

**Artur Duda**

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu  
ORCID: 0000-0002-2522-6888

# Błąd Epimeteusza?

## Teatr w sieci technik i technologii

### Abstract

**The Fault of Epimetheus? Theater in the Network of Techniques and Technologies**

This article presents William B. Worthen's latest book: *Shakespeare, Theatre, Technicity* (Cambridge, 2020), which offers a reflection on staging Shakespeare in the age of digital media domination. This publication by the renowned Shakespeare scholar is an important voice in the discussion of theatre as a hypermedium, that is, a medium that reaches for other media in order to establish its historical version in a particular period. Worthen's concept is anchored not only in media theories, but above all in the philosophy of Bernard Stiegler, who regards the human being as a technical being, using material and technical prostheses to transcend his/her being-towards-death and to be able to exist beyond purely biological conditions.

One of Worthen's crucial arguments for considering theatre as a hypermedium is his extensive analysis of the practices, myths and dilemmas concerning the reconstruction of traditional Elizabethan theater; he defines them as remediation practices.

### Keywords

Elizabethan theater, theater as medium, original practices (OP), performance studies, media studies, Bernard Stiegler

### Abstrakt

Artykuł stanowi prezentację najnowszej książki Williama B. Worthena *Shakespeare, Theatre, Technicity* (Cambridge, 2020), która jest próbą refleksji nad teatrem inscenizującym Shakespeare'a w epoce dominacji mediów cyfrowych. Praca znanego szekspirologa stanowi ważny głos w dyskusji nad teatrem jako hipermedium, czyli medium sięgającym po inne media, aby ustanowić swoją historyczną wersję w danej epoce. Koncepcja Worthena znajduje zakotwiczenie nie tylko w teoriach medioznawców, lecz nade wszystko w filozofii Bernarda Stieglera, który ujmuje człowieka jako istotę techniczną posługującą się materialno-technicznymi protezami (*prostheses*), aby przekroczyć własne bycie ku śmierci i móc istnieć poza uwarunkowaniami czysto biologicznymi. Jednym z istotnych argumentów Worthena za tym, aby uznać teatr za hipermedium, jest obszerna analiza praktyk, mitów i dylematów związanych z rekonstrukcją tradycyjnego teatru elżbietańskiego, które definiuje jako praktyki remediacyjne.

### Słowa kluczowe

teatr elżbietański, teatr jako medium, rekonstrukcja teatru, performatyka, medioznawstwo, Bernard Stiegler

---

William B. Worthen

*Shakespeare, Technicity, Theatre*

(Cambridge: Cambridge University Press, 2020)

„Błąd Epimeteusza” albo „Wina Epimeteusza” – taki tytuł nosi pierwszy tom filozoficznej trylogii Bernarda Stieglera *La technique et le temps*<sup>1</sup> (Technika i czas). Aluzja do *Bycia i czasu* Martina Heideggera jest tu aż nadto widoczna. Stiegler idzie śladami krytycznej recepcji niemieckiego myśliciela we Francji, poczynając od modyfikacji zasadniczego wątku jego fenomenologii. Jeśli według Heideggera filozofię Zachodu w jej nurcie metafizyczno-ontologicznym cechuje zapomnienie o byciu, to według Stieglera przyszedł czas na odkrycie źródłowego dla filozofii europejskiej zapomnienia o technice. Figurą kluczową projektowanego zwrotu filozofii ku technicznym aspektom istnienia człowieka staje się Epimeteusz. W znanym micie właśnie on, z polecenia bogów i za przyzwoleniem Prometeusza, dzieli między ziemskie istoty narzędzia ochrony i obrony przed unicestwieniem. Rozdaje siłę i szybkość, pióra i kopyta, „mieszkania podziemne”, szpony i skóry, a także dużą liczbę potomstwa stworzeniom najbardziej narażonym na atak drapieżników. Człowiekowi natomiast – gołemu i bezbronnemu – nie ma już nic do zaoferowania<sup>2</sup>.

Jak pisze Stiegler, wina Epimeteusza okazuje się podwójna, powoduje bowiem winę/grzech/błąd Prometeusza, który musi wykraść ogień Hefajstosowi oraz różne umiejętności i sztuki Atenie. Podwójne ostrze krytyczne ma także filozoficzna interpretacja mitu dokonana przez Stieglera: z jednej strony dotyczy sformułowanej przez Jean-Jacquesa Rousseau definicji człowieczeństwa jako „nagiego” i „nieskalanego”, z drugiej – błędu zapomnienia czy zlekceważenia techniki, odziedziczonego po Heideggerze i jego wielkich poprzednikach. Dodajmy, że podobną krytyką można objąć jeden z założycielskich mitów teatrolologii o teatrze jako sztuce międzyludzkiej, która wydarza się pomiędzy aktorem i widzem. Ów mit zasiliał – jeszcze w XX wieku – na przykład dążenie Jerzego

<sup>1</sup> Korzystałem z angielskiego przekładu trylogii Stieglera, do którego odnosi się w swojej książce także William B. Worthen. Zob. Bernard Stiegler, *Technics and Time*, vol. 1, *The Fault of Epimetheus*, trans. Richard Beardsworth and George Collins (Stanford: Stanford University Press, 1998); *Technics and Time*, vol. 2, *Disorientation*, trans. Stephen Barker (Stanford: Stanford University Press, 2009); *Technics and Time*, vol. 3, *Cinematic Time and the Question of Malaise*, trans. Stephen Barker (Stanford: Stanford University Press, 2011).

<sup>2</sup> Stiegler wspomina o różnych wersjach mitu u Hezjoda, Ajschylosa i Platona. Odwołuję się tutaj do wersji tego ostatniego: Platon, „Protagoras”, tłum. Władysław Witwicki, w: *Dialogi*, t. 1 (Kęty: Wydawnictwo Antyk, 1999), 278–280.

Grotowskiego, by oczyścić sztukę sceniczną z technologicznych „zanieczyszczeń” i przemienić ją w źródłowy „teatr ubogi”; z pewnością wspierał także dążenia teatrów antropologicznych, które chciały sięgnąć do korzeni cywilizacji lub szukały „nowego naturalnego środowiska teatru”.

Tymczasem według Stieglera człowiek jest istotą z definicji techniczną, kimś więcej niż tylko inteligentnym zwierzęciem przechodzącym przez fazę *homo faber*:

Człowiek wynajduje, odkrywa, znajduje (*eurisko*), wyobraża sobie (*mēkhanē*) i realizuje to, co sobie wyobraził: protezy, środki doraźne. Pro-teza jest tym, co zostało umieszczone na przedzie [przed-stawione], jest tym, co znajduje się na zewnątrz [...]. Jednakże jeśli to, co na zewnątrz, konstytuuje prawdziwe istnienie tego, wobec czego jest na zewnątrz, to ta istota istnieje poza samą sobą<sup>3</sup>.

Logos, poprzez który ludzkość wyraża siebie, ma także nierozzerwalne związki ze sferą *technē*, umiejętnością posługiwania się materią. Jeśli ludzki podmiot określimy za Stieglerem mianem „kto” (*who*), owo *who* znajduje się od zarania cywilizacji (a nawet może wcześniej, gdyż za francuskim paleoantropologiem André Leroi-Gourhanem autor *La technique et le temps* przyjmuje twierdzenie, że już zwierzęta posiadają w pewnym zakresie zmysł techniczny) w sprzężeniu zwrotnym ze sferą materialno-przedmiotową (*what*). Sfera przedmiotowa to narzędzia poprawiające pozycję człowieka w walce o byt, maszyny, których jest operatorem i konstruktorem, a także *last but not least* performanse i media. Wprowadzając do Stieglerowskiej koncepcji protetycznej kondycji ludzkiej kategorie performatyczne i medioznawcze, mam zamiar wskazać podobieństwa między jego fundamentalną perspektywą antropologiczną a węższymi ujęciami nauk o performansach i mediach.

Jednym z podstawowych anty-Roussowskich twierdzeń Stieglera jest przekonanie o tym, że technika/technologia nie degeneruje, lecz konstytuuje człowieka. Francuski filozof dostrzega logiczne związki pomiędzy różnego rodzaju protezami, którymi ludzie się posługiwali – kamiennym otoczakiem, drewnianą nogą, okularami, telewizorem czy komputerem. W jego wywodzie ważne jest rozróżnienie czterech podstawowych terminów określających szeroko rozumianą sferę techniki: *technics*, *technique*, *technology* i *technicity*. Pierwszy z nich, najogólniejszy, odnosi się do „zbioru wszelkich urządzeń technicznych, które wytworzył człowiek”, oznacza „ograniczoną i określoną sferę narzędzi,

<sup>3</sup> Stiegler, *Technics and Time*, vol. 1, 193. Jeśli nie podano inaczej, wszystkie przekłady cytatów i komentarze w nawiasach kwadratowych – A.D.

instrumentów, jeśli nie tylko samych maszyn”<sup>4</sup>. Objasniając drugie pojęcie (*technique*), Stiegler odwołuje się do greckiego słowa *technē*, czyli „umiejętność, zdolność, sztuka (wytwarzania czegoś)”. Zestaw przykładów podanych przez filozofa – „grzeczność, elegancja i gotowanie”<sup>5</sup>, ponadto taniec, retoryka, poezja, techniki rzemieślnicze i lekarskie etc. – pozwala skonstatować, że chodzi o wszelkie performatywne sposoby wykorzystania ciała ludzkiego jako narzędzia, a także o używanie narzędzi:

Każde ludzkie działanie ma coś wspólnego z *technē*, jest do pewnego stopnia *technē*. Równie istotne jest to, że w całości ludzkiego działania „techniki” są wyróżnione. Najczęściej oznaczają wyspecjalizowane umiejętności, którymi nie wszyscy dysponują. Zatem technikę rzemieślnika, lekarza, architekta, inżyniera, jak też filozofa, artysty czy retora. Technika jest szczególnym rodzajem umiejętności, który nie jest niezbędny dla człowieczeństwa poszczególnej jednostki<sup>6</sup>.

W ujęciu Stieglera organiczność ludzkiego istnienia płynnie wiąże się z technicznym charakterem protez, które człowiek wytwarza, aby przetrwać. Widać to dobrze w pojęciu technologii (*technology*), którą badacz określa jako dyskurs o technice w sensie ogólnym (*technics*), „dyskurs opisujący i objaśniający ewolucję wyspecjalizowanych procedur i technik [*techniques*] albo całości technik, o ile tworzą one system: technologia [*technology*] jest w tym wypadku dyskursem dotyczącym ewolucji tego systemu”<sup>7</sup>. Aby nie mylić techniki w sensie ogólnym (*technics*) z techniką w sensie szczególnym (*technique*), niektórzy badacze wprowadzają pojęcie techniczności (*technicity*)<sup>8</sup>. Przy czym Stiegler zwraca uwagę, że współcześnie w potocznym rozumieniu utożsamia się technologię z technonauką (*technoscience*), a więc zaawansowaną fazą dyskursu techniczności, rozwijającą się od dziewiętnastowiecznej rewolucji przemysłowej i przeciwstawioną „tradycyjnym technikom przednaukowym”<sup>9</sup>.

Wśród wytwarzanych przez ludzkość protez Stieglera interesują szczególnie media odpowiadające za uzewnętrznienie i materializację pamięci zbiorowej. Autor dzieli pamięć na epigenetyczną, genetyczną i epifylogenetyczną. Dwa

<sup>4</sup> Stiegler, vol. 1, 93.

<sup>5</sup> Stiegler, vol. 1, 93.

<sup>6</sup> Stiegler, vol. 1, 94, podkreślenie A.D.

<sup>7</sup> Stiegler, vol. 1, 94.

<sup>8</sup> Zob. Louis Armand and Arthur Bradley, eds., *Technicity* (Prague: Litteraria Pragensia, 2006).

<sup>9</sup> Stiegler, *Technics and Time*, vol. 1, 94.

pierwsze typy ujawniają się w domenie życia biologicznego – pamięć genetyczna zapisana w komórkach żywego organizmu pozwala trwać gatunkowi mimo śmiertelności pojedynczych osobników; pamięć epigenetyczna „umiera” wraz z mózgiem i centralnym systemem nerwowym jednostki. Z kolei pamięć epifylogenetyczna pozwala na akumulację wiedzy poza organizmem biologicznym i „składowanie” jej w materii nieorganicznej:

Jeśli jednostka jest zorganizowaną materią organiczną, to jej relacja ze środowiskiem (ogólnie z materią organiczną lub nieorganiczną), gdy w grę wchodzi pytanie „kto”, zostaje zapośredniczona przez zorganizowaną, ale nieorganiczną materię poznawczego instrumentarium, narzędzia z jego rolą instrukcyjną (jako instrumentu), czyli z „co”. Dzieje się to w takim sensie, że „co” wynajduje „kto” na tyle, na ile samo zostaje przez nie wynalezione<sup>10</sup>.

Dzięki pamięci epifylogenetycznej – powiązanej relacją zwrotną z wymiarem technicznym ludzkiego bycia w świecie – człowiek może kumulować i przekazywać doświadczenie, przewyciężając biologiczne uwarunkowania i śmiertelność jednostki. Jak pisze Arthur Bradley:

Stiegler dowodzi, że narodziny człowieka wyobrażają absolutne zerwanie z życiem biologicznym, ponieważ to jest moment w historii życia, kiedy *zoe* zaczyna odwzorowywać siebie epifylogenetycznie na *technē*: to, co nazywamy człowiekiem, jest „istotą żywą charakteryzowaną w jej formach życia poprzez to, co nie-żywe”<sup>11</sup>.

To, co zostało powiedziane do tej pory, nie powinno budzić większych kontrowersji, stanowi bowiem kolejny głos w toczącej się od stuleci dyskusji o granicach między naturą i kulturą, w najnowszym wariantcie – między biologią i technologią. Nasuwa się jednak pytanie, jakie miejsce w tej opowieści o rozwoju człowieka, cywilizacji i jej technicznych protez odgrywa teatr. W lekturze książek Stieglera uderza bowiem zapomnienie o teatrze. Francuski filozof nie jest w tym zresztą odosobniony, na ogół teatr definiowany jako bezpośrednie spotkanie (tu i teraz, twarzą w twarz, aktora z widzem) wymyka się typologiom medioznawców. A jednak w co najmniej kilku kluczowych dla rozwoju cywilizacji zachodniej epokach teatr stanowił ważne medium, środek przekazu czy maszynę pamięci

---

<sup>10</sup> Stiegler, vol. 1, 177.

<sup>11</sup> Arthur Bradley, „Originary Technicity? Technology and Anthropology”, w: Armand and Bradley, *Technicity*, 91. Bradley cytuje w swojej interpretacji oczywiście *La technique et le temps* Stieglera.

(*memory machine*), jak go określił Marvin Carlson<sup>12</sup>. Działo się tak między innymi w starożytnej Grecji i w epoce wielkiej rewolucji przemysłowej drugiej połowy XIX wieku – „wieku teatru”, jak pisał Peter W. Marx<sup>13</sup>. Zaryzykuję tezę, że teatr jako sztuka pozwalająca przed-stawić ludzkie doświadczenie, wydobyc je z umysłu na zewnątrz i zmaterializować w procesie inscenizacji, rzuca wyzwanie typologii pamięci sformułowanej przez Bernarda Stieglera, przede wszystkim zaś kluczowemu w niej podziałowi na to, co organiczne, i to, co materialne i techniczne.

Myślenie o związkach materialno-technicznego wymiaru teatru z pamięcią dobrze oddaje imponująca seria fotografii w książce Eugenia Barby i Nicoli Savaresego *The Five Continents of Theatre* przedstawiająca „materialną kulturę aktora”, z podziałem na techniki cielesno-umysłowe (*body-mind techniques*) i pomocnicze (*auxiliary techniques*)<sup>14</sup>, wśród których znajdziemy wszelkie czynniki materialno-organizacyjne, instytucjonalne i techniczno-medialne, które towarzyszą sztuce aktorskiej. W czasie lektury książek Stieglera przyszedł mi do głowy przykład jeszcze wyraźniej potwierdzający rolę teatru i performansów w dziejach ludzkich wysiłków zapamiętywania i przetwarzania przeszłości oraz inwencji w wyszukiwaniu martwych i żywych pro-tez. Chodzi o sformułowaną przez Josepha Roacha w *Cities of the Dead* koncepcję surogacji (zastępowania):

W życiu wspólnoty proces surogacji nie rozpoczyna się i nie kończy, lecz trwa, kiedy w sieci relacji, która konstytuuje strukturę społeczną, pojawiają się rzeczywiste lub domniemane puste miejsca. Stawiam hipotezę, że ci, którzy ocalili, próbują wypełnić satysfakcjonującymi zamiennikami pustkę spowodowaną stratą za sprawą śmierci lub innych form odejścia. Ponieważ pamięć zbiorowa pracuje selektywnie, imaginatywnie i często przewrotnie, surogacja rzadko, jeśli w ogóle kiedykolwiek się udaje. Proces wymaga wielu prób i co najmniej tyle samo błędów. Wypełnienie pustki nie może być dokładne<sup>15</sup>.

Surogatem w tym wypadku może być zarówno obiekt materialny, jak i żywy człowiek, który wypełnia rolę tego, który umarł lub odszedł.

<sup>12</sup> Marvin Carlson, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003).

<sup>13</sup> Zob. Peter W. Marx, *Ein theatralisches Zeitalter: Bürgerliche Selbstinszenierungen um 1900* (Tübingen: Francke Verlag, 2008).

<sup>14</sup> Eugenio Barba and Nicola Savarese, *The Five Continents of Theatre: Facts and Legends about the Material Culture of the Actor* (Leiden: Brill, 2019).

<sup>15</sup> Joseph Roach, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance* (New York: Columbia University Press, 1996), 2.

Aby oddać sprawiedliwość Stieglerowi, warto dodać, że w jego wywodach pojawia się wątek, który ukazuje możliwość zachowania wiedzy i doświadczeń poprzez performanse. W drugim tomie trylogii zatytułowanym *Dezorientacja* autor referuje poglądy wspomnianego wyżej paleoantropologa Leroi-Gourhana na temat tak zwanych programów etnicznych, dzięki którym dokonuje się zróżnicowanie poszczególnych grup plemiennych. Program etniczny składa się z wzorów zachowań, które powtarzane przez członków danej społeczności kreują jej unikatową i spójną tożsamość etniczną:

Elementarne praktyki składają się na niezbędne programy jednostek, wszystko, co w codziennych działaniach jest istotne, aby przeżyć w społeczności: zachowania cielesne (*habitus corporel*), praktyki jedzenia i higieny, działalność zawodowa, interakcje z rodziną. Te programy, których podstawa jest niezmienna, są zorganizowane w sieci stereotypowych gestów, których powtarzanie gwarantuje znormalizowaną równowagę podmiotu w otoczeniu społecznym oraz podstawowy komfort psychiczny w ramach grupy<sup>16</sup>.

Programy etniczne cechuje cykliczność gwarantująca społeczną stabilność. Powtórzenia tworzą podstawę międzypokoleniowego przekazu i kolektywnej pamięci. Stąd już prosta droga do teatru jako performansu kulturowego – powtarzającego i transformującego w ramie przedstawienia inne performanse kulturowe, od codziennych po artystyczne i rytualne.

Stieglerowską koncepcję człowieka jako istoty technicznej można powiązać z teatrem także wtedy, gdy autor pisze o grozie czy fascynacji wzbudzanych przez protezy:

W związku z tym protezy, kiedy stają się widzialne, przerażają lub fascynują jako znaki śmiertelności: nóż, którego *mageiros*, rzeźnik czy rytualny zabójca używa niechętnie i który odrzuca od siebie kiedy tylko zwierzę zostało zabite (Détienne, 1979), drewniana noga, dziewiętnastowieczny silnik parowy, proteza zębowa na dnie szklanki, telewizor mający intymnością, robot w zautomatyzowanej fabryce, komputerowy mistrz szachowy, maszyny tłumaczące... Nie ma nic oprócz protez: moje okulary, moje buty, pióro, dziennik albo pieniądze w kieszeni; a ponieważ są przerażające, ich widzialność zostaje zredukowana<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Cyt. za Stiegler, *Technics and Time*, vol. 2, 73.

<sup>17</sup> Stiegler, vol. 1, 198–199.



W horyzoncie teatrologii tezę Stieglera, że ludzie popełniają ten sam błąd co Epimeteusz, czyli zapominają o przedmiotach, można skojarzyć z refleksją i praktyką artystyczną Tadeusza Kantora. W jego spektaklach przedmioty, odzyskując niepokojącą i natrętną obecność, zaczynają władać ludźmi. Na tym polega także elementarna siła, która tkwi w każdej masce – malowanej czy nakładanej na twarz żywego człowieka jako pro-teza Innego, przed-stawienie boga, zwierzęcia czy umarłego.

Zasługujący na głębszą refleksję przykład wykorzystania *La technique et le temps* Stieglera w odniesieniu do teatru współczesnego stanowi nowa książka Williama B. Worthena *Shakespeare, Technicity, Theatre*<sup>18</sup>. Autor podjął ambitne zadanie przedstawienia ewolucji teatru szekspirowskiego w dynamicznie zmieniającym się krajobrazie współczesnej cywilizacji – z jej wyróżnikami: dominacją technonauki i mediów cyfrowych. Nie sposób w tak krótkim tekście zreferować wszystkich wątków książki Worthena, nie wiem, czy celowe byłoby streszczanie jego skrupulatnych analiz transformacji tekstów Shakespeare’a w aplikacjach mobilnych czy dekonstrukcji dokonywanych za pośrednictwem algorytmów komputerowych. Z pewnością na uwagę zasługuje konsekwencja w krytycznym oglądzie współczesnych zjawisk teatralnych i powiązanie ich z kluczowymi terminami cyfrowej technologii komunikacji: interfejs, aplikacja, interaktywność czy immersja, a także algorytm i kod binarny. Polskiego teatrologa bardziej interesują jednak wątki poświęcone teoretycznej refleksji nad medium teatru, na których się tutaj skupię.

Wychodząc od niebudzącej wątpliwości konstatacji, że teatr ma charakter intermedialny, Worthen stawia tezę, że teatr opiera się na niestannych przemianach technologicznych. Dzięki temu istnieje w wielu historycznych wersjach i nie można traktować go esencjalistycznie (jak czyniło to dotąd wielu badaczy). Innymi słowy, teatr nie jest pojedynczym medium. Worthen dość precyzyjnie rozprawia się także z przekonaniem (przesądem?), że teatr nie ma charakteru medium, skoro przedstawienia rozgrywają się w sytuacji bezpośredniości. Aby odrzucić tezę o bezpośredniości spotkania teatralnego, badacz sięga po triadę *immediate* (bezpośredni) – *mediate* (mediowany/zapośredniczony) – *mediatized* (zmediatyzowany). Na prostym przykładzie pokażę subtelne różnice pomiędzy performansami noszącymi te cechy: bezpośrednie jest spotkanie twarzą w twarz, w symetrycznej relacji, na przykład dialogu, między dwiema stronami, które łączy autopojetyczna pętla feedbacku. Ta sama pętla w czasie spotkania aktora z widzem w teatrze zostaje zmodyfikowana za sprawą ramy/konwencji

---

<sup>18</sup> William B. Worthen, *Shakespeare, Technicity, Theatre* (Cambridge: Cambridge University Press, 2020). Kolejne cytaty lokalizowane są w tekście głównym w nawiasach.

teatru, która prowadzi do asymetryzacji aktywności (Zbigniew Raszewski pisał z kolei o „czynnościach pozornie zamkniętych”<sup>19</sup>, które także odróżniają teatr od jednych widowisk, a z innymi go łączą). Według Worthena zatem w teatrze dochodzi do mediowania, czyli swoistego zapośredniczenia. Czego? Otóż, zachowań ludzkich typowych dla życia społecznego, z użyciem techniki aktorskiej, ale nie technologii maszynowej czy komputerowej, które partycypują z kolei w procesie mediatyzacji. Filmoznawcy zapewne powiedzieliby, że w tym ostatnim wypadku kluczowe jest użycie pewnego dyspozytywu, w teatrze zaś („czystym” teatrze) tym materialnym nośnikiem przekazu staje się żywe ciało aktora. Worthen ujmuje to tak:

Aktorstwo jest zachowaniem zapośredniczonym [*mediated*], podczas gdy nagrane i transmitowane formy aktorstwa są zmediatyzowane [*mediatized*]; w teatrze te mediatyzujące technologie są również zapośredniczone [*mediated*] w ramach struktury przedstawienia, które jest zawsze już intermedialne. (14)

Skąd zatem bierze się mylne przekonanie o bezpośredniości teatru? Ten problem autor objaśnia za pomocą zaproponowanego przez Jaya Davida Boltera i Richarda Grusina rozróżnienia pomiędzy transparentną bezpośredniością (*transparent immediacy*), czyli „stylem reprezentacji wizualnej, którego celem jest sprawienie, aby widz zapomniał o obecności medium”, a hipermedialnością (*hypermediacy*), czyli „stylem reprezentacji wizualnej, której celem jest przypominanie widzowi o obecności medium”<sup>20</sup>. Jak zauważa w konkluzji, w naszych czasach:

krytyka przedstawienia intermedialnego ma tendencję do podkreślania działania technologii cyfrowych, szczególnie technologii nagrywania/projekcji jako technologicznie widzialnych, w kontrze do tła, które jest postrzegane przez pryzmat transparentności technologii znaturalizowanych jako rodzime dla teatru. (13)

Uznanie teatru za hipermedium ma poważne konsekwencje. Worthen stawia tezę, że teatr w swojej historii zawsze był medium, które zapożycza i wykorzystuje technologie, aby zdefiniować własne społeczne, kulturowe i estetyczne

<sup>19</sup> Zbigniew Raszewski, *Teatr w świecie widowisk: Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru* (Warszawa: Wydawnictwo Krąg, 1991), 25–27.

<sup>20</sup> Cyt. za Worthen, *Shakespeare, Technicity, Theatre*, 13.

funkcje (9). Dłuższy cytat pozwoli pokazać, jak rozwija się ta myśl – przy czym w tłumaczeniu, inaczej niż Worthen, postaram się trzymać rozróżnienia na „techniki” (idąc śladem Stieglera i źródłosłowu *technē*) i „technologie”. Teatr zatem reprezentuje (mediuje i remediuje) techniki i technologie:

[Techniki i] technologie, które mam tu na myśli, to nie tylko te obecne w dramacie: społeczne techniki [performanse!] jak procesy sądowe w *Eumenidach* [Ajschylosa]; techniki reprezentacji jako drukowana książka, której Hamlet używa, aby sprowokować Poloniusza; technologie zapisu wideo jak kamera, która zatrzymuje akcję w *Trzech siostrach* [właściwie *Brace Up! The Wooster Group* na podstawie dramatu Czechowa, 1990]; technologie fonograficzne – pudełko trzecie, szpula piąta – odtworzenie *Ostatniej taśmy Krappa* [Samuela Becketta]; technologie interaktywne i (tym samym) monitorujące jak telefon komórkowy w dramacie Sarah Ruhl *Dead Man's Cell Phone* lub kamery wideo w filmie Michaela Almereydy *Hamlet* [2000]. Myślę także o [technikach i] technologiach, które historycznie definiowały miejsce, praktyki i medium przedstawienia teatralnego: architekturę przestrzeni teatralnej i dostępne instrumenty, za pomocą których przedstawia się i definiuje, co znaczy dana inscenizacja dramatu – *periaktoi, ekkyklemai*, zapadnie, system kulisowy, elektryczne windy, aparatura projekcyjna, tweekowanie, wszystko obok stale zmieniających się technik aktorskich [*technologies of acting*]. (9–10)

W powyższym cytacie widać dobrze tendencję do ujmowania teatru w kategoriach nie monomedium (monolitycznego i ahistorycznego środka przekazu), lecz historycznie zmiennych sztuk performatywnych, uwikłanych w remediowanie znanych w ich czasach mediów, z uwzględnieniem ich wymiaru materialnego, technicznego i/lub technologicznego.

Worthen, podobnie jak wielu archeologów mediów, podkreśla, że iluzją jest wiara w postęp w mediasferze polegający na zastępowaniu „starych” mediów „nowymi”. Teatr nie został wyparty przez kino, telewizję czy Internet, „iPad nie zastąpił papierowego notesu [*pad of paper*]” (10). I najważniejsza konkluzja: „Technologie cyfrowe są dzisiaj częścią aparatu [dyspozytywu] teatru, nie jego Innym [tzn. konkurentem]” (10). Nieoczywisty może się wydawać patronat Williama Shakespeare’a nad książką Worthena, bardziej naturalny byłby patronat Becketta, autora dramatów świadomie sięgających do estetyki i technologii telewizji czy zapowiadających możliwość tworzenia teatru „komputerowego”. A jednak przytoczony cytat dowodzi, że inscenizacje Shakespeare’a muszą korespondować z dynamicznym rozwojem współczesnych praktyk teatralnych.

Powiązanie teatru z mediasferą przynosi rozmaite pytania. Czy współczesny teatr już stał się „rocket science” skoro, jak zauważa Bill Blake: „przeciętna produkcja musicalu *Oklahoma!* wymaga więcej mocy obliczeniowej niż wysłanie rakiety na Księżyc” (15). Czy może teatr powinien wrócić do swoich „przedtechnologicznych” korzeni, jak chciał Jerzy Grotowski, a co Worthen przedstawia na przykładzie historycznych rekonstrukcji teatru elżbietańskiego pod hasłem *original practices*? Co z narastającym we współczesnym teatrze fenomenem „blurring of realities” (15), zamazywania granic między rzeczywistościami – realną, medioną i zmediatyzowaną? Co z ideą teatru jako laboratorium technologicznego? Pandemia wyostrzyła te wszystkie wątpliwości.

Niezwykle frapujące wywody związane z analizą aktorstwa w teatrze intermedialnym, który chętnie wykorzystuje technologie audiowizualne i komputerowe, można znaleźć w drugim rozdziale książki Worthena *The Face, the Mask, the Screen: Acting and the Technologies of the Other*. Autor odwołuje się w nim do znakomitej kreacji Larsa Eidingera w *Hamlecie* w inscenizacji Thomasa Ostermeiera (Schaubühne, 2008). Sceny na dworze w Elsynchronie transmitowane w tym spektaklu na duży ekran oraz kamera w ręku księcia Hamleta dają asumpt do rozważań na temat aktorstwa w teatrze-hipermedium. Refleksji zostaje poddana także relacja aktor-widz: widz spotyka się z żywą twarzą aktora; owa twarz jest zapośredniczona przez maskę (postać sceniczną) i wreszcie – widz może obserwować obraz aktora-postaci na ekranie. W teatrze uruchamiana jest zatem złożona relacja między „kto” (*who*), czyli tym, co bio-antropo-logiczne, a „co” (*what*), czyli tym, co techno-logiczne (ale warunkowane nieustannie przez *who*). Worthen pisze w duchu antropologii utechnicznionej Stieglera:

Teatr uruchamia wymienną *who* i *what*: to jest problem osobliwej podwójności aktorstwa, zaskakującej sprawczości przedmiotów, a także ostatecznej przyczyny teatru, *who*, które jest zawsze *what*, osobą, podmiotem starannie uzewnętrznianym jako przedmiot, częścią – tak jak my na widowni – „czegoś”, co „biegnie swoim torem”, jak mówi Clov w *Końcówce* Becketta. (29–30)

Worthen wkracza tu na grunt nowego materializmu spod znaku Bruno Latoura i Karen Barad, widząc w aktorstwie coś, co w analogii do teatru jako hipermedium można by nazwać hiperperformatywnością (a może metaperformatywnością), to znaczy techniką, która w ramach dyscyplinowania ciała człowieka „używa własnych porządków znaczenia w celu remediowania – często w znaczącym dystansie – gestów, które zapośredniczają [*mediate*] życie społeczne” (16). Inaczej mówiąc: performowanie gestów społecznych, ich powtarzanie w ramie

przedstawienia, czyni z teatru przestrzeń przed-stawiania rzeczywistości, pro-tezę świata pozateatralnego. Być może, kontynuując tę myśl, pro-teza zastępuje ostatecznie świat rzeczywisty, jak twierdził Jean Baudrillard, pisząc o hiper-realności i precesji symulaków<sup>21</sup>.

Materialnym wyznacznikiem tej pro-tetycznej istoty teatru stawała się na przestrzeni dziejów, w rozmaitych historycznych inkarnacjach, maska. Jak pisze Worthen:

Aktorstwo jest technicznym procesem użycia maski w celu ukazania Innego, który jest także aktorem jako Inny, aktorem – kimś robiącym coś. Aktorstwo technologizuje [utechnicznia? przemienia w wymiarze technicznym? – tu znów pojawia się wyzwanie polszczyzny] ciało, głos, ruch, mowę, ekspresję, psychologię, aby uruchomić znaczące twarze aktora: emocjonalnie zniuansowane, zdolne do ujawnienia podtekstu w Metodzie [Lee Strasberga]; prezentacji *rasa* w tradycjach indyjskich; ukazania krytycznej różnicy z perspektywy postaci u Brechta; przywołania dyskryminowanych namiętności w europejskim aktorstwie klasycystycznym. A jednak twarz aktora, którą maska ukazuje, nie jest twarzą aktora. Praca maski mieści się w treningu aktora, szczególnie w tym, którego pionierem był Jacques Lecoq. Jednak jak zaznacza Sherman, podczas gdy powszechnie uważa się maskę za symbol postaci, maska Lecoqa jest wehikułem odkrycia, nie zakrycia, faktu, że ciało aktora funkcjonuje tu raczej w wymiarze społecznym, a nie czysto psychologicznym. (52)

W tym może nieco zawikłanym cytacie ujawnia się paradoksalnie bliskość ujęcia Worthena i antropologii teatru według Eugenia Barby i Nicoli Savaresego. W teatrze (i sztukach performatywnych) wytwarza się „nowe” ciało człowieka zdolne do transformacji w Innego – za pomocą materialnej maski ze skóry czy kartonu, malowanej na twarzy, albo maski rozumianej wyłącznie jako społeczna i indywidualna tożsamość Innego. Ciało aktora pojmowane jest jako organon, narzędzie, które w seriach performansów ustanawia pro-tezę postaci, jej przedstawienie. Nieoczekiwanie wybrzmiewają w wywodzie znane nam w Polsce paradoksy sztuki aktorskiej. Zdanie „Ta twarz, tam na scenie, jest i nie jest twarzą Scotta Shepherd’a czy Larsa Eidingera, jest i nie jest także twarzą Hamleta” (52) przywołuje na myśl teksty Tomasza Kubikowskiego poświęcone fenomenologii teatru<sup>22</sup>. Kolejne dwa zdania:

<sup>21</sup> Jean Baudrillard, „Precesja symulaków”, tłum. Tadeusz Komendant, w: *Postmodernizm: Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz (Kraków: Baran i Suszczyński, 1996), 175 i n.

<sup>22</sup> Zob. np. Tomasz Kubikowski, *Siedem bytów teatralnych: O fenomenologii sztuki scenicznej* (Warszawa: Wydawnictwo Krąg, 1994).

Być może jako pro-teza człowieka aktorstwo konstytuuje człowieka poprzez ukazanie swojej porażki w próbie bycia tym, co ukazuje: techniczność aktorstwa stwarza człowieka poprzez konstatację tego, co rytualnie mu [aktorstwu] umyka. Każde aktorstwo jest złym aktorstwem, jeśli pod pojęciem dobrego aktorstwa kryje się trwała, przekonująca transformacja aktora w kogoś innego (52)

– przypominają z kolei komentarze Tadeusza Kantora na temat aktorstwa jako podszywania się, niemożliwej do przeprowadzenia transformacji w Innego<sup>23</sup>. Co tu dużo mówić, traktowanie aktora w masce – realnej, społecznej czy psychologicznej – jako pro-tezy musi nasuwać skojarzenia z tym, co Kantor pisał o manekinach czy bioobiektach.

Wątek obecności Larsa Eidingera w przedstawieniu – na żywo i cieleśnie oraz na ekranie – został w książce Worthena ukazany dość jednostronnie. Autor polemizuje z Levinasowską koncepcją spotkania z twarzą Innego, chociaż uznaje zgodnie z jego tezami, że twarz człowieka przedstawiona w ramach dzieła sztuki zostaje niejako wycyszczona z etycznych wartości (47), po czym dochodzi do uproszczonej konkluzji, że realne performanse Larsa Eidingera w spektaklu Ostermeiera dają szansę na całą paletę odczuć widza, podczas gdy jego ekranowa twarz zdaje się tylko elementem scenografii, powierzchnią pozbawioną wnętrza. Miałem okazję oglądać ten spektakl w Berlinie i mogę napisać, że nieprzenikniona powierzchnia ekranowej twarzy problematyzuje kwestię kryzysu poznawczego w relacji z drugim człowiekiem równie mocno jak pozorny (*illusory*) czy nieudany (*failed*) dostęp, a nawet brak dostępu (*non-access*) do człowieka, którym Lars Eidingier jest lub którego tylko gra (59). W trakcie spektaklu widz nie miał pewności, czy Eidingier-Hamlet tylko szarżuje, terroryzując sceniczny Elsynor i kilka sektorów widowni, czy też wpadł w obłęd albo stracił (chwilowo?) kontrolę nad sobą. Nikt nie mógł też twierdzić, że wie cokolwiek o tym ekscentrycznym człowieku – aktorze i księciu duńskim. Równie istotne było jednak odkrycie, że ekranowa twarz to pusty gest relacji z widzami, znany z mediów społecznościowych w rodzaju Facebooka czy Instagrama.

Trudno powiedzieć, które konsekwencje namysłu nad relacją teatru i cyberkultury są poważniejsze. Czy wątek przemiany podmiotu w przedmiot konsumpcji, jak w zdaniu Sivy Vaidhyanathana o Google’u: „nie jesteśmy klientami

---

<sup>23</sup> Na temat aktorstwa podszywania według Tadeusza Kantora zob. Artur Duda, *Teatr realności: O iluzji i realności w teatrze współczesnym* (Gdańsk: słowo obraz/ terytoria, 2006), 248–251. Tam między innymi zacytowałem następujące słowa twórcy *Umarłej klasy*: „Każdy podszywający się pod kogoś robi to źle, a nie mogąc się przestoczyć, przedstawia także siebie samego. Przeistoczenie – to najbardziej nudna metoda konwencjonalnego teatru” (248).

Google'a: jesteśmy jego produktami. My – nasze fantazje, fetysze, predylekcje i preferencje – jesteśmy tym, co Google sprzedaje swoim reklamodawcom”<sup>24</sup>? Czy kwestia iluzji związanych z rekonstrukcją dawnego teatru? Teatry takie jak The Globe mają dawać złudzenie obcowania z „Shakespearem, jaki był”, „Szekspirowskim Szekspirem” (*Shakespeare Shakespeare*) sprzed stuleci. Tymczasem używają metod marketingowych i reklamowych typowych dla Google'a i innych cyfrowych korporacji. Bastion *original practices*, który ma rzekomo leczyć współczesnych widzów z anomii i „iPhonowego kciuka”, przemienia ich potajemnie w produkty cyfrowego handlu.

Refleksja nad miejscem *original practices* we współczesnym pejzażu teatralnym stanowi w książce Worthena osobny wątek, który wychodzi poza ramy znanej w Polsce dyskusji o sensowności rekonstrukcji dawnych konwencji teatralnych. W rozdziale *Interactive Remediation: Original Practices* pojawia się bowiem myśl w duchu Philipa Auslandera, że próby odtworzenia teatru z czasów Shakespeare'a w zrekonstruowanych budynkach sprzed kilkuset lat lub ich replikach, grane pod gołym niebem przez męskie zespoły, odtwarzające „oryginalną” wymowę, korzystające z dawnych egzemplarzy aktorskich (*cue scripts*) i traktujące teksty First Folio jako pełnowymiarowe partytury, wcale nie otwierają bezpośredniego dostępu do minionej tradycji teatralnej. Stanowią jedynie „interaktywną remediację” (jak głosi tytuł rozdziału) albo formę teatru pozornie niezapośredniczonej nażywości (*apparently un-mediated liveness*) (145). W kontekście dzisiejszej wszechobecności nowych mediów tego rodzaju przedsięwzięcia są gestem świadomie retrotechnicznym, zaproszeniem do świata bez technologii. Jednocześnie, jak już wspominałem wyżej, instytucje stojące na straży *original practices*, takie jak The Globe, nie tylko korzystają metodycznie z technik marketingu i nowoczesnych technologii (na przykład oświetlenia imitującego naturalne światło słoneczne), lecz także stają przed wyzwaniem o charakterze etycznym: czy mają zatrudniać nieletnich chłopców, skoro chcą rekonstruować praktyki z epoki elżbietańskiej? Jak pogodzić współczesne zasady demokracji, niedyskryminacji czy wielokulturowości z faktem, że w epoce Shakespeare'a na scenie nie pojawiały się kobiety czy wykonawcy o różnym kolorze skóry? Czy teatr XXI wieku ma petryfikować przekonania i przesady panujące w tamtych czasach w imię naukowej zgodności z faktami historycznymi? Jak zauważa Worthen, wszyscy praktykujący w ramach *original practices* mają przecież świadomość, że ich działalność ma także charakter naukowy, jest formą *performance-based research*:

<sup>24</sup> Cyt. za Worthen, *Shakespeare, Technicity, Theatre*, 155.

Techniczność *op*, inaczej niż *technē* [...] aktorstwa według Metody, teatru epickiego czy kabuki, jest ściśle powiązana z koncepcją badań naukowych, nie dlatego że wymaga ich w celu wystawienia przedstawienia, lecz dlatego że jego działanie uruchamia proces badawczy i wytwarza rezultaty poznawcze. (139)

Chociaż w refleksji nad współczesnym życiem teatralnym Worthen przybiera niekiedy publicystyczny ton, jego książka jest odkrywczą i daje do myślenia. Autor szczęśliwie wystrzega się technofobii, gdy podejmuje namysł nad tym, jakie efekty przynosi hipermedialny przymus objawiający się w teatrze pokusą sięgania po rozmaite technologie ze świata pozateatralnego. Lektura książki mobilizuje do dyskusji, na przykład, o nowych formach nażywości, takich jak *online liveness* i *group liveness*, tworzonych za pośrednictwem najnowszych komunikatorów internetowych, z których w świecie akademickim zaczęliśmy powszechnie korzystać, a które coraz częściej służą także dramatyzowaniu interakcji w ramach przedstawień teatralnych. Otwierają zatem pole eksperymentów, dla których teatr jako hipermedium stanowi idealne miejsce. Pod warunkiem, że nauczymy się ujmować go także w kategoriach techniczności (*technicity*), która jest ściśle powiązana z myślą (*thought*).



## Bibliografia

- Armand, Louis, and Arthur Bradley, eds. *Technicity*. Praha: Litteraria Pragensia, 2006.
- Barba, Eugenio, and Nicola Savarese. *The Five Continents of Theatre: Facts and Legends about the Material Culture of the Actor*. Leiden: Brill, 2019.
- Baudrillard, Jean. „Precesja symulaków”. Tłumaczenie Tadeusz Komendant. W: *Postmodernizm: Antologia przekładów*, redakcja Ryszard Nycz. Kraków: Baran i Suszczyński, 1996.
- Bradley, Arthur. „Originary Technicity? Technology and Anthropology”. W: Armand and Bradley, *Technicity*, 78–100.
- Carlson, Marvin. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.
- Duda, Artur. *Teatr realności: O iluzji i realności w teatrze współczesnym*. Gdańsk: słowo obraz/ terytoria, 2006.
- Kubikowski, Tomasz. *Siedem bytów teatralnych: O fenomenologii sztuki scenicznej*. Warszawa: Wydawnictwo Krąg, 1994.



- Marx, Peter W. *Ein theatralisches Zeitalter: Bürgerliche Selbstinszenierungen um 1900*. Tübingen: Francke Verlag, 2008.
- Platon. „Protagoras”. W: *Dialogi*. Tom 1. Tłumaczenie Władysław Witwicki. Kęty: Wydawnictwo Antyk, 1999.
- Raszewski, Zbigniew. *Teatr w świecie widowisk: Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*. Warszawa: Wydawnictwo Krąg, 1991.
- Roach, Joseph. *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. New York: Columbia University Press, 1996.
- Stiegler, Bernard. *Technics and Time*. Vol. 1. *The Fault of Epimetheus*. Translated by Richard Beardsworth and George Collins. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Stiegler, Bernard. *Technics and Time*. Vol. 2. *Disorientation*. Translated by Stephen Barker. Stanford: Stanford University Press, 2009.
- Stiegler, Bernard. *Technics and Time*. Vol. 3. *Cinematic Time and the Question of Malaise*. Translated by Stephen Barker. Stanford: Stanford University Press, 2011.
- Worthen, William B. *Shakespeare, Technicity, Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.

#### ARTUR DUDA

teatrolog, performatyk, profesor uniwersytetu w Instytucie Nauk o Kulturze UMK w Toruniu. Członek Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych, Gesellschaft für Theaterwissenschaft (grupa robocza Theatergeschichte/Historiographie) i IFTR. Stały współpracownik Centrum Badania Teatru Europy Wschodniej powołanego przy Akademii Teatralnej w Szanghaju w 2018. Zajmuje się problemami teorii dramatu i teatru: relacją między tekstem dramatu a jego inscenizacją, estetyką teatru współczesnego, w szczególności polskiego (dzieje teatru w Toruniu), litewskiego i niemieckiego, oraz badaniami z zakresu performatyki.

---