

PRZEDMOWA

Złożeniu tej niewielkiej książki towarzyszyły wątpliwości. Zawsze obecne, gdy wraca się do tekstów już kiedyś opublikowanych. Powstałych okazjonalnie za sprawą zdyscyplinowanych tematów konferencji, oczekiwań redakcji pism, doraźnie formułowanych problemów. Osobnych, ale jednak ciężących ku sobie. Kreślonych temperamentem autora, jego indywidualnym oglądem, osobistym odczytaniem. Oddalonych jednak czasem ich powstania. Przypomnianych w innym już kontekście gwałtownie przeobrażającej się rzeczywistości. I tyczącej jej humanistycznej refleksji.

Tom, będący wyborem wydanych wcześniej tekstów, stanowi zbiór luźnych artykułów, zapisków właśnie z teorii sztuki scenicznej, ale także nostalgiczne pożegnanie z pewną, jak się wydaje, domykającą się już powoli (choć może jednak nieostatecznie?) formą rozważań. Podejmowanych jeszcze w perspektywie tradycyjnie definiowanej sztuki teatru, pojmowanego zgodnie z wielowiekową tradycją jako inscenizacja, a zatem materializacja, wprowadzanego w przestrzeń sceny słowa, choć od lat sześćdziesiątych XX wieku także często niezależniającego się od literackiego dramatu. Zawsze jednak z dominującym w niej aktorem.

Dokonująca się systematycznie, z coraz większym nasileniem, zmiana teatralnego paradygmatu niesie ze sobą konieczność mówienia już w inny sposób o sztuce scenicznej. Zamyka długi rozdział teatrologii, wywiedzionej z bez mała stuletniej historii dyscypliny. Nie tylko udziela teatrowi rozvodu z literaturą, ale włącza go w dyskurs post- czy transhumanistyczny. Przetransponowany w sztukę nowych mediów teatr, definiowany ongiś przez Adolphe'a Appię jako „dzieło sztuki żywej”, poddany zostaje teraz namysłowi nad medialnością, cyfrowością, „przepisuje” działania aktora na informatyczne bity, zastępuje go algorytmem, komputerowym awatarem. Współczesne

formy teatralne, niosąc jeszcze pamięć tradycji, w wielu artykulacjach zderzają cielesnego człowieka i usiłujące go wyprzeć medium, żyjącą materialność i komunikacyjną chmurę. Coraz częściej jednak obywają się już bez udziału aktora. Nowe rozdanie w teorii teatru (czy szerzej widowiska) odbywa się zatem w perspektywie nowych technologii informacyjnych. I co szczególnie istotne, wymusza przeformułowanie pojęcia sztuki teatralnej, sprowadzanej w klasycznych (i już nieaktualnych definicjach) do nieredukowalnego spotkania w czasie rzeczywistym cielesnych osób – aktora i widza. Rozważania teoretyczne dotyczące widowiska zogniskowane zostają wokół problematyki związanej z technologią i nowymi komunikatorami, marginalizując kategorię znaczenia i estetyki przekazu, akcentując zaś sam proces interakcji komunikacyjnej z wiodącą w niej teraz rolą odbiorcy, coraz bardziej pełnoprawnego współtwórcy niż tradycyjnie postrzeganego widza. Istotą tej nowej teorii jest jej poniekąd metateoretyczny charakter. Teatr staje się bowiem szczególną egzemplifikacją teorii informacji, skupiając się głównie na strategiach komunikacyjnych.

Przełomowym zjawiskiem w teoretycznym dyskursie o teatrze okazał się jednak nade wszystko nie skokowy rozwój technologii informatycznych, ale zwrot performatywny. Przypominający już wcześniej zadawane także i przez samych reżyserów (Nikołaj Jewreinow, Bertolt Brecht) pytanie o rzeczywisty charakter teatru: czy wyłącznie sztuki, czy, jak chcieli również już kilkadziesiąt lat temu socjologowie (Florian Znaniecki, Erving Goffman), stałego, niezbywalnego przejawu organizacji życia zbiorowości i przyjmowanych w niej ról. Dzisiaj także w przestrzeni społeczeństwa sieci funkcjonującego w rytm cyfrowych performansów. Definiowany jako sztuka teatr dramatyczny byłby tedy ledwie marginalnym przypadkiem steatralizowanego nieuchronnie na wszystkich poziomach świata społecznego. Z coraz większą gorliwością anektującego media.

Przełom performatywny, sankcjonujący przesunięcie twórczości scenicznej od tradycyjnego spektaklu, pojmowanego na modłę strukturalistyczną jako tekst, ku kategorii procesu, włączył ją w rozległe spektrum zjawisk nie tylko o społecznym, ale także nieartystycznym charakterze, tym samym przemieszczając teorię teatru z obszaru nauk filologicznych ku naukom o kulturze. Traktowanej teraz jako inscenizacja. Oddalającej teatr od teatru i jednocześnie nakładającej na rzeczywistość społeczną filtr zadekretowanej jako globalny paradygmat nieuchronnej teatralności czy parateatralności. Refleksja teatrologiczna

utraciła tym samym to, co w namyśle teoretycznym zawsze sprowadzało się do poszukiwania w sztuce sceny pierwiastków specyficznie teatralnych, na rzecz tego, co uniwersalnie związane z każdym przejawem kulturowej aktywności ludzkiej. Zwrot performatywny unieważnił podstawowy przedmiot troski teoretyków – przekonanie o samodzielności sztuki teatralnej (choć posługującej się językiem wielu dyscyplin, to przecież wyemancypowanej), tym samym w jakiejś mierze ją deprecjonując. W konsekwencji kluczową zmianą w badaniach teatrologicznych ufundowaną przez paradygmat „kultury jako performansu” okazało się usytuowanie w centrum badań już nie teatru, lecz teatralności.

Zwrot performatywny okazał się jednak w ostateczności nie tylko nowym, ale także *summa summarum* ważnym dla rozwoju teatrologii rozdziałem w perspektywie włączającej ją metodologii badań humanistycznych, podnoszącej sztukę teatru do godności narzędzia naukowej refleksji. Po figurę teatru, wykorzystywaną poza jego artystycznym wymiarem, sięgały już wcześniej filozofia, socjologia czy teologia, traktując ją jako wygodną i funkcjonalną formułę dyskusowania właściwej sobie problematyki. Jej ranga jako nieredukowalnej perspektywy badawczej w humanistyce za sprawą „zwrotu performatywnego” okazała się już fundamentalna, budując wspólną płaszczyznę refleksji naukowej nie tylko dla bliskiego teatrologii literaturoznawstwa, ale także kulturoznawstwa i stającej się pandyscypliną antropologii kulturowej. Wywiedzione z teorii widowisk oraz dramatu i dramatyczności prace Victora Turnera, Clifforda Geertza czy wyprowadzającego z refleksji nad teatrem elżbietańskim koncept poetyki kulturowej Stephena Greenblatta stały się przełomem w nauce i otworzyły nowy paradygmat badawczy. Na wiodące współcześnie znaczenie wiedzy o teatrze w obszarze dyscyplin humanistycznych, sięgające już lat dziewięćdziesiątych XX wieku, za Eriką Fischer-Lichte zwraca uwagę Doris Bachmann-Medick, akcentując jej rolę w kształtowaniu zasobu podstawowych dla nauk o kulturze pojęć konstruujących dyskurs teoretyczny, takich choćby jak: performans, teatr, spektakl, inscenizacja, rytuał, medialność¹.

Zebrane w tomie artykuły powstały w okresie „prześciowym” stopniowego odchodzenia od tradycyjnej refleksji teoretycznoteatral-

¹ Zob. D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns: nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012, s. 150.

nej zakotwiczonej w fundamencie filologicznym, dla której podstawową formułą metodologiczną był strukturalizm, ku nowym ujęciom badawczym dyktowanym głównie przez narzędzia poststrukturalistyczne. Ciągłe jednak podporządkowane paradygmatowi tekstu i związanej z nim jako dominanty kategorii znaczenia. Wśród zamykających książkę czterech artykułów poświęconych sztuce dla dzieci znalazły się jednak i dwa w rozszerzający już sposób traktujące kategorię widowiska, osadzonego w postteatralnej przestrzeni kultury cyfrowej, obok wielu różnych form gatunkowych obejmującego także performatywnie definiowane gry komputerowe.

Autorka oddawanej do rąk czytelników książki, trochę *requiem* dla niemodnego świata sceny, wszak ciągle obecnego w rzeczywistości artystycznej, będącego może jeszcze nie do końca nużącym anachronizmem, coraz częściej jednak stającego się szlachetnym przypomnieniem, zawieszeniem czasu, intermedialnym kaprysem w scyfryzowanej globalności, pragnie wierzyć, że zgodnie z naszą przyrodzoną naturą pozostanie w nas, mimo zrozumiałej fascynacji najnowszymi technologiami, potrzeba bezpośredniego spotkania z Innym, dla którego jedną z najpiękniejszych form jest żywy teatr. Z jego niepowtarzalnością, ludzką twarzą i aktorską treścią.

