

Jeszcze teatr, czy już kino? Jeszcze kino, czy już teatr?

O przestrzeniach wideo w spektaklach Heinera Goebbelsa, Roberta Lepage'a, José Montalvo*

ABSTRACT. Olkusz Piotr, *Jeszcze teatr, czy już kino? Jeszcze kino, czy już teatr? O przestrzeniach wideo w spektaklach Heinera Goebbelsa, Roberta Lepage'a, José Montalvo* [Still theatre, or is it actually film? The use of video in Heiner Goebbels, Robert Lepage and José Montalvo plays]. „Przestrzenie Teorii” 7, Poznań 2007, Adam Mickiewicz University Press, pp. 237-245. ISBN 978-83-232177-2-5. ISSN 1644-6763.

The use of film techniques in theatre performances is no new invention. There are two distinguishable ways of doing this: in the first, media techniques are used on the stage only and bear no profound significance to the “actual core of the theatre” (Béatrice Picon-Vallin, *Les Les écrans sur la scène*, Lausanne, 1998, p. 10), or rather, they are used to transform the “classic” theatrical approach (actor who “here and now” – immediately – expresses himself). With the second method, the use of multimedia cannot be considered as an optional part of performing arts: the introduction of multimedia creates profound theatrical relationships, although the “here and now” setting does not apply. (e.g. in the plays of Robert Lepage, Heiner Goebbels and José Montalvo).

In view of the development and omnipresence of digital and interactive techniques, it seems that stage theatre intended to be “natural” can no longer ignore multimedia “as the actual core” of the theatrical relationship (it is not sufficient to simply show them on the stage). And similarly, the theory of stage theatre must modify its definitions in order to discuss this type of theatre which seeks to represent the relationships of today.

Pytania o relację teatru i kina od zawsze budziły wiele emocji. Nie ma w tym nic dziwnego, bo przecież przyzwyczailiśmy się patrzeć na to przymusowe sąsiedztwo na areopagu sztuk jako na wieczną rywalizację oraz podsycanie wzajemnych niechęci i nieufności, które zrodziły się wraz z powstaniem kinematografu braci Lumière i kasandrycznej zapowiedzi o rychłej śmierci teatru. Oczywiście: kino i teatr wyświadczyły sobie wiele przysług, zarówno w sferze rozwoju techniki obu sztuk, jak i w sferze nauk o obu sztukach – to przecież sukcesy srebrnego ekranu pomogły w uzyskaniu przez teatr statusu sztuki samodzielnej (na fakt ten zwracała uwagę między innymi Eleonora Udalska w tekście o Wikto-

* Jest to wersja referatu wygłoszonego na konferencji „Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie”, zorganizowanej przez Zakład Teatru i Dramatu Instytutu Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach w dn. 26–27 października 2006 roku.

rze Brumerze¹). Spuścizną dyskusji z pierwszej połowy minionego wieku jest kilka też uznawanych dziś za paradygmaty myślenia o teatrze i o kinie: wśród nich te najważniejsze: w teatrze żywy aktor, będący jednocześnie twórcą i tworzywem, kreuje „tu i teraz”, w obecności odbiorcy, komunikat artystyczny, podczas gdy w kinie – komunikat powstaje w innym czasie niż jest odbierany, nie ma tożsamości twórcy i tworzywa i nie jest niezbędna obecność widza. Przyjmując owe definicje za punkt wyjścia, odpowiedź na pytania „Jeszcze teatr, czy już kino? Jeszcze kino, czy już teatr?”, zwłaszcza wobec analizy przedstawień i filmów z epoki powstawania owych paradygmatów genealogicznych, byłaby prawie zawsze odpowiedzią kategoriyczną. Ale przecież teatr i film przez ostatnie sto lat zmieniały się, czerpiąc siłę do owych mutacji właśnie z dyskusji z klasycznymi, dwudziestowiecznymi definicjami. Intermedia, zwane – może nie do końca precyzyjnie – multimediami, otworzyły w teatrze – ale również w filmie – nowe przestrzenie. Béatrice Picon-Vallin pisała: „Strukturalną zasadą teatru jest wieloraka relacja, wymiana pomiędzy zgromadzonymi razem ludzkimi bytami, ale jeżeli technologia obrazów, prosta, bądź skomplikowana, pozwala na transformację, modyfikację tejże relacji i interakcji, bez znieczulania jej, ale poprzez uczynienie jej bardziej świadomą i/lub bardziej wyczuwalną, to dotyka owa technologia samego serca teatru i właśnie dlatego powinna być analizowana – tak samo jak analizowany powinien być brak zainteresowania wielu artystów teatrów dla nowych technologii”².

Wykorzystanie przestrzeni i technik filmowych w teatrze jest oczywiście tak stare jak kinematograf. Należy jednak rozróżnić dwa sposoby używania ruchomych obrazów/projekcji filmowych bądź wideo. Pierwszy byłby zwyczajnym, ilustracyjnym dopełnieniem teatralnej przestrzeni, bez związku z „wieloraką relacją” teatralną, którą nazwalibyśmy (za Béatrice Picon-Vallin) „sercem teatru”. Wówczas wpisalibyśmy media w grupę „fakultatywnych tworzyw teatru związanych z opracowaniem przestrzeni”³. To najczęściej spotykane wykorzystanie technik filmowych i wideo w teatrze; w ten sposób korzysta zwykle z projekcji na przykład Krzysztof Warlikowski (choćby w *Ifigenii w Taurydzie* z *Opéra Garnier* z 2006: film włączony do tego spektaklu ukierunkowuje jedynie interpretację, ale nie nawiązuje relacji z „życiem sceny”).

¹ E. Udalska, *Wiktor Brumer o związkach teatru i filmu*, w: *Acta Universitatis Lodziensis*, „Folia Litteraria” 1981, nr 2.

² B. Picon-Vallin, *Hybridation spatiale, registres de presence*, w: *Les écrans sur la scène*, Béatrice Picon-Vallin (sous la direction de), L'Âge d'homme, Lausanne 1998, s. 10.

³ Por. S. Świontek, *Wykład trzeci: Tworzywa sztuki teatru, część druga*, w: *Słowo-mira Świontka dwanaście wykładów z wprowadzenia do wiedzy o teatrze*, oprac. L. Karzewski, I. Lewkowicz, M. Wójcik, Łódź 2003, s. 41.

Drugi sposób wykorzystywania mediów na scenie, w Polsce – poza kilkoma wyjątkami – właściwie nieobecny, zakłada podważenie konieczności cielesnej obecności aktora na scenie dla zaistnienia zjawiska teatru. Co więcej, komunikat nie musi powstawać „tu i teraz”, a twórca nie musi być jednocześnie twórczym. I w tym wypadku nie chodzi o nowe odkrycia – taką sytuację sceniczną, jeszcze dosyć przejrzystą, stworzył na przykład Eisenstein w *Mędrca* z 1923 roku, włączonym (nie „pokazywanym”, ale właśnie włączonym) do przedstawienia teatralnego. W filmie tym jedna z postaci „wydostawała” się z dwuwymiarowej przestrzeni srebrnego ekranu na scenę, by (jako żywy aktor, z symboliczną rolką taśmy celuloidowej w ręce) „przebudzić” publiczność⁴. Nie przez przypadek to właśnie tradycja szkół rosyjskich – zwłaszcza – Eisensteina i Meyerholda okazała się w późniejszych latach najbardziej inspirująca. Warto przypomnieć choćby przedstawienie w reżyserii Rogera Planchona *Martwe dusze* z 1960 roku: włączone do spektaklu techniki filmowe pozwalały na eksplorowanie natury ruchu (wpisując się w zainteresowania Meyerholda wyrażone w tekstach z okresu pracy nad *Portretem Dorianą Grayą*)⁵. Przygotowane przez scenografa René Alio projekcje (trwające w sumie bez mała trzy kwadransy), wykonane techniką zbliżoną do animacji, oddziaływały kilkanaście scen przedstawienia nie tylko „ilustrując” drogę, jaką pokonują bohaterowie przenosząc się z miejsca na miejsce, lecz także wyznaczając rytm spektaklu i poszerzając mikrokosmos sceniczny⁶.

Bardzo ciekawie wyglądały początki współistnienia teatru i taśmy filmowej w Japonii, gdzie od pierwszych projekcji kinematograficznych, aż do końca lat czterdziestych istniał specjalny rodzaj medialnego przedstawienia teatralnego zwanego *rensageki*. W tym spektaklu, łączącym

⁴ Por. B. Picon-Vallin, *Hybridation spatiale...* s. 13.

⁵ Adaptację tekstu Gogola przygotował Arthur Adamov – on również był głównym inspiratorem włączenia technik filmowych do przedstawienia, umieszczając ich opis w tekście adaptacji. Por. egzemplarz reżyserski spektaklu *Martwe dusze. Les âmes mortes, Exempleire de régie annoté*, Bibliothèque Nationale de France, 4 Col. 112, 135 f.

⁶ Jest oczywiste, że technika filmowa w tym spektaklu była również na usługach postulatów teatru epickiego: obecny w ciągu całego przedstawienia ekran nad sceną, przedstawiający w trakcie kolejnych odsłon widoki Rosji, burzył teatralną fikcję, przyczyniając się do tworzenia epickiego dystansu. W tym sensie jednak, projekcje dotyczyły samego „serca teatru” – przyczyniały się do konstruowania nowej siatki relacji między tworzywami. Co więcej, nie służyły jedynie budowaniu efektu wyobcowania: to, co widz dostrzegał na scenie, było niejako fragmentem obrazu („stop-klatki”) z ekranu zawieszzonego na rampie, podglądanym przez lornetkę: było powiększone i zdeformowane. Zatem świat filmu nie był tylko powieleniem sceny (bądź odwrotnie): technika medialna współtworzyła z aktorami i trójwymiarową scenografią artystyczny komunikat teatralny.

techniki *kabuki* i film, występował specjalny aktor (*benschi*), który na zasadzie partnerstwa komentował projekcję, „odtworzył zaistniałe na ekranie efekty dźwiękowe, a nawet zapachowe”, tworzył „interaktywną prezentację angażującą zmysły siedzącego na sali widza”⁷. Różnica między *benschi* a europejskim pianistą akompaniującym niememu kinu jest wyraźna: to maestia aktora (partnera filmowych projekcji) przyciągała widzów na spektakle, zaś przedmiotem analizy była „wieloraka relacja teatralna”.

Trzy spektakle, które były impulsem do powstania tego tekstu, są świadectwem wyraźnego przełomu, jaki dokonuje się w teatrze współczesnym. *Damnation de Faust* Kanadyjczyka Roberta Lepage’a⁸, *Eraritjaritjaka, musée des phrases...* Niemca Heintera Goebbelsa⁹, *Les Paladins* Francuza José Montalvo¹⁰ tworzą sytuację teatralną dzięki misternej grze w sercu teatralnego paradygmatu. Wykorzystane w nich techniki filmowe i wideo nie są fakultatywnym tworzywem teatralnym – są równie ważne, co aktor, czas i trzy wymiary.

W spektaklu Heintera Goebbelsa *Eraritjaritjaka...*¹¹ André Wilms, odgrywający centralną postać przedstawienia, po około dwudziestu minutach fizycznej obecności na scenie, postanawia opuścić teatr: od tego momentu śledzimy go dzięki pracy filmowca – to, co widzi oko kamery, my poznajemy dzięki projekcji na olbrzymim ekranie na scenie¹². André Wilms opuszcza nie tylko scenę i widownię: przechodząc przez foyer teatru, kieruje się w stronę zaparkowanego na pobliskiej ulicy samochodu, by przejechać ulicami miasta (rodzinnego miasta widzów) do mieszkania

⁷ P. Kletowski, *Sfilmować duszę – wstęp do historii kina japońskiego*, „Kwartalnik Filmowy” jesień 2005, nr 51.

⁸ *La Damnation de Faust*, muz. Hector Berlioz, reż. Robert Lepage, Opéra Bastille, 2001/2006.

⁹ *Eraritjaritjaka, Musée des phrases*, na podstawie tekstów Eliasa Canetti’ego, reż. Heiner Goebbels, Théâtre Vidy-Lausanne, 2004.

¹⁰ *Les Paladins*, muz. Philippe Rameau, reż. José Montalvo, Théâtre du Châtelet, 2004.

¹¹ Temu spektaklowi poświęciłem referat «*Eraritjaritjaka. Musée des phrases*» w reżyserii Heintera Goebbelsa – *muzyczność jako wyznacznik teatralności*, na konferencji *Muzyczność w dramacie i teatrze*, przygotowanej przez Zakład Dramatu i Teatru UMCS w Lublinie (24-25 marca 2006) – tekst w druku. Dokładny opis spektaklu (choć nie zwracający uwagi na element łączący świat teatralny i filmowy) znalazł się także w artykule Edyty Kubikowskiej, *Eraritjaritjaka. Musée des phrases*, „Didaskalia” luty–kwiecień 2005, nr 65/66.

¹² Ekran ten ma kształt olbrzymiego, piętrowego domu, z zarysowanymi oknami, co przywodzi na myśl niemal identyczne rozwiązanie w jednej ze scen w spektaklu *Edison* w reż. Roberta Wilsona z 1979 roku, zrealizowanym w Théâtre National Populaire de Villeurbanne na zaproszenie Rogera Planchona (co ciekawe, Goebbels pokazywał swój spektakl również w Villeurbanne, może chcąc zwrócić uwagę widzów na to podobieństwo).

w jednej z kamienic. Nad miastem zachodzi słońce (bo taka jest pora dnia), zaś w mieszkaniu Wilms spogląda na zegarek (pokazujący tę samą godzinę, co zegarki widzów), podnosi z podłogi lokalną gazetę – wydanie z dnia, w którym grany jest spektakl. Czy to projekcja wideo? Może transmisja satelitarna? Niepokój i niepewność sięgają zenitu, gdy Wilms sieka szczypioerek w rytm muzyki granej w trakcie całego spektaklu przez siedzących na scenie artystów kwartetu smyczkowego: skoordynowanie rytmu ruchów noża i pociągnięć smyczków jest niemożliwe w transmisji satelitarnej, w której zawsze następuje charakterystyczne opóźnienie. Tym bardziej nie można uzyskać efektu skoordynowania uderzeń w prezentacji filmowej (to Wilms, którego widzimy na ekranie dopasowuje się do rytmu muzyków – nie odwrotnie). Jedynym logicznym wytłumaczeniem, jest przekazywanie obrazu i dźwięku przez światłowód, ale jest to technicznie niewykonalne, gdyż wielokilometrowy kabel musiałby rozwijać się za jadącym przez centrum ruchliwego miasta samochodem. Cóż się stało? W jaki sposób dwuwymiarowy, niematerialny Wilms, którego widzimy na ekranie, stał się żywym składnikiem teatralnego zdarzenia? To pytanie stawia sobie każdy widz, zwłaszcza, że dziwne wrażenie potęgowane jest jeszcze poprzez oddziaływanie na zmysł powonienia widzów, którzy czują zapach omleta, który smaży „Wilms na ekranie”...

Pod koniec przedstawienia okazuje się, że Wilms nie opuścił teatralnego gmachu, że jedynie przejazd przez miasto został „nakręcony” wcześniej. Od chwili wyjścia z samochodu i wejścia do mieszkania, dzięki doskonałemu, niezauważalnemu montażowi łączącemu projekcję i transmisję światłowodową, towarzyszymy Goebbelsowi chodzącemu po mieszkaniu wybudowanym za ekranem, ale na scenie: André Wilms słyszy więc muzykę siedzącego jedynie kilka metrów od niego kwartetu, słyszy odgłosy dobiegające z widowni.

Spektakl Goebbelsa jest oczywiście swoistym manifestem i polemiką z przekonaniem, jakoby włączone do przedstawienia media były jedynie fakultatywnym tworzywem teatralnym. W podobną stronę zmierza José Montalvo w spektaklu *Les Paladins*. Reżyser nie próbuje nawet budować fikcji transmisji satelitarnej czy jakiegokolwiek. Nie mamy najmniejszej wątpliwości, że ruchome obrazy, które widzimy na scenie, zostały wcześniej spreparowane. Nie jest to jednak film – jest to pełen życia teatr¹³. Montalvo buduje bardzo gęstą i bardzo precyzyjną siatkę typowo teatralnych relacji, w których żaden ze składników nie istnieje sam dla sie-

¹³ Na ludyczny charakter tego spektaklu zwracają uwagę Christine Biet i Christophe Triaud w: Ch. Biet, Ch. Triaud, *Qu'est-ce que le théâtre*, Éditions Gallimard, Paris 2006, s. 881.

bie. Ponownie, tempo projekcji podporządkowane zostaje muzyce, którą na żywo wykonuje słynny zespół *Les Arts Florissants* pod kierownictwem Williama Christie – jest oczywiste, że owi muzycy nie są akompaniatorami: wraz ze śpiewakami i tancerzami na scenie, ale również wraz z projekcjami interpretują muzykę Rameau, interpretują tekst La Fontaine'a. Trudno o teatr, w którym byłoby więcej scenicznego życia: Montalvo tworzy przecież relację partnerstwa między orkiestrą, żywymi postaciami na scenie i postaciami dwuwymiarowymi. Te trzy grupy muszą się słuchać, muszą być na siebie wrażliwe – a to jest przecież sercem teatralnego przedstawienia. Obecność orkiestry, śpiew solistów, którzy zwykle nie widzą projekcji (więc nie mogą podporządkowywać się obrazom), sugerują nam, że nad kolejnością i rytmem sekwencji filmowych czuwa człowiek – nie ma go na scenie, nie czyni z siebie teatralnego twórcy, ale jest przecież twórcą teatralnym: tego statusu nie można mu odmówić, tak, jak nie można przyrównać go jedynie do inspicjenta czy oświetleniowca.

U Montalvo wręcz obsesyjnie powraca kwestia multiplikowania postaci teatralnych, będąca przecież raczej domeną filmu niż teatru. Podobnie jest w spektaklu *Damnation de Faust* Roberta Lepage'a, który przestrzeń olbrzymiej sceny *Opéra Bastille* podzielił na 24 klatki o proporcjach ekranów (komputerowego monitora bądź telewizora). W tych klatkach, przywołujących na myśl symultaniczną kompozycję z filmu *Nowa książka* Zbigniewa Rybczyńskiego, pomnażane są postaci dramatu¹⁴. Na 24 scenicznych ekranach, jak na monitorach kamer przemysłowych, widzimy odchodzące wojsko, kobiety żegnające żołnierzy, przenosimy się do powielanych gabinetów bibliotecznych (tworzonych za pomocą efektów specjalnych) w których Faust i jego „odbicia” (?), szukają prawdy. W tym arcydziele techniki i feerii efektów komputerowych Lepage nie traci jednak z oczu bardzo osobistej, głęboko ludzkiej tragedii Fausta i Magdaleny: te dwie postaci, wraz z Mefistofeilesem widz zawsze rozpoznaje i odróżnia od „klonów” odgrywanych przez innych aktorów.

To, czym najbardziej manipuluje Lepage w *Fauście*, jest chyba kwestia trójwymiarowości jako atrybutu teatru (w przeciwieństwie do dwuwymiarowego kina). Te eksperymenty dotyczą zarówno scenografii, jak i aktora: Jak pisał Ludovic Fouquet: „Lepage pracuje nad umieszczeniem aktora w wyświetlanym obrazie, w szczególności – nad umieszczeniem go w ekranie. Ale aby stało się to możliwe nie jest wcale konieczne odwoływanie się do trójwymiarowego obrazowania. Ważne jest doprowadzenie

¹⁴ Scenografia ta przywodzi na myśl *The Rake's Progress* w reżyserii Petera Sellarsa (muzyka Igor Strawiński, scenografia Adrienne Lobel, *Théâtre du Châtelet*, 1996). W spektaklu tym scena przedstawiała multiplikowane cele kalifornijskiego więzienia, oświetlone zimnym, neonowym światłem, które rozlewało na scenę migoczącą poświatę, podobną do tej, znanej z odbiorników telewizyjnych.

do ewolucji samego pojęcia ekranu, nie zaś tworzenie złudzenia”¹⁵. W spektaklu *Busker's Lepage* wprowadzał ruchomy, olbrzymi ekran plazmowy, który przysuwał się, bądź oddalał od widzów, budując głębie sceny projektowanymi obrazami. Oglądając *Fausta*, widz nie jest w stanie ocenić, na jakiej głębokości, w jakim oddaleniu od zewnętrznej linii konstrukcji scenograficznej rodzi się projekcja. Tę ocenę utrudnia połykająca przezroczysta szyba: publiczność czasami nawet nie wie, czy aktorzy stoją za szybą, czy przed nią, trudno też określić, jaki jest jej wkład w tworzenie medialnego obrazu. Co więcej – nie zauważamy momentów, w których szyba znika. To wrażenie „innej głębi” podsyca multiplikowanie klatek, a w nich tej samej, niematerialnej scenografii.

W rezultacie także aktorzy mogą – zupełnie bezkarnie z punktu widzenia odbioru – tracić swą trójwymiarowość zmieniając się w komputerowe efekty wizualne. W scenie, w której *Faustowi* ukazują się tańczące nad brzegiem Łaby rusalki, dolne klatki scenografii zmieniają się w jeden, spójny ekran pozornie wypełniony wodą. Na jego szczycie, stoją postacie (żywi aktorzy), którzy nagle osuwają się, wpadając w przestrzeń dolnego ekranu, gdzie zamieniają się w dwuwymiarowe obrazy wodnych, bajecznych stworów, zostawiających za sobą smugę bąbelków powietrza. Teatrolodzy mogą oczywiście przymknąć w tej scenie oczy (choć zważywszy urodę obrazu, nie przychodzi to łatwo) i uznać, że oto oglądamy nie teatr, lecz „plastykę ruchomych obrazów” – ale to uproszczenie, które nie służy badaniu teatru.

W rozważaniach o nowych mediach w teatrze i w wykorzystaniu nowych mediów w teatrze ważne jest, by pamiętać, iż celem widowiska teatralnego jest i musi być człowiek, choć już może nie konkretnie człowiek – aktor czy człowiek – widz. Jeśli więc nowe media w teatrze pozwalają na lepsze poznanie człowieka i na stworzenie silniejszej relacji teatralnej, to nie powinniśmy na nie wrogo patrzeć, bądź pomijać je w rozważaniach o teatrze. Media zostały stworzone przez ludzi i mogą (a nawet powinny) im służyć. Tak spoglądają na przestrzenie wideo i filmowe w teatrze najwięksi reżyserzy, dla których ruchoma projekcja nie jest tylko łatwym efektem pozwalającym zadziwić widza, bądź pomysłem na tańszą scenografię. Media służyły teatrowi Peterowi Brookowi w spektaklu *Je suis un phénomène* z 1998: wprowadzenie techniki na scenę miało pomóc w zrozumieniu mechanizmów ludzkiej pamięci¹⁶. Z mediów,

¹⁵ L. Fouquet, *Robert Lepage, l'horizon en images*, Les 400 coups, Québec 2006, s. 324.

¹⁶ Spektakl ten powstał na podstawie prac rosyjskiego neurologa Aleksandra Lurii (adaptacja Peter Brook i Marie-Hélène Estienne). Por. M. Kustow, *Peter Brook, une biographie*, Seuil, Paris, 2006, s. 374 oraz B. Picon-Vallin, *Hybridation spatiale...*, s. 22.

jako potencjalnie głównego twórcywa teatralnego korzysta często Frank Castorf. Pasjonujące są również dokonania Roberta Wilsona, którego twórczość zbyt często kojarzy się jedynie ze spektaklami inspirowanymi malarstwem abstrakcyjnym. A przecież i on sięga po film, wideo, projekcje, by lepiej poznać człowieka, by stworzyć nowe teatralne relacje (przez wprowadzenie sekwencji Edisona w przedstawieniu *Edison*, przez zastosowanie diapozytywów w *The Life and Times of Joseph Stalin* oraz w *Einstein on the Beach*)¹⁷.

Nie ma nic dziwnego i nic nieteatralnego w fakcie, iż teatr sięga po nowe media – to natura samej sztuki teatru: sięgać po wszystko, co otacza człowieka i czynić z tego przedmiot sztuki dla człowieka. To natura sztuki teatru: znakować przestrzeń, a zatem również przestrzeń wideo. Montalvo, Lepage, Goebbels, sięgając po media zabierają widza w podróż teatralną i poetycką. Jest oczywiste, że w owej podróży sięgają również po technikę, ale jej status i stopień zrozumienia u widzów zmieniły się na przestrzeni ostatnich stu lat. Lepage mówił w jednym z wywiadów: „W latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych, na początku lat osiemdziesiątych, technologie projekcji (wideo, diapozytywy, multimedia) nie były oswojone. [...] Mam wrażenie, że obecnie ta kwestia zmieniła się, można odtąd umieszczać wideo na scenie: wszyscy mają przecież w domu kamerę wideo. Te technologie zostały odtajnione – stały się, jak chińskie cienie. Gdy sięgamy po możliwości wideo, ludzie zgadzają się teraz na zabranie ich w podróż poetycką”¹⁸. Można więc za Lepage’em stwierdzić, że sięgając po nowe technologie, teatr wcale nie oddala się od swych korzeni – jest blisko – podobnie jak chiński teatr cieni, czy turecki karagöz – bowiem media, komputerowe techniki cyfrowe stają się naszą codziennością i choć nic nigdy nie zastąpi bezpośredniej relacji międzyludzkiej, to przecież przełom informatyczny i komunikacyjny przynosi nam nowe relacje między żywymi bytami, nowy sposób porozumienia, który również musi znaleźć swoje miejsce w teatrze, jeśli ma być to prawdziwie dzisiejszy teatr, prawdziwy teatr jutra. Dochodzimy więc do pytania, które z pewnością u wielu wzbudzi skrajne reakcje: czy oby teatr sięgający po nowoczesne technologie, nie jest dziś, nie będzie jutro prawdziwie naturalnym teatrem, zaś nienaturalne będzie odrzucanie tych technik z serca teatralnego wydarzenia? Co ważne: nie wystarczy jedynie pokazać na scenie komputer bądź film wideo (czyli uznać przestrzeń projekcji jedynie za dopełnienie, ilustrację sceny, o czym pisałem na początku tego

¹⁷ Por. F. Maurin, *Robert Wilson, le temps pour voir, l'espace pour écouter*, Actes du Sud, Paris 1998, s. 55

¹⁸ *Du théâtre d'ombres, Au Technologies contemporaines*, wywiad Ludovica Fouqueta z Robertem Lepage w » *Les écrans sur la scène...*, s. 326.

tekstu). W życiu nie tylko patrzymy na komputery, nie tylko oglądamy filmy. Rewolucja technologiczna ostatnich lat przyniosła nowe relacje interaktywne, które muszą pojawić się na scenie teatru, jeśli teatr ten ma być blisko ludzi¹⁹.

Zatem użycie przestrzeni nowych technologii w teatrze nie jest zamachem na teatr. Tak jak zamachem nie było użycie maszynerii teatralnej budowanej przez marynarzy w teatrach barokowych, korzystanie ze sztucznych ogni Virgarani'ego w wersalskim teatrze Moliera, aparaty Daguerre'a w inscenizacjach romantycznych Edmunda Duponchela, czy wreszcie światła gazowego, później elektrycznego na przełomie XIX i XX wieku.

Gdy dziś wspominamy debaty sprzed wieku, dotyczące rychłej śmierci teatru, który miał zostać wyparty przez kino, zastanawiamy się, czy w sto lat po odkryciu braci Lumière film nie okazał się wężem, który zjada własny ogon. To oczywiście temat na oddzielne rozważania, warto jednak wspomnieć, że coraz silniej rozwijają się gatunki kinematograficzne związane z fascynacją interaktywną technologią (na przykład internetową) – a przecież interaktywność jest cechą zdarzenia teatralnego. Nie powtarzajmy jednak błędu dumnych miłośników srebrnego ekranu sprzed wieku i nie odpowiadajmy im przepowiedniami o śmierci kina. Jest jednak oczywiste, że mur między kinem a teatrem jest dziś niższy i cieńszy niż kiedykolwiek. Nie warto odbudowywać za pomocą rygorystycznych tez teatrologicznych wyrzucających nowe media z samego serca teatralnego zdarzenia. Warto z tego otwarcia granic korzystać, choćbyśmy mieli zmieniać teorie teatralne sprzed kilku dekad.

¹⁹ Owa techniczna rewolucja medialna nie musi być oczywiście przyjmowana bezkrytycznie. Ważne jest jednak, by teatr umiał zrozumieć jej sens i sięgać po jej język – dopiero zrozumiawszy te zmiany można je krytykować. Dowodził tego Peter Sellars w spektaklu *Kupiec Wenecki* (*The Merchant of Venice*, Chicago, *Goodman Theatre*, 1994), w którym krytykowane media nie są oskarżonym pozbawionym prawa głosu. Sellars ustawia na scenie monitory, oraz wykorzystuje kamerę wideo czyniąc je podstawowymi tworzywami teatralnymi, służącymi budowaniu sytuacji teatralnej. Por. M. Bates, *Le prisme de Shakespeare*, „Les Voies de la Création Théâtrale”, nr 22, CNRS Éditions, Paris 2003, s. 345-353.