

Małgorzata Budzowska

Katedra Filologii Klasycznej

Uniwersytet Łódzki

ORCID: 0000-0002-1953-2088

Multimedialność w inscenizacji dramatu antycznego. I *Ifigenia* Tomasza Bazana

Inscenizacje dramatów antycznych w polskim teatrze współczesnym znamionuje, niemal powszechne, odejście od wzorca wystawień tzw. klasycznych, który Maja Kleczewska, wybitna reżyserka teatralna, nazwała tworzeniem „martwego teatru w imię niczego” (*Bzik kulturalny* 2013). Ucieczka od tego typu podejścia do kanonu starożytnej literatury dramatycznej wiąże się, w sposób oczywisty, z postdramatycznymi trendami w teatrze współczesnym, ale również z dywersyfikacją spuścizny kulturowej Antyku w ramach nowych kierunków badań naukowych prowadzonych pod szyldem *Classical Reception Studies*. Zainicjowane z początkiem XXI w. nowe akademickie postrzeganie kultury antycznej Grecji i Rzymu wiązało się ściśle ze zjawiskami zachodzącymi w kulturze współczesnej, a zwłaszcza w popkulturze, która dekonstruowała kanon antyczny i zawłaszczała jego elementy zgodnie z ideą postmodernistycznej defragmentaryzacji¹ i kolażu. Prof. Lorna Hardwick, jako jeden z pierwszych teoretyków *Classical Reception Studies*, zaproponowała określenie tego typu działań w formule „zwrotu demokratycznego” (*democratic turn*) (Hardwick, Harrison 2013). W tym ujęciu „demokratyzacja” kanonu antycznego ma dotyczyć uwolnienia dzieł antycznych z kręgów elitarnych i akademickich ku kulturze popularnej, a co za tym idzie, ponowną ich lekturę i odkrywanie znaczeń kompatybilnych z potrzebą współczesności. Zaburzenie podziału na kulturę wysoką i niską, przemieszczanie klisz popkulturowych do dzieł kultury wcześniej definiowanej w ramach kultury wysokiej, jaką niewątpliwie był i jest teatr, stanowi zasadniczą cechę „demokratyzacji” kultury w ogóle. Przemieszczenie porządków symbolicznych wiąże się z osiągnięciami technologicznymi, pozwalającymi na umasowienie sztuki i jej reprodukcję w wymiarze multimedialnym. Ingerencja mediów w sztukę

¹ Por. uwagę Ryszarda Nycza dotyczącą sztuki postmodernistycznej: „[...] awangardowe dążenia do przekroczenia granic sztuki; nobilitacja tego, co przypadkowe i fragmentaryczne; celowe tworzenie form heterogenicznych (swobodnie mieszających konwencje autobiograficzno-dokumentalne z fikcjonalno-autotematycznymi); konstrukcje niespójne, nieczyste rodzajowo i stylowo, podwójnie zakodowane (jak parodia, pastisz, kolaż), o wzmożonym, demonstracyjnie ujawnianym intertekstualnym wymiarze, zarazem ludyczne i krytyczne” (Nycz 2000: 165).

teatru, w tym w inscenizację dramatów antycznych, stanowi w tym kontekście jeden z przejawów „zwrotu demokratycznego”, dzięki któremu dzieło sztuki starożytnej, z jednej strony, znajduje kanały komunikatywne dla współczesnego odbiorcy, z drugiej dekonstruuje (podważa, zmienia, poszerza) kategoriałną różnicę między teatrem a mediami, którą Hans-Thies Lehmann definiuje w kategoriach „czasoprzestrzeni śmiertelności” (Lehmann 2004: 287). Niniejszy artykuł proponuje wstępny ogląd problematyki zastosowania mediów w przedstawieniach teatralnych bazujących nominalnie na dramatach antycznych, jakkolwiek wpisujących się, paradoksalnie, w trendy teatru postdramatycznego, mając na celu próbę interpretacji tego typu działań artystycznych w kontekście ich kompatybilności ze współczesnością. Zadanie to zostanie zrealizowane w przywołaniu studium przypadku spektaklu z Teatru Nowego im. Kazimierza Dejmka w Łodzi, *I Ifigenii* Tomasza Bazana (2012), będącego hybrydowym performansem teatru ruchu, mediów i dramatu Eurypidesa (*Ifigenia w Aulidzie*).

Gest mitu

W odniesieniu do kanonu literatury dramatycznej Antyku, zjawisko kompatybilności dzieła sztuki teatru ze współczesnością jego odbioru wydaje się tym bardziej oczywiste, że dramaty antyczne (tragedie) korzystały z matryc mitycznych, których istotową funkcją było i jest oswajanie i objaśnianie świata, a zadanie to może zostać zrealizowane wyłącznie w homeostazie z rzeczywistością ich odbiorcy. Ponadto, wypełniając Arystotelesowski protokół *mimesis* „ludzi działających” (Arystoteles 1983: 1448a, 1), dramat, jako twórczość mimetyczna, powinien dotyczyć „albo rzeczywistości takiej, jaka była lub jest (realnej), albo takiej, o jakiej się mówi lub myśli, że jest (pomyślanej), albo takiej, jaka powinna być (idealnej)” (Arystoteles 1983: 1460b, 8–11), przy czym filozof uściśla, że „zadanie poety polega nie na przedstawieniu wydarzeń rzeczywistych, lecz takich, które mogłyby się zdarzyć” (Arystoteles 1983: 1451a, 36), dzięki czemu poezja staje się bardziej filozoficzna od historii: „poezja wyraża przeciwieństwo to, co ogólne, historia natomiast to, co jednostkowe” (Arystoteles 1983: 1451b, 5–6). Skoro, wedle Stagiryty, poezja dramatyczna ma dotyczyć ogólnych prawideł działania ludzi i ukazywać rzeczywistość „pomyślaną” lub „idealną” (czyli, w istocie, wirtualną) logicznym wnioskiem wydaje się konieczność jej adaptacji do zastanych okoliczności społeczno-politycznych, bo tylko w kontekście *hic et nunc* może być pomyślane *semper ubique*.

Reinterpretację dramatycznej matrycy mitycznej wiążą się, jak zauważa Nancy Rabinowitz, z potencjałem krytycznym wobec rzeczywistości społeczno-politycznej, jaki niosą dramaty poetów starożytnych (Rabinowitz 2013: 124), którzy konstruując rzeczywistość „pomyślaną” lub „idealną”, tworzyli w teatrze alternatywny system informacji, kwestionujący przestrzeń publicznego przekazu poddanego dyktatowi poprawności politycznej. Teatr narodził się jako medium kontestacji, krytycznego oglądu rzeczywistości zastanej i konstruktywnej propozycji potencjalnych rozwiązań kryzysu, przy czym ostrze krytyki i parcie ku zmianie mogło dotyczyć zarówno sytuacji społecznych, jak i trendów estetycznych. Medium teatru to medium nieustannego procesu dyskusji, która poprzez aktorów scenicznych motywuje

aktorów społecznych do działania, wypełniając w ten sposób swoją funkcję etyczną. By móc kontynuować tak zdefiniowane zadania, teatr musi być w nieustannym ruchu estetycznym, dopasowując swoje medium do stale modyfikowanego systemu percepcyjnego odbiorcy.

Według Lehmana, współcześnie dominujący na scenach teatr postdramatyczny „dąży do istnienia poza dramatem”:

Nie oznacza to jednak totalnej negacji, prostego odrzucenia tradycji dramatu. 'Po' dramacie implikuje, że dramat wciąż żyje – choć jako coraz słabsza, bliska już wyczerpania – struktura 'normalnego' teatru [...] członki albo gałęzie dramatycznego organizmu istnieją nadal – nawet jeśli tylko w postaci obumarłego materiału – tworząc przestrzeń eksplodującej pamięci (Lehmann 2004: 26–27).

W takim ujęciu inscenizacja dramatu antycznego w teatrze postdramatycznym staje się performansem mitu, zdarzeniem teatralnym uwalniającym matryce mityczne z ustrukturyzowanej akcji fabularnej dramatu – nie idzie już tu o narrację mitu, ale o gest mitu, gdzie „generatywną matrycę” stanowi nie *story*, ale *game* (Schechner 1988: 22, cyt. w Lehmann 2004: 24).

Podczas [...] gdy teatr dramatyczny, idąc w ślad antycznej tragedii, umieszcza los w ramach narracji, określonego przebiegu fabuły, to w teatrze postdramatycznym dochodzi do jego artykulacji, która już nie wiąże się z akcją, ale przybiera postać pojawiającego się ciała: los przemawia tutaj przez gest, a nie za pośrednictwem mitu (Lehmann 2004: 299).

Przeciwstawienie gestu i mitu wydaje się w powyższej wypowiedzi Lehmana nieścisłością, wynikającą z utożsamienia mitu z akcją (fabułą), które z kolei bazuje na powszechnym tłumaczeniu greckiego *mythos* jako *fabuła* (w ujęciu Arystotelesowskim). Pamiętać jednak należy, że mit jako narzędzie wyobraźniowego opisu rzeczywistości istotowo stanowi przejaw myślenia obrazowego o tym, czego nie da się w pełni ustrukturyzować w racjonalnym *continuum* przyczynowo-skutkowym. Natomiast Arystotelesowskie *mythos* odnosi się do uporządkowanego ciągu narracyjnego, swoistego studium przypadku mitu, ujętego w ramy znaków werbalnych (poprzez *leksis*) w dziele literackim (dramacie), nie scenicznym. Wydobywanie mitu ze struktury dramatycznego *mythos*, jest w istocie powrotem do początków teatru, gdy poeci greccy epoki klasycznej (co istotne, działający ponad 100 lat wcześniej niż Arystoteles) tworzyli dzieła sceniczne, bazując wyłącznie na tradycji oralnej, której głównym nośnikiem była ludzka pamięć, a zasadniczym medium przekazu – ludzkie ciało. Poeci greccy okresu klasycznego inscenizowali zatem mit funkcjonujący w pamięci zbiorowej, strukturyzując go w audiowizualne znaki teatralne i wynajdując dla niego, obok maszynerii ludzkiego ciała, całkiem obszerny katalog maszyn teatralnych, tworząc w ten sposób multimedialny przekaz mitu (por. Duda, Wiśniewska, Oleszek 2015: 9–10). Reasumując, można zaryzykować twierdzenie, że praktyka starożytnych poetów greckich polegała na „lekturze” wyobrażeń mitycznych funkcjonujących w wyobraźni zbiorowej i na inspirowanych tą „lekturą” „rozmieszczeniu sytuacji wypowiedzeniowych” mających na celu przedstawienie oryginalnego odczytania mitu. Teatr współczesny, usiłujący uwolnić się od dominacji dramatu, działa podobnie:

Inszenizacja nie jest podyktowana wyłącznie lekturą tekstu; jednakże lektury [tekstu] istotnie dostarczają praktykom sugestii dla eksperymentalnego i progresywnego rozmieszczenia sytuacji wypowiedzeniowych – innymi słowy, pozwalają na wybór „danych okoliczności” (Stanisławski), które proponują perspektywę dla zrozumienia tekstu, aktywują jego odczytanie i generują interpretacje (Pavis 2003: 205; przeł. M.B.).

Zasadnicza różnica pomiędzy praktyką artystów teatru starożytnego (poetów/reżyserów) a działaniem artystów teatru współczesnego (reżyserów/dramaturgów), jak się wydaje, polega na przesunięciu akcentów ze znaków werbalnych na znaki audiowizualne, oraz ich organizację, która w teatrze postdramatycznym traci swoją przyczynowo-skutkową logikę. To z kolei skutkuje zmianą formy teatru ze *stricte* dyskursywnej na bardziej medytacyjną, gdy jako „dyskurs” rozumiemy logiczną organizację języka, mającego na celu wypowiedzieć myśli i mogącego się objawiać w różnych modalnościach, a jako „medytację” – pozadyskursywny sposób obserwacji świata, który pozwala nie tyle „pomyśleć”, co „poczuć” świat. Lehmann, rozważając (i poddając krytyce) zależności/tożsamości zachodzące pomiędzy terminami i definicjami teatru postmodernistycznego i postdramatycznego, wskazuje, że „[m]ówi się, że w teatrze postmodernistycznym zamiast dyskursu panuje medytacja, gestyczność, rytm, dźwięk” (Lehmann 2004: 23). Abstrahując od kwestii terminologicznych, faktem jest, że w teatrze współczesnym mamy do czynienia z przejściem od formacji dyskursywnych, reprezentowalnych w strukturze klasycznego *mythos*, do formacji medytacyjnych, reprezentowalnych w głównej mierze poprzez afektywne medium ludzkiego ciała.

Taki teatr wpisuje się w tendencje sztuki współczesnej wymykającej się wszelkim kwalifikacjom (a więc demokratyzującej się), i odwołującej się raczej do poznania afektywnego niż rozumowego.

[...] Mówimy dziś o praktykach artystycznych lub o praktykach genetycznie związanych ze sztuką czy hybrydycznych, poszerzając w ten sposób znacznie zakres wypracowywanych we wcześniejszej fazie nowoczesności reguł kwalifikacyjnych i jednocześnie wskazując na „czynnościowy”, projektująco-interpretacyjny (otwarty na różne indywidualne odczytania) i afektywny wymiar sztuki (Zeidler-Janiszewska, Krajewski 2010: 8).

Odwołując się do pierwszego teoretyka sztuki w dobie rozwoju technologicznego, Waltera Benjamina, Zeidler-Janiszewska i Krajewski mówią o zaniku „auratycznego modelu odbioru sztuki”, zaniku unieważniającym autorytet dzieła i kontemplacyjny dystans odbiorcy, gdy „Aurę” zastępuje – zdaniem Benjamina – interferencja ciała (którego ‘przedłużenia’ interesowały później McLuhana) i obrazu (będącego przedmiotem zainteresowania Deborda)” (Zeidler-Janiszewska, Krajewski 2010: 6).

Media w teatrze

Interferencja ciała i obrazu w teatrze to zjawisko wynikające z wniknięcia nowoczesnych mediów na scenę i zaburzające wspomnianą przez Lehmana „czasoprzestrzeń śmiertelności” stanowiącą o istotowości teatru.

Tymczasem teatr, ponieważ nadawca i odbiorca wspólnie się w nim starzeją w miarę upływu realnego czasu, stanowi rodzaj „Intimation of Mortality” w rozumieniu Heinera Müllera, dla którego specyfika teatru sprowadza się do obecności w nim „potencjalnego umierającego”. W technologii komunikacji medialnej, opartej na matematycznym przetwarzaniu informacji, dochodzi do oddzielenia komunikujących się podmiotów w takim stopniu, że **odległość i bliskość tracą jakiegokolwiek znaczenie**. [...] I to w gruncie rzeczy ten aspekt wspólnej dla widzów i aktorów czasoprzestrzeni śmiertelności z jej implikacjami w dziedzinie etyki i teorii komunikacji stanowi w ostatecznym efekcie o kategoryjalnej różnicy między teatrem a mediami (Lehmann 2004: 286–287; podkr. w oryg.).

Zastosowanie mediów na scenie teatralnej wprowadza zatem dwa porządki komunikacji między dziełem scenicznym a widzem, przy czym nie są to formacje wzajemnie się wykluczające, a stanowiące raczej swoje wzajemne dopełnienie. Przełamywanie *stricte* teatralnej „czasoprzestrzeni śmiertelności” zdystansowaną komunikacją medialną poszerza, w moim mniemaniu, zarówno spektrum semiotyczne spektaklu, jak i, co może wydawać się paradoksalne, jego spektrum fenomenologiczne, co postaram się wykazać na podstawie analizy spektaklu Tomasza Bazana.

I Ifigenia Tomasza Bazana

Według Lehmana (2004: 288), media na scenie mogą być zastosowane okolicznościowo, bez wpływu na koncepcję teatru, mogą też służyć jako źródło inspiracji dla formy teatralnej lub istotnie ją współtworzyć. W tym gradacyjnym ciągu zależności sceny i mediów, Lehmann ukazuje różną rolę mediów w teatrze, które od zwykłego narzędzia mogą przeistoczyć się w istotowy dla koncepcji scenicznej kanał komunikacji.

Wydaje się, że spektakl Tomasza Bazana wpisuje się w kategorię najgłębszego związku sceny i mediów, w którym media współtworzą formę sceniczną. Obserwacja ta jest o tyle zastanawiająca, że spektakl Bazana jest produkcją tancerza-choreografa, dla którego głównym medium przekazu jest ciało. Tym razem jednak artysta, znany z eksperymentalnych poszukiwań tanecznych, zaproponował inscenizację *stricte* dramatyczną, jakkolwiek ciało aktora (nie tancerza) odgrywa w niej rolę wiodącą. Cieleśność, by nie powiedzieć „mięśność”, wizji Bazana ujawnia się w dwóch scenach ramowych spektaklu, w których Ifigenia (Piotr Trojan) „walczy” z bezimienną postacią (graną przez samego Bazana). Ponieważ scena ma kształt wąskiego prostokąta, wzdłuż jej dłuższego boku, frontального do widowni, rozgrywa się spektakl nie tyle walki, co znęcania się jednej postaci nad drugą. W scenie ekspozycyjnej bezimienna postać pastwi się fizycznie nad Ifigenią, kopiąc ją i popychając w tle arii operowej puszczanej z telefonu komórkowego. W tym okrutnym rytuale postaci kilkakrotnie przemierzają scenę tam i z powrotem, nasilając ataki w ten sposób, że Ifigenia upada coraz niżej ziemi. Podobnie reżyserowana jest scena zamykająca spektakl z tą różnicą, że tym razem to Ifigenia staje się ciemieźcą bezimiennej postaci w tle ogłuszającego szumu wiatru. Obie sceny, zrealizowane w konwencji teatru ruchu, stanowią symboliczne obrazy, skupiające jak w soczewce istotę walki, jaką Ifigenia toczy sama ze sobą w obliczu okoliczności, w jakie wrzuca ją świat. Ich

„mięśność” i okrucieństwo, wymagające ogromnego wysiłku fizycznego od aktorów, ujawniają esencję „czasoprzestrzeni śmiertelności” teatru, gdy aktorskie udęczone ciała semiotyczne komunikują ideę tragiczną, a jednocześnie są *tu i teraz* w całej swej fenomenologicznej dosłowności cierpienia. Mit Ifigenii jest obrazem manipulacji, jakiej zostaje poddany młody umysł przerażony wizją nadchodzącej śmierci. Córka Agamemnona nie dojrzuje do swojej śmierci, ale zostaje w nią zmanipulowana polityczną narracją poświęcenia za ojczyznę. Fakt, iż w tę pułapkę prowadzi ją własny ojciec i że czyni to kłamstwem, podstępem, a następnie zwodniczą obietnicą sławy, rozbija w młodym umyśle Ifigenii wszelkie dotychczasowe systemy wartości. W dwóch opisanych powyżej scenach Bazan wydaje się właśnie reżyserować moment rozbicia umysłu Ifigenii (scena ekspozycyjna) i jego ponownego scalenia w kalekie, subwersywne jestestwo ku śmierci (scena końcowa). W scenie ekspozycyjnej umysł Ifigenii, pozbawiony dotychczasowej bezpiecznej struktury dziecka, pęka i rozdwaja się na *świat (wszystko to-co poza-mną)* i *ja*, w którym świat brutalnie inicjuje Ifigenię do dorosłego, politycznego życia. W scenie zamykającej natomiast umysł dziecka, zmanipulowany narracją dorosłych, sam staje się dręczycielem *świata*, w swoim wyborze śmierci w istocie go anihilującym. W takim ujęciu fenomenologia ciał aktorskich w opisanych scenach wpisuje się w filozofię „mięsa” Maurice’a Merleau-Ponty’ego, wedle której „ciało może symbolizować egzystencję właśnie dlatego, że *ją urzeczywistnia i że jest jej aktualnością*” (Merleau-Ponty 2001: 185; podkr. M.B.), i którą Erika Fischer-Lichte definiuje jako „projekt połączenia ciała i duszy, zmysłowego i ponadzmysłowego w niedualistyczny i nietranscendentalny sposób” (Fischer-Lichte 2008: 134):

Relacje w obrębie obu tych dychotomii nie są symetryczne. To, co cielesne i zmysłowe, zostaje uprzywilejowane. Ciało zawsze łączy się ze światem poprzez „mięso”. Każde wejście człowieka w świat dokonuje się poprzez ciało i ma cielesną naturę. Ze względu na mięśność ciała nie można sprowadzić go do funkcji instrumentalnej i semiotycznej (Fischer-Lichte 2008: 134).

Spotkanie ciała semiotycznego z ciałem fenomenologicznym teatr ruchu Bazana sprowadza do czystej formy obrazu scenicznego wykreowanego poza komunikatem werbalnym, jakkolwiek wspomaganego tłem dźwiękowym o znaczeniu symbolicznym.

Aria operowa (*J'ai perdu mon Eurydice* z opery Christophera W. Glucka *Orpheé et Eurydice*) towarzysząca opisanej wyżej scenie ekspozycyjnej, w której Ifigenia dręczona jest fizycznie, puszczana jest z telefonu komórkowego przyniesionego przez bezimienną postać znęcającą się nad Ifigenią. Ta sama aria, śpiewana przez chłopczyka, stanowi temat video prezentowanego publiczności jako prolog spektaklu poprzedzający scenę ekspozycyjną. Wyświetlany na tylnej ścianie sceny filmik przedstawia domową próbę śpiewu, w której dorosły (prawdopodobnie ojciec) instruuje syna, jak śpiewać arię, a chłopczyk, stojąc na krześle, śpiewa lub nuci wskazany utwór. Jest to scenka typowo rodzinnej, cieplej sytuacji, w której dziecko spędza czas z rodzicem. Nastrój prezentowanego filmu kontrastuje z następującą bezpośrednio sceną brutalnego znęcania się nad Ifigenią, którą można w tym zestawieniu postrzegać jako starszą wersję chłopczyka z filmu. Kwestia płci głównej

postaci mitu nie ma dla reżysera większego znaczenia. Ifigenię gra mężczyzna, który jednak wypowiada swoje kwestie jako kobieta². Męsko-żeńską postać Ifigenii wydaje się stanowić postulat jednostki poza płcią, poddanej doświadczeniu manipulacji bez względu na płeć. Aria Glucka dalej wybrzmiewająca na scenie, tym razem z telefonu, śpiewana przez operową artystkę, stanowi *continnum* sceny prologowej i wskazuje na skrajność sytuacji Ifigenii, której beztroskie dzieciństwo zostaje przerwane brutalnością decyzji politycznej ojca i której wewnętrzna walka o samostanowienie przybiera kształt samoudręczenia.

Zagłuszający szum wiatru towarzyszący scenie zamykającej spektakl to oczywiste odniesienie do wiatru, o który modlili się Grecy, by móc wyruszyć okrętami pod Troję. To dla tego wiatru Agamemnon złożył w ofierze Ifigenię, jest to zatem wiatr pomyślności dla dzieciobójcy i oprawców Troi. Towarzyszy on Ifigenii w scenie, w której ona sama staje się oprawcą bezimiennej postaci, dręczycielem świata i zapowiedzią klęski człowieka, który podnosi rękę na swoje dziecko.

Pomiędzy dwoma ramowymi scenami spektaklu reżyser konstruuje sceny dalekie od zwykłej narracji przyczynowo-skutkowej. Jest to raczej sekwencja obrazów, które jawią się jako migawki wspomnień Ifigenii i dotyczą punktów węzłowych jej tragedii. Wyjście poza klasyczną dramaturgię narracyjną i zastosowanie kolażowego montażu obrazów scenicznych, jako zabieg typowy dla teatru postdramatycznego (por. Lehmann 2004: 289), świadczy również o inspiracji sztuką innych mediów, takich chociażby jak montaż filmowy. Ponadto, oniryczność tak skonstruowanych sytuacji wypowiedzeniowych intensyfikowana jest przez Bazana poprzez wprowadzenie na scenę, obok ciał aktorskich, również ich zmediatyzowanych bytów. Agamemnon (Sławomir Sulej) wygłasza swój monolog, w formie zaadaptowanej przez Szczepana Orłowskiego, klęcząc na scenie przed operatorką kamery (Patrycja Płanik), która nagrywa jego wyznanie wyświetlane w czasie rzeczywistym na tylnej ścianie sceny. Publiczność widzi klęczącą z boku sceny, w mroku, postać ojca Ifigenii, ale bardziej dokładnie widzi jego twarz, której zbliżenie wyświetlane jest na ścianie. Jednocześnie, obok twarzy Agamemnona głoszącego swój monolog, wyświetlane jest wcześniej nagrane video przedstawiające Agamemnona czyniącego niezgrabne gesty czułości wobec córki. Video nagrane jest na tej samej scenie, na której jednak wówczas dominuje biel i oślepiające białe światło, podczas gdy w spektaklu podłoga sceny to biel i czerwień pogrążone niemal w nieustannym półmroku. Widz ma zatem do wyboru trzy jednocześnie obrazy: żywego aktora, zmediatyzowanego zbliżenia jego twarzy oraz video, pomiędzy którymi przenosi swoje spojrzenie, jednocześnie wsłuchując się w głoszony monolog. Wódz Greków wypowiada słowa skierowane do córki, starając się wytłumaczyć swoją decyzję i niemożność jej zaniechania. Ton tych słów i postawa klęcząca wyraźnie wskazują na błagalny gest ojca, zbliżenie na twarz pozwala na obserwację mimiki cierpienia, a video wydaje się ukazywać to, do czego ojciec wydaje się nie być zdolny w rzeczywistości wymagającej od niego poświęcenia dziecka. Video wydaje się projekcją pragnienia Agamemnona, który chciałby mówić to, co mówi, trzymając córkę za rękę, ale nie jest w stanie spojrzeć

² Warto zauważyć, że aria Glucka, będąca partią Orfeusza, przeznaczona była dla głosu kastrata (sopran lub kontralt).

dziecku w oczy, więc głosi swój monolog w pustkę medium, nagrywa je, niwelując cierpienie wynikające ze spojrzenia w oczy przerażonej jego słowami córki. Medium kamery pozwala na dystans, na odsunięcie pytającego spojrzenia interlokutora i jego reakcji. Upraszcza komunikację tragicznych wieści i uwalnia od ciężaru spojrzenia skrzywdzonego.

W zapośredniczony sposób odbywa się również rozmowa Ifigenii z matką, Klitajmestrą (Mirosława Olbińska). Matka i córka są obecne fizycznie na scenie, jakkolwiek proksemika ich ciał nie współgra z intymnością rozmowy, którą prowadzą. Klitajmestra stoi wyprostowana, ubrana w elegancką suknię, z twarzą zwróconą ku widowni, przy czym przed nią stoi szklana rama, a jej twarz nagrywana jest z profilu przez operatorkę i wyświetlana na tylnej ścianie sceny. Ani razu matka nie spojrzy na córkę, która z kolei rozmawia z matką z pełną swobodą nieskoordynowanych i nieskodyfikowanych konwencją ruchów dziecka, zwracając do niej swoją twarz. Klitajmestra poprawiając makijaż, z uśmiechem na twarzy objawia Ifigenii decyzję ojca o rzekomym ślubie z Achillesem. Jednak w miarę drążących temat pytań zaskoczonej Ifigenii, twarz matki tężeje i z jej mimiki można wyczytać niepokój i poirytowanie niedające się skryć pod maską konwencjonalnego opanowania. Ifigenia pyta matkę o istotę związku małżeńskiego, o uczucia i samostanowienie w związku, uzyskując jedynie odpowiedź, że „masz zapomnieć, że jesteś najważniejsza”³. Intymny temat rozmowy wyraźnie kontrastuje z mową ciała Klitajmestry, niewychodzącej ze swojej zrytualizowanej roli obramowanej dosłownie i symbolicznie konwencją i poddanej dyktatowi kamery, która śledzi każdy mięsień jej twarzy. Ta twarz, wyświetlana w zbliżeniu na ścianie, paradoksalnie ujawnia jednak najwięcej. Trudno bowiem ukryć matce niepokój wynikający ze skrywania przed córką prawdy o zniewoleniu kobiety w związku małżeńskim, a w szerszym wymiarze, o konieczności porzucenia dziecięcego narcyzmu i poddania się polityce dorosłości ujętej w ramach konwencjonalnych ról i zmediatyzowanych wizerunków.

Rodzice i córka obecni są na scenie wspólnie w centralnej części performansu, jednak nigdy razem nie rozmawiają. Ojciec rozmawia z córką bezpośrednio, jednak ponownie ich ciała reżyserowane są w taki sposób, że wydają się mówić więcej niż słowa. Ifigenia dosłownie „wiesza” się na ojcu, wplata się w jego ciało i próbuje całować, podczas gdy ojciec łagodnie wyplątuje się z tych gestów, nie odwzajemniając czułości. Odrzucona w ten sposób córka żegna ojca wymownym gestem środkowego palca i staje z boku sceny, gdzie do kamery odgrywa rodzaj „mięsnego” performansu własnego ciała. Odkrywając pierś, czyni gesty wyrywania serca i wnętrzości, co widz może śledzić na zbliżeniach wyświetlanych na tylnej ścianie sceny. W tym samym czasie specyficzną rozmowę prowadzą rodzice. Klitajmestra usiłuje dowiedzieć się od męża szczegółów tak nagłego zamążpójścia córki, a Agamemnon kluczy w odpowiedziach, by ukryć prawdziwy powód zwabienia córki do Aulidy. Ponownie jednak większą uwagę widz skupia na mowie ciał obojga postaci. Agamemnon trzyma żonę jednym palcem za brodę, unosząc jej głowę ku górze i tym władczym gestem prowadzi ją po scenie. Klitajmestra nie śmie zmieniać swoje pozycji, jednak

³ Tekst głoszony ze sceny w każdym miejscu podaję na podstawie nagrania spektaklu udostępnionego przez Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka w Łodzi.

ironia tragiczna wybrzmiewa z jej kostiumu, białego płaszcza, którego krwistoczerwona podszewka, wyraźnie widoczna na celowo wywiniętych połach, zapowiada zemstę matki za śmierć Ifigenii⁴.

Następująca kolejno ponowna rozmowa matki z córką ma podobną formę do poprzedniej, jednak przełamanej ujawnieniem prawdy. Klitajmestra siedząc na łóżku, patrząc w swoją szklaną ramę, głosi tym razem konieczność buntu i wyrwania się z sieci kłamstw, podczas gdy jej córka siedzi u jej stóp i powtarza jak echo jej słowa lub dopowiada swoje krótkie uwagi. Ponownie kamera śledzi mimikę twarzy matki i wyświetla ją na ścianie. Jednak tym razem Klitajmestra ujawnia pełne spektrum emocji od gniewu do płaczu.

Wszystkie opisane wyżej sceny spotkań rodzinnych, w których reżyser zaangażował medium kamery i nagrań live oraz video, stanowią przerażające studium kłamstwa jątrzącego się w ciele rodziny, w sednie najbardziej bliskich relacji międzyludzkich, jakie zachodzą między rodzicem a dzieckiem. Haniebność kłamstwa Agamemnona pogłębia fakt, iż uderza ono w podstawowe prawo natury, które człowiek dzieli z każdym zwierzęciem, a jakim jest ochrona własnego potomstwa. Bazan reżyseruje sztuczność relacji rodzinnych opartych na kłamstwie wizerunkowym, którym lider karmi siebie, społeczeństwo i swoich bliskich za pomocą mediów pozwalających na właściwe kadrowanie emocji. Oboje rodzice pojawiają się na scenie jak obiekty wycięte z pozowanych rodzinnych fotografii, które *nota bene*, w formie swoistego albumu rodzinnego, dołączone są do programu spektaklu. Unikają bezpośredniego kontaktu z dzieckiem, nieustannie grając swoje usankcjonowane normą role stylizowane jak do fotografii lub nieustannie im towarzyszącej kamery.

Telewizja, kasety video, sprzęt video, gry video i komputery łączą się za pomocą swoich interfejsów w jeden system, który tworzy odrębny, zamknięty w sobie świat. [...] Kto żyje w tym metaświecie – daleko od jakichkolwiek związków ze światem „realnym” – ten czuje się przede wszystkim wolny od duchowego i fizycznego ciężaru tego ostatniego. [...] **Od-cieleśnienie** jest jednym z doniosłych skutków elektronicznych światów [...] (Sobchak 1988: 426, cyt. w: Lehmann 2004: 293).

Jedynie Ifigenia zachowuje naturalność póz i ruchu i jako jedyna patrzy rodzicom prosto w oczy lub próbuje ich przytulić. Istotnym również jest fakt, iż tylko sceny z samą Ifigenią nie są wspomagane żadnym medium reduplikującym jej istnienie w sztucznym świecie mediów. Opisanym wyżej scenom ramowym towarzyszy tylko dźwięk będący reminiscencją chwil rodzinnej radości (aria w scenie ekspozycyjnej) lub zbliżającej się śmierci (wiatr w scenie zamykającej). Również scena kulminacyjna, gdy Ifigenia rozważa istotę śmierci, a jedynym jej towarzyszem jest bezimienna postać, odbywa się bez udziału jakiegokolwiek medium elektronicznego. Widz pozostaje w absolutnej intymnej relacji śmiertelności z aktorem i, w kontekście głoszonego przez Ifigenię monologu, również z postacią. Bazanowi udało się, mniej lub bardziej świadomie, stworzyć przejmującą sytuację sceniczną, z jednej strony stanowiącą doskonałą czasoprzestrzeń śmiertelności dzieloną przez aktora i widza, tym bardziej widoczną, że zestawioną z wcześniejszymi scenami współtworzonymi

⁴ Zemsta Klitajmestry jest tematem tragedii Ajschylosa pt. *Agamemnon*.

przez aktorów i ich zmediatyzowane byty, z drugiej natomiast tworzącą kulminacyjną *kommos* Ifigenii, która rozważa w monologu napisanym przez Orłowskiego, istotę śmierci w kontekście duszy i świadomości. Śmierć staje się przedwczesnym doświadczeniem dziecka stojącego u progu dorosłości, które usiłując znaleźć w nim skrawki sensu, sięga do idei duszy i powiązanej z nią świadomości. Warto przy tym zaznaczyć, że Orłowski konstruuje monolog skupiony na medycznych rozważaniach dotyczących momentu śmierci i ewentualnego przejścia ku nieśmiertelności, co kieruje wektor myśli ku cielesności. Ponownie, reżyser skupia się na ciele jako oczywistym nośniku ludzkiej egzystencji, zasadniczym i istotowym medium ludzkiego istnienia. Intymność momentu śmierci, gdy człowiecze *ja* traci swoje „mięsne” medium, wynika właśnie z zagadki przejścia ku medium Nieznanego, a z pewnością Nie-uświadomianego. Bazan pozostawia ów moment samemu ciału na scenie, wychodząc z oczywistego założenia, że wszelkie sztuczne stylizacje wizerunkowe, kreowane za pomocą mediów, tracą na znaczeniu w obliczu utraty ciała. Monolog Ifigenii kończy się zaskakującą puentą:

Filozofia i teologia zostały pozbawione wpływu na zasady praktyki medycznej, a z drugiej strony od zadania filozoficznego określenia medycznej definicji śmierci nie da się uciec, nie da się odkryć tajemnicy śmierci. Ujęcie śmierci w kategoriach naukowych jest konieczne z medycznego punktu widzenia, ale jedyne, czego wtedy możemy się dowiedzieć, to są dane. Dane śmierci nie są tajemnicą. Wskutek różnych sprzecznych obserwacji, anomalii, nauka nie jest w stanie zanegować istnienia duszy, nauka nie jest w stanie powiedzieć, czy po śmierci dusza opuszcza ciało. Jeżeli tak, to oznacza to, że śmierci nie ma⁵.

W tym końcowym fragmencie monologu można doszukiwać się istoty rozważań reżysera dotyczących uwikłania związków międzyludzkich, w tym rodzinnych, jak i całego życia człowieka w zapośredniczenia multimedialne. Media cyfrowe działają, multiplikując nasze byty za pomocą danych ujętych w zerojedynkowe algorytmy. Zmediatyzowane byty są zatem wyłącznie sumą danych zapisanych w matematycznym wzorcu istnienia, z czego wynika ich sztuczność – kadr, ujęcie, poza, stylizacja, tylko to przedostaje się przez sieć algorytmów i zostaje zapisane w cyfrowym świecie danych.

Obrazy produkowane przez elektroniczne media są natomiast niczym innym jak tylko danymi. W teatrze funkcja żywego wykonawcy polega na zakłóceniu obrazów. Natomiast elektroniczne symulacje przywołują obraz spełnienia, fantazmat „natychmiastowego kontaktu” z tym, co upragnione (Lehmann 2004: 298).

Dane naszego śmiertelnego medium ciała nie są tajemnicą. Tajemnicą jest natomiast owa *dynamis*, która to medium uruchamia w jedyny, specyficzny dla danej jednostki sposób, kreując tym samym jej podmiotowość. Mediatyzacji podlegają wyłącznie dane przedmiotu ciała, jakie obleka ludzkie jestestwo. Istotowe *ja* pozostaje poza zasięgiem każdego cyfrowego medium podobnie jak potencjalnie istniejąca dusza, jako siedlisko świadomości, nie daje się sfotografować za pomocą

⁵ Tekst Szczepana Orłowskiego podaję na podstawie nagrania spektaklu udostępnionego przez Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka w Łodzi.

aparatury medycznej. Sama „mięсна” powłoka człowieka nie jest jeszcze człowiekiem, choć to przez nią, jak wskazuje Merleau-Ponty, człowiek się aktualizuje światu. Zmediatyzować można człowiecze *zoe*, życie ujęte w biologiczne prawidła, podczas gdy istotowy *bios* człowieka pozostaje niedostępny algorytmom świata cyfrowego. Bazanowi i Orłowskiemu udało się w monologu Ifigenii ująć sedno mediatyzacji współczesnego świata, który im bardziej skupia się na obrazach zapośredniczanych przez media, tym bardziej oddala się od istoty świata i człowieka, w tym od tajemnicy jego (nie)śmiertelności, którą mityczna Ifigenia usiłuje zrozumieć.

Współczesne media pozwoliły reżyserowi na rekontekstualizację kwestii obecnej już w dramacie antycznym Eurypidesa, która dotyczy problemu kreacji wizerunku przywódcy. U greckiego poety dominantą rozważań było zagadnienie zderzenia przestrzeni publicznej działalności lidera (*polis*) z przestrzenią jego prywatności (*oikos*), skutkującą zbrodnią wbrew naturze. Bazan przejął od Eurypidesa zasadniczą tezę o nierozwiązywalnym konflikcie zachodzącym pomiędzy *polis* a *oikos* w kontekście wizerunku władcy: Agamemnon miota się pomiędzy rolą wodza a rolą ojca, ostatecznie składając na ołtarzu swoje dziecko w imię ochrony publicznie wykreowanego wizerunku przywódcy. Użycie mediów na scenie pozwoliło reżyserowi na rozwinięcie tej kwestii w kontekstach współczesnych, gdy zmediatyzowane wizerunki stają się idolami i niejako zastępczymi wirtualnymi bytami prawdziwych ludzi. W takiej sytuacji człowiek zatracą umiejętność realnych relacji międzyludzkich i pozostaje w pułapce nieustannych stylizacji na użytek medialny. Idole króla i królowej przestają być ojcem i matką, zatracając umiejętność bezpośredniego kontaktu z dzieckiem. Co więcej, przestrzeń medialnej kreacji w walce o utrzymanie władzy zmusza jednostkę do działań sprowadzających śmierć na najbliższych. W starożytnej Aulidzie wystarczyła „straszna bestia” tłumy i jego spojrzenia, by lider był zmuszony zabić swoją córkę, współcześnie to spojrzenie zostaje zwielokrotnione przez media, przed którymi nie ma ucieczki. Twarze liderów pozostają pod nieustanną obserwacją i nie mogą pozwolić sobie na wyjście poza protokół wymuszony spojrzeniem tłumy.

Jak wynika z powyższych analiz, media w spektaklu Bazana posłużyły do poszerzenia podejmowanej na scenie problematyki. Jednocześnie jednak zostały zastosowane jako „technicznie zapośredniczone źródło **autotematyczności** teatru” (Lehmann 2004: 289; podkr. w oryg.). Jednoczesne istnienie na scenie żywego ciała i jego zmediatyzowanego obrazu wymusza odślonięcie maszynierii teatralnej: kamery, kable, telefon komórkowy stają się rekwizytami obecnymi na scenie, przez co wpisują się w dyskusję na temat estetyki mediów i teatru, szerzej – mediów w teatrze. Współczesna fascynacja wirtualnym obrazem wynika z faktu, iż „obraz uwalnia pożądanie od ciężących mu «innych okoliczności» rzeczywistego i tworzącego rzeczywistość ciała, przekształcając to ciało w wyobrażenie.” (Lehmann 2004: 293). Tymczasem teatr właściwy, czyli teatr ciał „rozgrywa się wyłącznie tutaj, pomiędzy ciałami [...]. W tej niepewności i porzuceniu gromadzi wspomnienia: aktualizuje (i odwołuje się do) doświadczenia ciała” i dlatego „wymyka się każdej rejestracji video” (Lehmann 2004: 294). Fenomenalne ciała aktorów stanowią podstawowe medium teatru, ich czasoprzestrzenna śmiertelność nie daje się zapośredniczyć przez medium elektroniczne:

Wydawałoby się tymczasem, że dla teatru, a zapewne także teatralności – przynajmniej zgodnie z ich tradycyjnym rozumieniem – charakterystyczna pozostaje zależność od „Euklidesowego” doświadczeni czasoprzestrzeni, do którego relatywizacji, jeśli nie zniesienia prowadzą media elektroniczne: przede wszystkim, jeżeli chodzi o uciekanie się do opozycji między obecnością i nieobecnością, jak również między bliskością a dystansem w procesie sytuowania ciała, a w szczególności żywych ciał (Weber 2009: 89).

Konkluzje

Media w spektaklu Tomasza Bazana wydają się konstytuować swoje istnienie w trzech aspektach. Po pierwsze, i najistotniejsze, stanowią one istotowe poszerzenie problematyki uwikłania jednostki w medialne stylizacje własnego wizerunku, w tworzenie sztucznych idoli w miejsce niedoskonałych i zmiennych ciał, co skutkuje tragicznymi konsekwencjami w przestrzeni kontaktów międzyludzkich, tu rozważanych w kontekście relacji rodzinnych. W tym ujęciu tekst i idea dramatu antycznego zostają zrekontekstualizowane we współczesne uwarunkowania społeczne oscylujące wokół zagadnień wirtualnego usieciowienia (i odrealnienia) relacji społecznych. Zgodnie z wyżej cytowaną teorią Nancy Rabinowitz, teatr staje się tu alternatywnym źródłem informacji o życiu społecznym, krytycznym komentarzem rzeczywistości ukazującym ją, jaką wydaje się, że jest, i sugerującym, za pomocą definicji negatywnych, jaka być powinna, czym wypełnia protokół Arystotelesowski. W kolejnym aspekcie media w teatrze Bazana wpisują się w estetykę autotematyczności teatru. Rozważając istnienie mediów we współczesnym świecie, reżyser otwarcie umiejscawia media elektroniczne jako „narzędziownię” największego medium „ludzi działających”, jakim jest teatr. Jednocześnie, odsłaniając maszynierię multimediów w służbie medium teatru, reżyser inicjuje dyskusję nad istotowością teatru w kontekście czasoprzestrzeni śmiertelności. Ten trzeci aspekt istnienia mediów w spektaklu Bazana skupia się na formie i jej wpływie na ideę tragiczną. Teatr ciał stworzony przez reżysera-choreografa w scenach ramowych spektaklu zaakcentował ważność aktorskich ciał fenomenalnych tym bardziej, gdy zestawiony został z sekwencją obrazów zmediatyzowanych ciał w pozostałych scenach performansu. Reżyser pozwolił widzom skonfrontować ich codzienne doświadczenie obcowania z wirtualnymi obrazami z jego sceniczną reprezentacją w ujęciu krytycznym. Trudno bowiem bezrefleksyjnie odbierać zderzenie ciepłej rodzinnej sytuacji z filmu (scena prologowa) z brutalnością ciał na scenie (scena ekspozycyjna), czy nie zauważyć (i odczuć) dysonansu poznawczego wynikającego z niekompatybilności intymnych dialogów i proksemiki głoszących je ciała (sceny rozmów rodziców z Ifigenią). Dramat Eurypidesa w spektaklu Bazana wydobyty został ze swej kanonicznej ramy by posłużyć jako inspiracja i narzędzie do rozważenia zarówno zagadnień społecznych, jak i kwestii estetycznych. Dzięki temu dzieło sceniczne wypełniło swoją etyczną funkcję komentatora sytuacji społecznej oraz poszerzyło estetyczną dyskusję na temat istotowości teatru.

Bibliografia

- Arystoteles. 1983. Poetyka. H. Podbielski (przeł.). Wrocław.
- Duda Artur, Wiśniewska Marzenna, Oleszek Bartłomiej (red.). 2015. Teatr wśród mediów. Toruń.
- Fischer-Lichte Erika. 2008. Estetyka performatywności. M. Sugiera, M. Borowski (przeł.). Kraków.
- Hardwick Lorna, Harrison Stephen. (eds.). 2013. Classics in the Modern World. A 'Democratic Turn'? Oxford.
- Lehmann Hans-Thies. 2004. Teatr postdramatyczny. D. Sajewska, M. Sugiera (przeł.). Kraków.
- Merleau-Ponty Maurice. 2001. Ciało jako byt płciowy. W *Fenomenologia percepcji*. M. Kowalska, J. Migasiński (przeł.). Warszawa. 175–194.
- Nycz Ryszard. 2000. Literatura postmodernistyczna a mimesis. W *Tekstowy świat. Post-strukturalizm a wiedza o literaturze*. R. Nycz (red.). Kraków.
- Pavis Patrice. 2003. Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film. D. Williams (przeł.). Ann Arbor.
- Rabinowitz Nancy Sorkin. 2013. The Expansion of Tragedy as Critique. W *Classics in the Modern World. A 'Democratic Turn'?* L. Hardwick, S. Harrison (eds.). New York. 119–130.
- Schechner Richard. 1988. Performance Theory. New York.
- Sobchak Vivien. 1988. The Scene of the Screen. W *Materialität der Kommunikation*. H.U. Gumbrecht, K.L. Pfeiffer (eds.). Frankfurt am Main. 427–449.
- Weber Samuel. 2009. Teatralność jako medium. J. Burzyński (przeł.). Kraków.
- Zeidler-Janiszewska Anna, Krajewski Marek. 2010. „Kilka uwag o kłopotach z wartościowaniem sztuki”. *Kultura Współczesna* nr 4. 5–13.

Multimedia

- Bzik kulturalny. 2013. Wywiad z Mają Kleczewską. TVP Polonia. <https://www.youtube.com/watch?v=Ibiek7BxFwI> (dostęp: 29.09.2015).

Streszczenie

Artykuł podejmuje zagadnienie zastosowania multimediów w inscenizacji dramatu antycznego, poddając analizie spektakl Tomasza Bazana *Ifigenia* z Teatru Nowego im. Kazimierza Dejmki w Łodzi, będący adaptacją tragedii Eurypidesa pt. *Ifigenia w Aulidzie*. Artykuł proponuje konkluzje dotyczące trzech aspektów istnienia mediów w dziele scenicznym Bazana. Po pierwsze, wskazuje na zastosowanie mediów jako metody poszerzenia problematyki społecznej rozważanej na scenie. Po drugie, omawia maszynierię medialną jako nowe narzędzia medium teatru. I po trzecie, wskazuje i analizuje kategoriaalne różnice między teatrem ciała a teatrem ciała i elektronicznych obrazów.

Multimediality in staging of ancient drama. *And Iphigenia* by Tomasz Bazan

Abstract

The article focuses on the implementation of multimedia in ancient drama. The analysis concerns the performance *And Iphigenia* by Tomasz Bazan (from the Nowy Theatre in Lodz), which is based on the Euripides' tragedy *Iphigenia in Aulis*. The paper contains remarks on

three aspects of media existence in stage work by Bazan. Firstly, it indicates the use of media as a method of broadening social issues considered on stage. Secondly, it discusses media machinery as new tools for the medium of theatre. And thirdly, it points out and analyses the categorial differences between a purely corporeal theatre and a theatre of bodies and electronic images.

Słowa kluczowe: media, dramat antyczny, Eurypides, Tomasz Bazan, *Ifigenia*

Keywords: media, ancient drama, Euripides, Tomasz Bazan, *Iphigenia*

Małgorzata Budzowska – dr, adiunkt w Katedrze Filologii Klasycznej Uniwersytetu Łódzkiego. Filolog klasyczny i teatrolog. Autorka dwóch książek: *Fedra, czyli o etyce uczuć w tragediach Eurypidesa, Seneki i Racine’a* (Warszawa 2010) i *Sceniczne metamorfozy mitu. Teatr polski XXI wieku w perspektywie kulturowej* (Łódź 2018), oraz rozdziałów w książkach i artykułów z dziedziny literaturoznawstwa i teatrologii.