiorcy. Porywacze nie tworzą teatralnej fikcji, nie naśladują rzeczywistości, lecz ją przed nami odkrywają, zapraszając do wspólnej refleksji. Próbuje przenieść życie codzienne do teatru. Ich przedsięwzięcia nie są teatralizacją życia, ale życiem w teatrze, „[. . .] skoro życie może być teatrem, to tym bardziej teatr, przedstawienie może być życiem, działaniem, transformacją, działaniem rzeczywistym”²³.

²² M.in.: *Osadzeni, Młyńska, Ceglorz*. Chciałabym zaznaczyć, że są to prace powstałe po 1989 roku i to ten okres twórczości TÓD poddaje analizie.

²³ M. De Marinis, *Performans i teatr. Od aktora do performer a i z powrotem?* Tekst wygłoszony na konferencji *Performer – dawny czy nowy paradygmat twórcy?* w 2012 roku w Krakowie, <http://www.grotowski-institute.art.pl>.

Porywacze Ciał umiejętnie wykorzystują estetykę reklamy, programów telewizyjnych. Żonglują nowomową, slangiem młodzieżowym, hasłami reklamowymi, potoczną mową, wulgaryzmami. Ubierają się tak ja my, mówią z głębi serca, żyją naszymi problemami czy też radościami. Teatr Porywacze Ciał „pisze” scenariusz spektaklu w kontakcie z publicznością, tworząc tekst performatywny, w którym rola widza/współtwórcy jest bardzo istotna. Owo „pisanie” opiera się na improwizacji, żywym kontakcie i interakcji z widzem – zabiegach, na których w całości opiera się chociażby monodram Katarzyny Pawłowskiej pt: *OUN*. Wiele przedsięwzięć TPC ma charakter performansu artystycznego. W projektach takich jak *I Love You, More Heart Core!* czy *Udowodnij, że nie jesteś robotem*, twórcy wykorzystują środki charakterystyczne bardziej dla performansu artystycznego, niż spektaklu teatralnego. Wspomniałam o autobiograficznych scenariuszach TPC, należy dodać jeszcze kwestię podejścia Pawłowskiej i Adamczyka do swojego ciała oraz pracy, kontaktu z przedmiotem.

Porywacze nie tworzą „czystych” performansów, ale ich przedsięwzięcia z pewnością wykorzystują chwytły i zasady tworzenia performansu artystycznego. Szczególnie ujawnia się to w odniesieniu do pracy z przedmiotem i podejściem do swojego ciała. Porywacze nie boją oblać się farbą, obsypać mąką, rzucić w widownię surowym jajkiem, ogolić pod pachami na oczach widowni. W tych działaniach nie ma nic z teatralnej umowy. Jeśli rozbijają krzesło (*More Heart Core!*) robią to na serio, jeśli chcą się tarzać w ziemi (*OUN*), przynoszą ją na scenę, jeśli wdają się w bójkę (*I Love You*) nie stosują teatralnych chwytów. Często traktują swoje ciało jako przedmiot. Są jednocześnie twórcami jak i materią sztuki. Równocześnie w bardzo ciekawy sposób wykorzystują przedmioty, które są wręcz nieodłączną częścią ich projektów [. . .]. Nie są to bynajmniej rekwizyty teatralne, ale emblematy naszego codziennego życia. [. . .] Wprowadzanie przedmiotu na scenę, sposób jego prezentacji, kontaktu z nim mają również znamiona performansu artystycznego. Porywacze po prostu wyrzucają na scenę cały inwentarz i bez większych „ceregeli” sięgają do przedmiotu, który jest im w danym momencie potrzebny. W ich spektaklach nie ma kurtyny, kulis, czy zapadni. Odbiorca widzi całą kuchnię i sposób kreacji danego przedsięwzięcia²⁴.

Katarzyna Pawłowska i Maciej Adamczyk angażują się w swoje projekty całym sobą, duszą i ciałem, są jednocześnie twórcą jak i tworzywem.

Przejdę teraz do rozwinięcia trzech wyżej przeze mnie wymienionych podpunktów, które koncentrują się na widzu.

Zwrócenie ku performatywności widowiska oznacza przede wszystkim wzmożone oddziaływanie na widza środkami artystycznymi, wykraczającymi poza klasyczne schematy. A więc wytrącenie go z biernej postawy obserwującego, skłonienie do podjęcia działania w obrębie tworzonego w czasie rzeczywistym spektaklu. [. . .] wykonanie artystycznych założeń pozostaje w gestii nie tylko autora, ale również odbiorcy. Aktywne współautorstwo widzów tworzy intersubiektywny twór artystyczny, w którym subiektywność

²⁴ M. Grenda, *Teatr Porywacze Ciał*. . . , s. 171–172.

autora dopuszczona jest do głosu w podobnym stopniu, w jakim dopuszczane są głosy pozostałych podmiotów przestrzeni widowiska²⁵.

Zwrot performatywny bardzo mocno podkreśla aktywną rolę widza w konstruowaniu wypowiedzi teatralnej, widza – który w teatrze dramatycznym z charakterystyczną przestrzenią, tzw. sceną pudełkową – zredukowany był głównie do roli biernego obserwatora. Druga Reforma Teatru postulowała zatarcie granic pomiędzy artystą a odbiorcą, sceną a audytorium, teatrem a życiem. Teatr alternatywny z całą konsekwencją wcielił w życie owe postulaty. Porzucenie budynku teatralnego, teatru-instytucji, inscenizacji tekstów dramatycznych, wyjście teatru w przestrzeń otwartą, nieteatralną, poszukiwanie nowych języków i form teatralnych, egalitaryzacja i demokratyzacja sztuki, zakładało przede wszystkim odzyskanie utraconego kontaktu z widzem. Widz/współtwórca ma być integralnym składnikiem spektaklu/spotkania, które ma stanowić strukturę otwartą, na którą składają się zarówno działania artystów, jak i zachowania widzów. Aktor i widz mają być równocześnie twórcami i odbiorcami zdarzenia teatralnego. Słusznie w tej sprawie wypowiedziała się Erika Fischer-Lichte w książce *Estetyka performatywności*:

Nowy teatr miał się narodzić za sprawą ustanowienia nowych zasad kontaktu między wykonawcami, a publicznością. Teatr stracił rację bytu jako miejsce przedstawiania „alternatywnych światów”. Nie należało oczekiwać już od niego, że przedstawi fikcyjny świat, który będą oglądać i starać się zrozumieć widzowie. Teatr stał się teraz procesem ustanawiania specyficznych relacji między wykonawcami, a widzami. Był zatem tym co powstawało **między** wykonawcami i widzami. [...] nie chodziło o przedstawienie fikcyjnego świata, ani o ustanowienie wewnętrznego obiegu komunikacji, czyli komunikacji między scenicznymi postaciami, [...] w centrum znajdowała się [...] relacja między wykonawcami i oglądających ich działania widzami²⁶.

Przykładem owej zmiany są akcje poznańskiego Teatru Strefa Cisy. „Teatr Strefa Cisy wypracował indywidualny i rozpoznawalny język działań teatralnych skupiający się przede wszystkim na interaktywnych relacjach widz – aktor oraz na teatralizacji przestrzeni miejskiej i życia społecznego w atmosferze ludycznego święta²⁷”. Zespół Adama Ziajskiego konsekwentnie tworzy spektakle, akcje, happeningi, które bazują na żywym kontakcie z odbiorcą. *Judasze* – pierwsza akcja Teatru Strefa Cisy – są kwintesencją artystycznych i społecznych poszukiwań zespołu, którą artyści konsekwentnie rozwijają od ponad dwudziestu lat. Happening *Judasze* rozgrywający się w dwóch przestrzeniach (kartonowy barak/dom z wizjerami i plac miejski) przede wszystkim bazował na czynnym udziale widzów prowokowanych i wciąganych w improwizowane przez twórców sytuacje. Projekt „poszedł” jednak nieco dalej,

²⁵» P. Grzymisławski, *Zwrot performatywny w teatrze postdramatycznym*, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17, s. 53.

²⁶» E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008, s. 26.

²⁷» www.strefacisy.pl.

zamazując często podczas prezentacji granicę pomiędzy fikcją teatralną a rzeczywistym życiem. Sami twórcy wspominają sytuację, gdzie *Judasze* przekształciły się w regularną zabawę weselną, z winem, śpiewami, trwającą zdecydowanie dłużej, niż zakładali to sami autorzy. Interakcyjność podporządkowała sobie inne elementy kreacji teatralnej, doprowadzając do rezultatów nieprzewidywanych przez samych inicjatorów „[...] nieważne jest, czy przedstawienie opowiada jakąś historię, nieważna jest treść i sposób opowiadania, bo oddziałuje przede wszystkim fizyczna obecność aktorów, uruchamiając auto-pojetyczną pętlę feedbacku, która stwarza przedstawienie”²⁸.

Artyści w licznych projektach (m.in. *Obraz mojego miasta*, *Wodewil miejski*, *Sąsiad 2000*, *Domino*, *Last minute*), wychodząc z teatrem w przestrzeń publiczną, umieszczając swoje projekty w żywej strukturze miasta, inicjują prawdziwe spotkanie, energię, która wytwarza się pomiędzy aktorem, a widzem, który – warto dodać – jest u siebie (na ulicy, w przestrzeni publicznej, a nie w sali teatralnej). Przyjęty przez twórców model teatru ulicznego pozwala na wyjście teatru poza swoje granice, na tworzenie sztuki, która wychodzi do ludzi, jest egalitarna i demokratyczna. To teatr, który tworzy chwilowe wspólnoty, gdzie sama współobecność widzów i aktorów, proces jej powstawania jest ważniejszy od rezultatu, prezentacji. Teatr Strefa Ciszy odbudowuje na płaszczyźnie artystycznej relacje, które powinny być odbudowane na płaszczyźnie społecznej, wychodzi zatem poza granice i kompetencje sztuki teatru.

Kolejny poznański zespół, Teatr Usta-Usta Republika idzie o krok dalej. Spektakle zespołu budują chwilowe wspólnoty (podobnie jak to jest w projektach Teatru Strefa Ciszy), ale relacja aktor – widz jest celowo tak zamazana/przekroczona, że to odbiorca staje się kreatorem zdarzenia teatralnego, wpływając na jego kształt, przebieg, zakończenie. Zwrot performatywny możemy dostrzec w pracach zespołu Wojtka Wińskiego chociażby na poziomie struktury spektakli, które często przybierają formę swoistych labiryntów, gier planszowych, których poszczególne elementy są przeznaczone do samodzielnego układania przez widza, który staje się tym samym współautorem spektaklu (np. *Ambasada*, *777*, *STREAM*, *Szepty*, *szmery*, *krzyki czyli glosolalia*). *Alicja 0–700* to pierwszy polski interaktywny spektakl-słuchowisko, w którym widz wpływa na rozwój akcji przez wciskanie przycisków na klawiaturze telefonu. Wybierając subiektywnie opcje, wpływa na przebieg i rozwój akcji. Inspiracją dla powstania projektu była Tybetańska Księga Umarłych, czyli swoisty kodeks postępowania dla dusz zmarłych, który szeptano do ucha nieboszczyka. Początkowo w spektaklu można było uczestniczyć, posługując się telefonem komórkowym, stacjonarnym, aparatem w budce telefonicznej, potem zespół umieścił ten projekt w Internecie²⁹. Teatr Usta-Usta w projekcie *Alicja 0–700* transformuje spektakl teatralny w interaktywne medium, które funkcjonuje w wirtualnej przestrzeni. Realna relacja aktor – widz zostaje tutaj kompletnie załamana. Nie ma fizycznej obecności obu stron, żywej relacji aktor – widz, nie ma wspólnego realnego czasu i wspólnej materialnej przestrzeni. Każdy z nas może wkroczyć w spektakl u siebie w domu, w dowolnym czasie, w dowolnej sytuacji, każdy

²⁸ » E. Fischer-Lichte, dz. cyt., s. 120.

²⁹ » www.alicja.sos.pl.

z nas może w każdej chwili opuścić stronę. Warto sobie w tym momencie zadać pytanie, czy przedsięwzięcia Teatru Usta-Usta Republika możemy definiować za pomocą tradycyjnych terminów teatrologicznych, takich jak spektakl, przedstawienie teatralne, teatr? Artur Duda, odwołując się do koncepcji *liveness* Philipa Auslandera³⁰ – który wyróżnia dwa rodzaje performansu (performans na żywo i performans mediatyzowany), rozwija myśl badacza, wprowadzając trzy podstawowe rozróżnienia. Performans na żywo do kwadratu, opierający się na żywym, cielesnym kontakcie aktor – widz, a więc odnoszący się do ontologii teatru. Performans nażywności mediatyzowanej, czyli rodzaj performansu wykorzystującego komunikację zapośredniczoną, której transmisja odbywa się na żywo, w określonym czasie. Performans w pełni mediatyzowany, czyli projekt zarejestrowany wcześniej, oddzielający aktora i widza przestrzenią i czasem, gdzie jedność twórcy i widza jest całkowicie symulowana³¹. Omówiony powyżej projekt *Alicja 0–7000* w ujęciu Dudy jest zatem performansem trzeciego stopnia.

Jak widać, zmiany na gruncie teatru alternatywnego zainicjowane przez zwrot performatywny przejawiający się m.in. w aplikowaniu nowych mediów w strukturę spektaklu, wymagają zastosowania nowej estetyki. Tradycyjne teorie estetyczne nie są wystarczające do opisu zachodzących zmian. Do opisu „zaprzęgnięcia” mediów przez teatr alternatywny – który ten zabieg wykorzystuje nader często – konieczne jest osadzenie tych zjawisk na gruncie performatyki, która tworzy język niezbędny do opisu nowych form teatralnych: „Grając z tradycyjnymi wyobrażeniami, regułami i strategiami performansu, inscenizacji, cielesności i percepcji, które są dzisiaj konstruktywne dla teatralności innych obszarów kulturowych, teatr na nowo definiuje te pojęcia. Staje się laboratorium, w którym rodzą się formy przyszłej teatralności”³².

Przykładem owej nowej formy teatralności będzie bez wątpienia mediatyzacja sztuki teatru, która przejawia się m.in. obecnością teatru w przestrzeni wirtualnej, mediatyzacją i digitalizacją teatru, kwestią funkcjonowania aktora w świecie multimedialnym, degradacją tekstu dramatycznego, wpływem transmedialności przedstawień na przemianę w myśleniu o tożsamości sztuki teatralnej. „Nowoczesny sposób istnienia polega na kompulsywnym, obsesyjnym zmienianiu: na zaprzeczaniu temu, co «jedynie jest», w imię tego, co mogłoby, a więc powinno, zająć jego miejsce”³³, twierdzi Zygmunt Bauman. W dobie przyspieszenia rzeczywistości (tak znamiennej dla XX i XXI wieku) rozwój nowoczesnych mediów stał się prawdziwym wyzwaniem dla współczesnej kultury, jak i dla teatru. Ekspansja technologii digitalnych objęła całą kulturę, także w obszarze sztuki Melpomeny.

Bez wątpienia teatralni rewolucjoniści zerwali z niemal wszystkimi przestarzałymi formami teatru, jednak zwracając się ku abstrakcyjnym i wywołującym efekt obcości środkom scenicznym, nadal mocno

³⁰» P. Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, New York: Routledge, 2008.

³¹» Zob. A. Duda, *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Toruń: UMK, 2011.

³²» E. Fischer-Lichte, dz. cyt., s. 290.

³³» Z. Bauman, *Życie na przemiał*, tłum. T. Kunz, Kraków: Znak, 2007, s. 27.

trzymali się w teatrze mimesis, czyli naśladowniczego przedstawienia akcji. Natomiast pod wpływem rozpowszechniania, a następnie wszechobecności mediów w życiu codziennym już w latach siedemdziesiątych XX wieku doszło do pojawienia się nowej wielopostaciowej formy dyskursu teatralnego...³⁴.

Wobec tego należy zjawisko opisać, zinterpretować oraz wskazać celowość posłużenia się technikami medialnymi w widowisku teatralnym; zabieg, który obecnie można postrzegać w kategoriach prawdziwej rewolucji, zainicjowanej przez zwrot performatywny. Współczesna kultura, a w tym teatr przesycone są obecnością nowych mediów. W tej nowej rzeczywistości przestrzeń multimedialna zaczyna odgrywać nadrzędną rolę. Jest obecna we współczesnych performansach³⁵ artystycznych, społecznych i kulturowych. Media zawładnęły sztuką Melpomeny w realizacjach teatru repertuarowo-dramatycznego, chociażby u takich twórców jak Krystian Lupa czy Krzysztof Warlikowski. Trzeba jednak podkreślić, iż „zaprzęganie” mediów w teatrze dramatycznym ma przeważnie charakter dodatku, elementu czy dekoracji. Suplement pod postacią projekcji wideo nie ma znaczącego wpływu na konstrukcję, wymowę i odbiór spektaklu. Inaczej kwestia ta kształtuje się w zespołach tworzących na obszarze teatru alternatywnego, których celem jest użycie mediów nie jako jednego z wielu komponentów spektaklu, ale jako zabiegu mającego istotny wpływ na kształt dzieła, gdzie owo medium stanowi dominant w całej inscenizacji. Ta istotna zmiana i interesujące mnie zjawisko przekraczania granic pomiędzy różnymi sztukami na obszarze teatru, znalazła swe odzwierciedlenie w wielu światowych produkcjach, które niestety jeszcze w małym stopniu trafiają na polską scenę teatralną³⁶.

Poznańska grupa teatralna 2XU, obok takich zespołów jak Komuna Otwock, Videoteatr Poza Piotra Lachmanna, wypełniają tę dotkliwą lukę. Spektakle Marcina Libera powstałe pod szyldem frakcji 2XU³⁷ z różną intensyfikacją i celowością wykorzystują projekcje wideo. Niekiedy media są tylko dodatkiem do całości (tak jak w spektaklu *Śmierć człowieka wiewiórki* lub *ID*³⁸), czasem wyznaczają i konstruują całą kompozycję inscenizacji, czego przykładem są spektakularne widowiska multimedialne, jak *Rekonstrukcja Zdarzeń* czy *Rekonstrukcja Poety*, gdzie żywy aktor został przesłonięty całkowicie przez rzeczywistość cyfrową. W tym momencie warto powrócić do dyskusji na temat relacji aktor – widz, do kwestii nowej podmiotowości aktora w świecie wirtualnym oraz do pytania, czy teatr musi oznaczać zawsze obecność żywych aktorów? Spektakle Libera to synkretyzm dźwięku, tańca, tekstu obrazu i koloru. Teatr

³⁴ » H. Lehman, dz. cyt., s. 19.

³⁵ » Zob. M. Causey, *Theatre and Performance In Digital Culture. From simulation to embeddedness*, New York: Routledge, 2006.

³⁶ » Polska scena teatralna gościła m.in. takich artystów jak: Paul Sermon, *Transversal Theatre*, *The Wooster Group*, Stefan Pucher, Klaus Obermaier.

³⁷ » W tekście odwołuję się do produkcji powstałych pod nazwą 2XU. Obecnie Marcin Liber podpisuje swoje spektakle nazwiskiem, które tworzy przede wszystkim dla teatrów instytucjonalnych.

³⁸ » Obydwie produkcje opierały się na tekstach dramatycznych autorstwa Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk oraz zaadaptowanych przez Libera kompilacji reportaży publicystycznych Angeliki Kuźniak i Renaty Radcowskiej.

w wykonaniu artysty to instalacja, współistnienie stylistyk teatru alternatywnego i wideoartu. Wiodącą funkcję w ogromnych widowiskach multimedialnych³⁹ (na których przede wszystkim opieram swe spostrzeżenia) pełnią projekcje wideo wyświetlane na ekranie, płótnie, ścianie. W tej przestrzeni aktor występuje albo symultanicznie w rzeczywistości wirtualnej i przez faktyczną współobecność (*Rzeźnia LilaRóż, Erosion, Sympathy for the Devil*), albo tylko w zdigitalizowanym świecie (*Herbert multimedialny*). Klasykzna relacja aktor – widz zaproponowana przez twórców teatralnych, takich jak Stanisławski, Kantor czy Grotowski, musi we współczesnych widowiskach multimedialnych przejść redefinicję. Obraz aktora doskonałego, uwarunkowany przez dotychczasowe poszukiwania i refleksje na obszarze teatru, to wizja, w której najważniejsza jest współobecność oraz możliwość współtworzenia dzieła przez widza, przy pomocy naocznego kontaktu z działającym na scenie, realnie obecnym aktorem. Wykreowany świat wirtualny oddziela od siebie aktorów i widzów, równocześnie oddając pierwszeństwo odrealnionym wizerunkom kreowanym w cyberprzestrzeni. Z drugiej jednak strony, człowiek egzystujący w społeczeństwie rozwiniętych mediów czuje się „swojsko” w tej zapośredniczonej komunikacji, tak wszechobecnej w jego codziennym życiu. Warto także podkreślić, że hipertekstualna struktura, jaka rodzi się w produkcjach multimedialnych, wpływa na ożywczą jakość relacji artystów z publicznością, która sama organizuje osobiste, niepowtarzalne warianty przedstawień. W konsekwencji włączania multimediiów w strukturę spektaklu dochodzi do zakłócenia bezpośredniego kontaktu, gdzie analiza owego zjawiska w ujęciu klasycznym staje się niemożliwa. „Wyjście” sztuki teatru poza teatralne konwencje nastąpiło nie tylko na gruncie działań artystycznych, ale objęło refleksję teatrologiczną, która musi dostosować się do zmian na gruncie teatru tak, aby we właściwy sposób móc je opisywać i definiować. Wielu twórców, jak i badaczy teatru spogląda na zachodzące zmiany z dużą podejrzliwością, głosząc czasami wprost śmierć teatru. Choć owych „katastroficznnych” głosów jest wiele, należy zdać sobie sprawę z tego, iż teatr jako część kultury podlega takim samym zmianom, a chęć i umiejętność czerpania inspiracji z nieustannie zmieniającej się rzeczywistości społeczno-kulturowej stanowi o sile i niepowtarzalności medium jakim jest teatr, szczególnie teatr alternatywny, którego siłą napędową jest eksperyment, poszukiwanie nowych estetyk, przekraczanie granic.

Oczywiście, trudno postawić trafną diagnozę na temat przyszłości poszczególnych sztuk, ponieważ znajdujemy się w samym środku serii przemian, a eksplozja nowych mediów trwa i nie wiadomo, w jakim kierunku rozwiną się strategie artystyczne, komunikacyjne i repertuary ludzkich zachowań. Można jedynie sądzić o zachodzących przeobrażeniach [. . .], które już jutro mogą znacznie zmienić się, skrzyżować z innymi, skomplikować⁴⁰.

³⁹» Zob. R. Kluczyński, *Film, video, multimedia*, Kraków: Rabid, 1999, s. 21. Multimedialność w odniesieniu do teatru oznacza łączenie różnych środków audiowizualnych, np.: projekcji świetlnych, slajdów, filmów, muzyki, tańca, tekstów. Do multimediiów należy zaliczyć także obrazy kreowane za pośrednictwem technologii komputerowych i cyfrowych.

⁴⁰» T. Miczka, *Teatr w Internecie – Internet w teatrze*, [w:] *Teatr – media – kultura*, Katowice: UŚ, 2006, s. 296.

Chciałoby się powiedzieć „i bardzo dobrze!”. W końcu teatr znosi wszystkie podziały i granice, spogląda śmiało w przyszłość, równocześnie nie zapominając o swojej bogatej przeszłości.

Omówiony powyżej zwrot performatywny na przykładzie działań poznańskiego teatru alternatywnego miał przede wszystkim zaakcentować zmiany, które nastąpiły na gruncie sztuki teatru, jak i refleksji teatrologicznej, która musi nadążać za postępującymi zmianami i badać rzeczywistość za pomocą nowych narzędzi. Zwrot performatywny na gruncie nauk humanistycznych i pojawienie się performatyki jako nowej dziedziny akademickiej może budzić wiele wątpliwości. Dla moich rozważań, zogniskowanych na twórczości poznańskich teatrów alternatywnych, implikowanie ustaleń badaczy i twórców zajmujących się zwrotem performatywnym jest niezwykle obiecujące. Performatyka bowiem, jako rebeliancki odłam współczesnej humanistyki, adekwatnie opisuje dzieje, historię, założenia i twórczość artystów funkcjonujących na obszarze teatru alternatywnego, rehabilitując poniekąd refleksję krytyczną na temat dorobku polskiego teatru niezależnego po roku 1989.

Magdalena Grenda

Doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Performatyki Instytutu Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka monografii oraz artykułów naukowych z zakresu socjologii kultury, kulturoznawstwa, teatrologii oraz performatyki. Współpracowała min. z grupą teatralną „Zbliżenia”, „Próby”, TSC, T2XU. Współtwórczyni oraz koordynatorka projektów „Mój jest ten kawałek podłogi” oraz Festiwalu Kultury Studentów „Kulminacje”. Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz programu „Unikatowy Absolwent”.

SUMMARY

The performative turn in the Poznanian independent theater after 1989

This article deals with issues of performative turn, observable both in humanities and independent theater field. At the beginning, paper analyses performative turn in academic reflection (terms like performance and performance studies), than concentrates on performative turn in artistic performances of theaters groups from Poznań, founded and works after 1989 year (TBP, TSC, TPC, T2XU, TUUR). In their performances, the artists consciously use the distingue components of performative turn.

Keywords: performative turn, performance studies, independent theatre
