

Teatr wśród **mediów**

pod redakcją Artura Dudy, Marzenny Wiśniewskiej i Bartłomieja Oleszka



Wydawnictwo Naukowe
Uniwersytetu Mikołaja Kopernika

Jako „gromada duchów” indywidua nie przestają, po prostu istnieć: wciąż trwają, ale jako dywidua rozdzielone między życiem i śmiercią; widzem i aktorem, dającym i znającym, z jednej strony wchodzące w obce dusze i ciała, z drugiej zaś na ryłk odcierane, by mogły widzieć, jak same odchodzą od siebie (raczej niż od swoich „zmysłów”). Tak odwołanie indywiduum jest zarazem tu i tam, w związku z czym nie może być ani wyłączone tu, ani wyłączone tam, ani też po prostu być sobą lub innym. Ta beznadziejna „sytuacja” rozszepcza sam obszar, który staje się czymś w rodzaju widma samego siebie, pozbawionego autorycznego miejsca i własnego ciała²⁵.

Przede wszystkim należy tu jednak zaakcentować nie widmowość istnienia (obojętnie: arysty, postaci czy aktora, który gra postać), lecz wydobycie na jaw nieprzezroczystości medium teatru. Inaczej niż w modelowym rozumieniu teatru jako mimesis u Arystotelesa, w którym „sceniczne medium teatru pozwala, by miało miejsce «pewne tu i teraz», które rzekomo staje się przezroczyście, odsłaniając bardziej podstawową bezpośrednio jakiegoś życia (a life), jeśli nie życia samego”²⁶, na wystawie Radziszewskiego dochodzi do szeregu deziluzji demaskujących „sztuczność” doświadczenia teatralnego, a ujawniających jego – naturalną dla wszystkich mediów – niebezpieczność i nieprzezroczystość.

Teatr nigdy bezpośrednio nie inscenizuje fabuły – pisze Samuel Weber – właśnie dlatego, że wiąże się z **inscenizacją**. Może sobie radzić bez narratora, ale w żadnym wypadku bez **sceny oraz tych, którzy na niej działają**²⁷.

Teatr jako medium ludzkie – dodajmy – używające dwóch „składników pośrednich”: inscenizacji i aktora (obojętnie, czy będzie nim żywy człowiek, animant, ekranowy fantom czy performer).

25 S. Weber, dz. cyt., s. 15.

26 Tamże, s. 94.

27 Tamże, s. 300.

Dorota Sosnowska

Rejestracja spektaklu – między obecnością a medialnością*

W wydanej w 2013 roku antologii *Perform, Repeat, Record – Live Art in History*, w najpełniejszy sposób prezentującej problematykę dokumentacji sztuk performacyjnych, znalazł się tekst Borisa Groysa *Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation*. W fascynującym wywodzie Groys pokazuje znaczące przesunięcie, z jakim mamy do czynienia w sztuce współczesnej. Pokazywane w galeriach i muzeach obiekty coraz rzadziej są sztuką, coraz częściej za to sztukę dokumentują. Zadaniem tych zdjęć, filmów, rzeźb i obrazów nie jest jednak przywołanie historii, umożliwienie przypomnienia sobie przeszłych wydarzeń. Według Groysa jest to raczej jedyna forma, w jakiej może zaisnąć gest artystyczny, jedyna możliwa reprezentacja sztuki:

[...] coraz więcej produkuje się i wystawia dokumentacji artystycznej, która nie rości sobie funkcji czynienia przeszłej sztuki obecną w teraźniejszości. Przykłady uwzględniają skomplikowane i różnorodne artystyczne interwencje w codzienność, długotrwałe i złożony proces dyskusji i analiz, wytworzenie niezwykłych okoliczności życiowych, artystyczne poszukiwania związane z recepcją sztuki w różnych kulturach i środowiskach, politycznie mowywotowane artystyczne akcje i tak dalej. Żadna z tych artystycznych aktywności nie może być zaprezentowana inaczej niż za pomocą dokumentacji, ponieważ od samego początku działania te nie służą produkcji dzieła, w którym sztuka jako taka mogłaby się objawić. W konsekwencji sztuka taka nie istnieje w formie

* Praca naukowa finansowana w ramach Programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Wytwarzanie i analiza źródeł w sztukach wykonawczych” w latach 2012–2016.

przedmiotu – nie jest produktem ani rezultatem „kreatywnej” działalności. Raczej sztuka sama jest tą aktywnością, jest praktykowaniem sztuki jako takiej. Odpowiednio dokumentacja nie jest ani czynieniem przeszłego wydarzenia obecnym w teraźniejszości, ani obecną przysłego dzieła sztuki, ale jedyną możliwą formą referencji do artystycznej aktywności, która nie ma innej reprezentacji¹.

W dalszej części tekstu autor umieszcza to przesunięcie w perspektywie biopolityki – polityki próbującej definiować i opanować za pomocą technologii biologiczne życie. Tony dokumentów, rozrastająca się biurokracja, mnożone przez nią opisy i wizerunki, media, technologiczne wynalazki są naszym codziennym doświadczeniem. Sztuka zaczyna przejmować te same strategie, oddalając to, co istotne, w przestrzeń działania. Rozrywa swój związek z artefaktem i wymyka się w przestrzeń życia. Idąc za Giorgio Agambenem, Groys formułuje kluczową dla swoich rozważań tezę: „życie jest tym, co można dokumentować, ale czego nie można pokazać”². W tym momencie jego rozważań pojawia się zaskakująca myśl:

Tutaj różnica między komercyjną dokumentacją telewizyjną i dokumentacją artystyczną staje się wyjątkowo widoczna. Właśnie dlatego, że telewizja wycina i pokazuje ponownie obrazy zamkniętych ludzi [nawiązanie do Big Brothera], widz zaczyna nabierać podejrzeń, że jest to manipulacja, wciąż pytając, co może się dziać w przestrzeni ukrytej za tymi obrazami, w których „prawdziwe życie” ma miejsce. Przeciwnie, performans Höllera [Carsten Höller *The Bandwin/Bandwinjn Experiment: A Large-Scale, Non-Fatalistic Experiment in Deviation*] nie zostaje pokazany, lecz ledwo udokumentowany – zwłaszcza za pomocą narracji uczestników, które opisują dokładnie to, czego nie można zobaczyć. Tutaj życie jest rozumiane jako coś opowiadanego i dokumentowanego, ale niemożliwego do pokazania lub zaprezentowania. To prowadzi do wiarygodności dokumentacji w reprezentowaniu życia, której bezpośrednio wizualna prezentacja nie może posiadać³.

I choć Groys przypisuje dokumentacji ogromną siłę („Dokumentacja artystyczna opisuje sferę biopolityki, pokazując jak żywe może być zastąpione sztucznym i jak sztuczne może stać się żywe za pomocą narracji”⁴), choć w brawurowy sposób udowadnia, że Benjaminowskie pojęcie aury jest *stricte* związane z samą możliwością reprodukcji technicznej – a więc aura jest wynalazkiem współczesnym, choć na koniec pisze „[...] praktyki dokumentacji i instalacji w szczególności ujawniają inną ścieżkę dla biopolityki: zamiast walczyć ze współczesnością, rozwijają strategie oporu i wpisania się w sytuację i kontekst, co czyni możliwym transformację sztucznego w coś żywego i powrotnego (kopiowanego) w coś wyjątkowego”⁵, z obszaru tego rewolucyjnego odkrycia siły dokumentu, kopii, reprodukcji wyklucza jedną jej postać – rejestrację.

Uderzające, że koncepcja Groysa – tu ledwie zarysowana – zbliża cały obszar sztuki do teatru. Wraz z tym gestem Groys popada w tak dobrze znany teatrolologii strach przed rejestracją spektaklu. W polu nauki o teatrze dobrze znany ten problem. Zdjęcia, recenzje, plakaty, relacje widzów – to są pełnoprawne dokumenty, na których można oprzeć własne rekonstrukcje, interpretacje i analizy. Ale rejestracja wideo – bezpośredni wizualny i audialny przekaz tego, co wydarzyło się na scenie, wydaje się jakimś przekroczeniem, ciosem zadany samemu sednu sztuki teatralnej – jej żywości, niepowtarzalności, oryginalności⁶. A jednak rejestracja jest już dziś nieodłączną częścią praktyki teatralnej i naszej rzeczywistości. Może więc warto zastanowić się nad jej specyficznym statusem i rozpoznać powody, dla których wciąż stanowi wyzwanie dla badaczy struktur performatywnych. Według mnie problem z rejestracją wynika z dwóch podstawowych dla teatrolologii paradygmatów: efemeryczności spektaklu i doświadczenia niezapośredniczonej obecności (nazywości) w teatrze. Jak przekonująco dowodzi Dorota Sajewska:

1 B. Groys, *Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation*, [w:] *Perform, Repeat, Record – Live Art in History*, red. A. Jones, A. Heathfield, Bristol–Chicago 2013, s. 210.
2 Tamże, s. 213.
3 Tamże, s. 214.

4 Tamże, s. 217.
5 Tamże, s. 218.
6 Zob. A. Adamiecka-Sirek, L. Kolaniewicz, *Korespondencja*, „Diaskala” 2013, nr 114, s. 93–102.

Moment wyłonienia się autonomii sztuki teatru, a zarazem suwerenności dyscypliny uważam [...] za założycielski dla mitu efemeryczności teatru [...]. Mitu, w ramach którego teatr funkcjonuje jako przestrzeń niepowtarzalnego i bezpośrednio doświadczanego żywego działania, a zarazem jako miejsce wydarzenia podlegającego nieodwołalnemu procesowi znikania⁷.

W tym samym momencie, kiedy teatr za pomocą młodej teatrologii emancypuje się od literatury i badań literackich, zostaje określony jako dziedzina ciała i działania. Jednak narychmiast okazuje się, że w związku z tym teatr nie da się zachować, a więc należy pozostawić go przez spektakl „ślady” zarchiwizować. Sajewska przywołuje tekst Wiktora Brunera, który w latach 20. XX wieku kierował świeżo założonym Polskim Instytutem Teatralnym, gdzie znalazł się ośrodek gromadzenia dokumentacji teatralnej. Na łamach „Sceny Polskiej” Bruner przekonywał:

Konieczność archiwizowania wszelkich faktów i danych, dotyczących bieżącego życia teatralnego w Polsce, uskutecznianego na Zachodzie i w Rosji przy pomocy periodycznie wydawanych roczników teatralnych, w braku takich roczników w Polsce, nakłada na „Scenę Polską” obowiązek schematyzowania najważniejszych faktów i danych, i podawania ich w gotowej, spreparowanej formie, jako materiał archiwalny dla wszelkich przyszłych prac nad dziejami teatrów w Polsce. Najulotniejsza i najmniej trwała z wszystkich sztuk pięknych w czasie sztuka teatralna nie tylko, że nie pozostawia prawie żadnych po sobie śladów, ale ponadto, nie podtrzymywana przez racjonalne prowadzenie bibliotek i archiwów teatralnych, nie pozostawia przyszybn badaczom żadnych najelementarniejszych danych, które by pozwoliły w przybliżeniu zrekonstruować naukowo widowiska teatralne nawet z najbliższej przeszłości⁸.

Szaletstwo archiwizacji i dokumentacji osiągnęło szczyt w latach 70. wraz z przyswojeniem perspektywy semiologicznej. Irena Sławińska, formułując tezy dotyczące inspiracji Romanem Ingardenem w teatrologii współczesnej, stwierdzała:

1. Teatr nie istnieje jako rzecz utrwalona w przestrzeni, ale jako proces (*Vorgang*) o charakterze wydarzenia (*Ereignis*).
2. [...]
3. W przeciwieństwie do estetyki innych sztuk, teatrologia nie posiada swoich przedmiotów. Dopiero poprzez odpowiednie operacje myślowe musi ona swoje przedmioty stworzyć, utrwalić (*dingfest machen*).
4. Z faktu, że pojęcia teatrologiczne dotyczą rzeczy „zaginionych”, już nie istniejących, rodzi się szereg trudnych problemów epistemologicznych: struktury i funkcji w tym „zaginionym” zjawisku nie można zwytkować empirycznie, tylko intelektualnie.
5. Spektakl zostaje zrekonstruowany, a ściślej ukonstytuowany przez historię teatru, który za pomocą środków słownych, opisu i analizy, stara się umożliwić jego ogląd (*Anschauung*).
6. Materiałne relikty przedstawienia nie stanowią same w sobie przedmiotu badania teatrologicznego: dzieło teatralne nie jest bowiem sumą składników materialnych, ale strukturą pojęciową, którą rekonstruuje my w procesie teoriiopoznawczym (*erkenntnistheoretisch*).
7. [...]
8. W opozycji do innych sztuk teatr bowiem powstaje nie dla wieczności, lecz dla swego czasu. Jest więc dla nas podwójnie niedostępny: i jako sztuka z natury swojej ulotna, i dla niedostępnej już dla nas reakcji pierwszych widzów⁹.

Jedynę więc, co w teatrze materialne, to ślady, „relikty” przedstawienia, które służą do językowej rekonstrukcji samego spektaklu. Cielność zostaje tu oddalona w przestrzeń niebytu, nie-trwania, znikania. Przywołany tu sposób myślenia o teatrze stanowi podwaliny całej, także współczesnej, teatrologii. Zamyka się ona w archiwum „reliktyw”, na podstawie których rekonstruuje w języku (z której to formy obecności teatr się przecież emancypował) efemeryczny spektakl. Pograżona w ciągłej melancholii i przekonana o niebycie swego przedmiotu badań teatrologia dokonuje w pewnym sensie niestającej opresji na ciele i działaniu, które to miały przynieść teatrowi wyzwolenie.

W tym samym czasie, kiedy w europejskiej i polskiej myśli teatralnej panuje semiotyka, po drugiej stronie oceanu kwitnie forma sztuki

⁷ D. Sajewska, *Mit efemeryczności teatru*, „Dialog” 2015, nr 1, s. 80–91.

⁸ Za: tamże.

⁹ Za: tamże.

ki, która rewolucjonizuje postrzeganie ciała i jego obecności – *performance art*. Jak stwierdza Sajewska:

Nie wydaje się przypadkiem, że owo wyparcie ciała poprzez jego wtórny dyskursywizację w badaniach nad teatrem nastąpiło właśnie w latach 70. i 80. Widzę w tym dwuznaczną, również politycznie i ideologicznie, reakcję na radykalną obecność ciała w *performance art* i teatrze lat 60. i 70. Ówczesna awangarda z jednej strony dążyła bowiem do maksymalnego wyeksponowania materialności głosu, skuteczności gestu, wytrenowanego ruchu ciała, z drugiej zaś sama pielęgnowała mit teatru i performansu właśnie jako sztuki znikania¹⁰.

Ikoną tego okresu jest niewątpliwie Marina Abramović, która z artystki radykalnej i politycznej dziś stała się celebrytką. Jej współczesne działania bywają różnie oceniane, jednak jedną z najciekawszych propozycji ujęcia działań Abramović jest interpretacja Amelii Jones w tekście *Artystka obecna: artystyczne rekonstrukcje i niemożności obecności*. Badaczka odnosi się w głównej mierze do retrospektywy Abramović, która odbyła się w 2010 roku w nowojorskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MoMA). Oprócz podziwiania zgromadzonych tam przedmiotów (materialnych relikwów), zapisów wideo i zdjęć, rekonstrukcji performansów przygotowanych przez młodych performerów, widzowie mogli przez cały czas otwarcia muzeum usiąść naprzeciwko stale obecnej tam artystki. Sądzę tytuł wystawy *The Artist is Present*. Jones pisze:

Dzisiejsza praktyka Abramović, usilnie manifestująca obecność, paradoksalnie uświadamia ten własnie fakt, że samo działanie na żywo NISZCZY OBECNOŚĆ (albo też nie może jej zapewnić). Działanie na żywo oznacza ciało będące wyrazem własnego ja, ciałem reprezentującym. Jednakże muszę przyznać, że siedząc naprzeciw Abramović w otoczonym barierkami nieczym bokserki ringu artium MoMA, które z kolei otaczały dziesiątki przyglądających się ludzi kamery i wielkie reflektory, nie czułam, żeby w tym kontrakcie było coś energetycznego, osobistego czy przemieniającego. Miałam co prawda świadomość, że mam oto przed sobą osobę, którą poznałam i której twórczość i siłę

oddziaływania szanuję, ale głównie czułam na sobie spojrzenia niezliczonych ludzkich oczu (w tym również jej oczu) oraz obiektywów i w sumie miałam nieodparte wrażenie, że biore udział w przedstawieniu [...] Jeżeli już coś czułam, to raczej chęć powrotu do lektury książek o performansie, żeby uciec od krzyżującej pustki owego „prawdziwego” doświadczenia sztuki na żywo¹¹.

Tak więc sztuka na żywo nie jest w stanie uchwycić czystej obecności, która w dalszej części tekstu zostaje sprobematyzowana w następujący sposób:

W powszechnym rozumieniu „obecność” jest stanem, który wiąże się z niezapomnianą i przestrzenną współekstensją podmiotu i tego, co postrzegane; obecność postrzegajemu przetrzeźwość tego, co „jest”, w momencie kiedy ma to miejsce. Jednakże wydarzenie – performans – łącząc materialność i czasowość (działające w nim ciało zawsze już umyka w przeszłość) podkreśla fakt, że nie ma „teraźniejszości” jako takiej¹².

Z jednej strony performans, przeciwstawiając się teatralności, odrzucał ramy, jakie na ciało nakłada tekst (dramat, rola), odsyłając tym samym teatr w pole obecności nieprawdziwej, zakomponowanej, sztucznej; z drugiej jednak okazało się, że ciało znów umyka doświadczeniu widza, który najchętniej – nieczym klasyczny teatrolog – z „widowni” uciekłby do archiwum, do tekstów i materialnych relikwów.

Wydaje mi się, że obydwa mity leżące u podstaw rozumienia wydarzenia teatralnego (i performatywnego w ogóle) można by więc sprowadzić do fundującego ich paradoksalny charakter napięcia między tekstem a ciałem lub – idąc tropem rozważań Diany Taylor – między archiwum a repertuarem. W książce *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas* autorka formułuje koncepcję poszerzenia pola *performance studies* tak że o badania historyczne i zakorzenione w historii. Jednak medium historii i pamięci w jej rozumieniu nie może być tylko archiwum –

¹¹ A. Jones, *Artystka obecna: artystyczne rekonstrukcje i niemożności obecności*, przekł. A. Sosnowska, [w:] *Re/In/x. Performans i dokumentacja*, red. D. Sajewska, T. Plata, Warszawa 2014, s. 73.

¹² Tamże, s. 74.

zbiór materialnych reliktyw pozwalających na rekonstrukcję przeszłości. Równoprawnym źródłem dla tak pojętych badań powinien być także repertuar – cielesne praktyki i zachowania przekazywane w czasie i niosące ze sobą pamięć ciała oraz wcieloną historię. Taylor pisze:

Repertuar to z kolei rodzaj pamięci ucielesnionej¹³. Składają się nań performanse, gesty, wypowiedzi, sposoby poruszania się, taniec i śpiew, czyli wszystkie te akty, które zwykle uznajemy za wiedzę ulotną i nie-
możliwą do zreprodukowania¹⁴.

W tym oczywiście teatr. Co ważne, Taylor nie definiuje archiwum i repertuaru jako kategorii biegunowych. Podkreśla ich ciągłe przenikanie i zachodzenie na siebie. Od pierwszych zdań tekstu zdaje sobie sprawę ze znaczących przesunięć, jakich w tak zakrojonych badaniach dokonuje technologia cyfrowa i Internet. W pewnym momencie pisze:

To niewątpliwie prawda, że różne przykłady performansów częścicej znikają z repertuaru niż z archiwum. I nie chodzi tu jedynie o różnicę rozdaję, lecz także stopnia. Performansu na żywo nie da się zdeponować w archiwum ani przekazać za jego pośrednictwem. Nagranie wideo nie jest przecież performensem, choć czasem go zastępuje jako rzecz sama w sobie (wideo to część archiwum; to, co przedstawiła, należy do repertuaru)¹⁵.

Ten krótki wtręt w nawiasie zdaje się mieć ogromne konsekwencje – nagranie wideo, rejestracja staje się tym samym czymś, co plasuje się na przecięciu archiwum i repertuaru, pomiędzy tekstem a ciałem,

13 W oryginalne sformułowanie to brzmi nieco inaczej: „The repertoire, on the other hand, enacts embodied memory”. (D. Taylor: *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham 2003, s. 20). Oznacza to, że repertuar nie jest zasobem pamięci ciała do odegrania ponownie, lecz jest samym tym odegraniem, powtórzeniem. Repertuar jest aktem nieprzekładalnym na dyskurs. W zapropionowanym tłumaczeniu tymczasem repertuar jest czymś, co poddaje się dyskursywności i mogłoby zyskać formę tekstu.

14 D. Taylor, *Archiwum i repertuar*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, „Dziesiąta” 2014, nr 120, s. 22–38.

15 Tancze.

obecnością a medialnością, trafając w sam środek wszystkich naszkicowanych wcześniej paradoksów. Na tym właśnie polega problem z rejestracją – podważając kategorie efemeryczności i obecności, zawieszając spektakl w przestrzeni między trwaniem a znikaniem, rejestracja rozbija cały system myślenia o teatrze i performansie. Dlatego wciąż wstydliwie chowana w archiwach nie jest przedmiotem autonomicznej refleksji. Próbuje się ją sprowadzić do roli jednego z typów dokumentacji, źródła dla specjalistów bądź rozrywki dla nieobeznaczanych widzów. Tymczasem jej subwersywny potencjał wciąż narusza stabilne ramy teatralnej formy.

Spróbujmy na chwilę zmienić perspektywę. W genialnym tekście *Performans pozostaje* (z którego Taylor czerpała inspirację) Rebecka Schneider pokazuje, że definicja performansu (a w jej rozumieniu także teatru) jako czegoś ulotnego, efemerycznego i podlegającego ciągłej utracie – a więc odbywającego się zawsze „na żywo” – jest konsekwencją myślenia w kategoriach logiki archiwum:

Czy traktując performans jako proces znikania, utożsamiając przy tym efemeryczność ze znikaniem i stratą, nie ograniczamy się do rozumowania zdeterminowanego przez kulturowy wzorzec logiki archiwum? Zgodnie z logiką archiwum tylko to, co może być rozpoznane jako resztką, co może zostać udokumentowane lub stracić się dokumentem, ma zapewnione miejsce w archiwum. W stopniu, w jakim performans nie jest swoim własnym dokumentem (jak twierdzi Schechner, Blau i Phelan), jest dookładnie tym, co nie pozostaje. I dalej, zgodnie z tą logiką, performans tak radykalnie istnieje w (linearnej rozumiany) „czasie”, że nie może przybrać postaci materialnej i „znika”¹⁶.

Jednak Schneider proponuje inne rozwiązanie:

Ten sens performansu jest prawdopodobnie zawarty w zdaniu Phelan – performans „staje się sobą poprzez znikanie”. To sformułowanie znacząco różni się od ontologicznego stwierdzenia bycia (pomimo charakterystycznego dla Phelan poczucia do ontologii), różni się nawet od ontologii bytu przekreślonego. To sformułowanie raczej zachęca nas, by myśleć o performansie jako o medium, w którym znikanie negocjuje

16 R. Schneider, *Performans pozostaje*, przeł. D. Sosnowska, [w:] *Re//mix...*, s. 23.

z, lub być może staje się materialnością. To oznacza, że znikanie zostaje przekroczone. Tak samo jak materialność¹⁷.

Jednocześnie teatr staje się najbardziej stabilną maszyną pamięci, największym archiwum przepisyującym historię na ciało, zawieszającym granicę między tym, co martwe, a tym, co żywe. Jak w innym tekście stwierdza Schneider:

Nieslabliwość podziału na życie i śmierć, czy też żywość i martwość, jest, jak wielu już zauważyło, czymś teatralnym. Na scenie brak jasnej granicy między życiem i śmiercią jest samym sednem tej formy sztuki. Piszemy o nawiedzonej scenie, o masce śmierci jako atrybutach medium, które, jak z naciskiem podkreślamy, jest nieusuwalnie żywe. Żywe wydaje się martwe, by tak powiedzieć. Jak o Dionizosie pisze Luce Irigaray (w środku tekstu o Nietzsche): „Tu i nie tu. Tu – martwy. Jedyną skórą jaką zna, jest martwa skóra. A spoza swego nagrobka patrzy Ci prosto w oczy”¹⁸.

Czy więc nie jest tak, że ani kategoria efemeryczności, ani obecności nie docierają do sedna wydarzenia teatralnego? Jeżeli pójsię tropem Schneider, okaże się, że głęboką naturą teatru jest jego medialność – wieczne zapośredniczenie, przemieszczenie, odbicie i powtórzenie. Teatr jest medialny, ale co więcej, jak wskazuje Samuel Weber w książce *Teatralność jako medium*, wciąż stawia pytanie o medialność jako taką. Uruchamiając dychozomnie między produkcją a odbiorom, aktorem a widzem, ciałem a uczestnikiem spektaklu, cielesnością a fikcyjnością, jednoczesnym byciem tu i byciem tam – teatru burzy spójność, jedność, bycie zawarte-w-sobie. Jak pisze Weber:

Ta nieredukowalna nieprzeroczność określa charakter teatru jako **medium**. Kiedy zdarzenie lub seria zdarzeń mają **miejsce**, nie spruwadając miejsca, które „mają”, do czysto neutralnego obszaru, wówczas odstania się ono jako „scena”, a zdarzenia te stają się wydarzeniami (*happenings*) teatralnymi. Jak sugeruje użyty tu rzeczownik odczasownikowy [...] takie wydarzenia nigdy nie mają miejsca raz na zawsze, ale

nieustannie się odbywają. To z kolei wskazuje, że nie mogą zawierać się w obrębie miejsca, w którym się rozgrywają, ani też zupełnie od niego oddzielić. Można powiedzieć w całkiem dosłownym sensie, że **zachodzą** (*come to pass*). Mają miejsce, co oznacza konkretne miejsce, i przechodzą (*pass away*) – nie aby zwyczajnie zniknąć, lecz aby odbyć się gdzie **indziej**¹⁹.

Wciąż stawiając pytania o własny charakter, teatr staje się właściwie meramedium, oferującym nieustającą refleksję na temat medialności i mediów. W tym kontekście ukazuje się subwersywny charakter rejestracji, która nie tylko staje się kolejnym zagarniętym przez teatr medium, kolejną formą wyrazu, kolejnym miejscem (w rozumieniu Webera) teatralności. Rejestracja, przekraczając przypisywane teatrowi właściwości, podważa dotychczasowe definicje; pozwala wkraść się ciała w domenę tekstu, repertuarowi zawładnąć archiwum, archiwum zmienia w performans. Dlatego proponuję, by nie oceniać rejestracji pod względem jej odpowiedniości, przyległości czy wierności względem spektaklu (a zresztą którego?), ale zobaczyć w niej formę emancypacji teatru i ciała, które rozlewają się poza sztywne kategorie dokumentu, archiwum i tekstu, wnosząc żywioł ciała tam, gdzie zostało ono przekreślone i oddalone w przestrzeń śmierci i znikania. Wracając do rozważań Groysa, to właśnie odrzucona przez niego rejestracja ma wyjątkową moc zamiany żywego w sztuczne i sztucznego w żywe – w ciągłym, dynamicznym i niekończącym się procesie medialności między obecnością a znikaniem.

19 S. Weber, *Teatralność jako medium*, przekł. J. Burzyński, Kraków 2009, s. XX.

17 Tamże, s. 34.

18 R. Schneider, *It Seems As If... I Am Dead*, *Zombie Capitalism and Theatrical Labor*, „TDR: The Drama Review” 56:4 (T216) Zima 2012.