

Międzywojenna awangarda teatralna i afirmacja postępu technologicznego

Jedną z ważnych cech międzywojennej awangardy teatralnej było wchodzenie w wielopoziomowe relacje z postępow technologicznym – wykorzystywanie nowych środków stanowiących ważny punkt odniesienia bądź literalnie stosowanie ich na scenie. Nowym mediom, w interpretacji artystów międzywojnia, towarzyszyły ściśle związane z nimi postawy afirmacji lub wręcz technoutopizmu. Celem niniejszego wystąpienia będzie rekonstrukcja ideologicznych postaw powiązanych z niezrealizowanym projektem i koncepcją Teatru Symultanicznego stworzonego przez Szymona i Helenę Syrkusów oraz Andrzeja Pronaszkę, we współpracy z Zygmuntem Leskim. W szczególności – analiza postaw względem, wówczas nowych, sprzężonych z postępow technologicznym rozwiązań artystycznych. Próba odpowiedzi na pytania: Jak teatralna awangarda międzywojnia wybierała i afirmowała postęp związany z nowymi środkami przekazu? Co on obiecywał i dlaczego był kuszący?

Motywacją do zadania tego rodzaju pytań jest obserwacja relacji nowych mediów i sztuk performatywnych w ostatnich dziesięcioleciach (o której wiemy już wiele), a także możliwość odniesienia wiedzy na temat tych filiacji do eksperymentów performatywno-medialnych z przeszłości. To ostatnie jest możliwe dzięki zastosowaniu perspektywy archeologii mediów. U podstaw dalszych rozważań istnieje również – wyrażane przez medioznawców – przekonanie o silnym uwikłaniu nowych mediów w określone postawy, ideologie.

Media elektroniczne i sieciowe traktować należy jako fenomeny kulturowe będące sumą urządzeń, sposobów ich użycia i powiązanych z nimi dyskursów. Nowe media jako koncepcja stowarzyszona z neoliberalnym dyskursem – dojrzewająca od końca lat 80. XX wieku – niesie w sobie potężny, utopijny ładunek ideologiczny oraz przeświadczenie o epokowej i globalnej zmianie¹. Twórcy eksperymentalnych sztuk performatywnych ostatnich dekad XX wieku chętnie korzystali tak z nowych technologii komunikacyjnych, jak i ideologicznego zaplecza nowych mediów, które obiecywało wyjątkową odmianę sztuki poprzez nowe środki. O technoentuzjastycznych postawach Roberta Lepage’a, Stelarc’a czy Merce’a Cunninghama napisano już wiele. Jednak wciąż mało uwagi poświęcono afirmującym postęp technologiczny twórcom sztuk performatywnych sprzed II poł. XX wieku. Tymczasem równie godnymi analizy wydają się środki i technoentuzjastyczne postawy przedstawicieli awangardy teatralnej, m.in. twórców Teatru Symultanicznego. Nim jednak przejdę do ich omówienia, dookreślę wybrany kierunek interpretacji oraz przypomnę założenia projektu polskich twórców.

Pod hasłem „nowych mediów w teatrze” rozumiane są zazwyczaj rozwiązania twórców oparte o działania telewizji, programów komputerowych, systemów multimedialnych, nagłośnieniowych *etc.* Za tym założeniem kryje się pojmowanie nowych mediów jako *de facto* mediów cyfrowych. Z takiego stanowiska wynika również jakoby technologie medialne stały się nowe dopiero w czasach powszechności cyfrowych środków przekazu. A wówczas „przyszłość

¹ Zob. J. Dovey, M. Lister, S. Giddings, I. Grant, K. Kieran, *Nowe media. Wprowadzenie*, tłum. M. Lorek, A. Sadza, K. Sawicka, Kraków 2009.

zawitała na sceny teatrów”. Rzecz jasna stoi to w sprzeczności z dominującymi w naukach o mediach stanowiskami. Stwierdzenie, że każdy środek przekazu był kiedyś nowym medium to truizm, lecz nie zawsze uwzględniany w badaniach nad sztukami wykonawczymi. Wiele środków „technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia” stosowanych na scenie zrozumieć możemy lepiej dzięki wiedzy o współczesnych nowych mediach.

Ostatnie trzydzieści lat badań nad relacją sztuk performatywnych i medialnych zdominowane były przez technoentuzjastów – postulujących odmianę teatru, tańca i sztuki performansu przez nowe środki przekazu. Niektóre teksty opublikowane w ostatniej dekadzie XX i pierwszej XXI w., dotyczące relacji sztuk wykonawczych i medialnych, brzmią niemal jak płomienne manifesty na cześć postępu technologicznego. Ekscytacja wokół premier pierwszego kontrolera ruchu Kinect czy modelu iPhone’a obiecywała wiele nie tylko miłośnikom gadżetów, ale i artystom oraz teoretykom tańca, *performance art’u*, teatru. Nowe media, sprzężone z postępem technologicznym, przynoszą i przynosiły nowe, interesujące koncepcje oraz środki scenicznego wyrazu. Towarzyszyły im również afirmatywne postawy. Nie jest jednak tak, że wobec dorobku performatywnych sztuk medialnych przybrać musimy dominującą w środowisku postawę „patrzenia w przyszłość”. Jednym z rozwijających się kierunków badań w tym zakresie jest „spojrzenie wstecz”, refleksja nad dawnymi „nowymi mediami”. To podejście przyjęło dojrzały kształt przyjęło w pozycji *Media Archaeology And Intermedial Performance. Deep Time Of The Theatre* pod redakcją Nele Wynats, wydanej w tym roku.

Wynats w pierwszym rozdziale wspomnianej monografii stwierdziła, że podstawowymi celami archeologiczno-medialnego ujęcia intermedialnych performansów² jest śledzenie i ożywienie ich, niekiedy, zapomnianej historii. Badaczka proponuje, by archeologii mediów w badaniach nad historią sztuk wykonawczych nie traktować jako metody, lecz bardziej jako podejścia – różnorodne, choć posiadające wspólny kierunek, pokrewny dorobkowi Siegfrieda Zielinskiego, Eriki’ego Huhtamo, Jussiego Parikki, Thomasa Elsaessera, Wolfganga Ernsta, Friedricha Kittlera.

Opisując współczesną refleksję nad performansem intermedialnym, Wynats zauważa, że autorzy publikacji na temat tego nurtu głównie omawiają sposoby w jakie technologie cyfrowe rewidują, wzmacniają bądź zakłócają ustalone praktyki teatralne – jak twórcy z pomocą nowych mediów angażują widzów, grają z konwencjami narracyjnymi czy reprezentacyjnymi. Studia nad omawianym nurtem sztuk wykonawczych obejmują również próbę łączenia analogowych i cyfrowych technologii w kontekście wydarzeń scenicznych. Badacze rozważają także

2 Sformułowaniami „performans cyfrowy” oraz „performans intermedialny” posługiwał się będę w niniejszym tekście zamiennie. Por. M. Chatzichristodoulou, *Cyberformance? Digital or Networked Performance? Cybertheaters? Virtual Theatres?... Or All of the Above?* w: *CyPosium – the book*, A. Abrahams, H. V. Jamieson (red.), Brescia 2014.
http://www.linkartcenter.eu/public/editions/Abrahams_Jamieson_Cyposium_the_book_Link_Editions_2014.pdf, dostęp: 28.08.2019 r.

konsekwencje hybrydyzacji rzeczywistości w perspektywie ontologicznej, estetycznej i ludzkiej percepcji.

W ostatnich latach pojawia się także coraz więcej tekstów o „nowych mediach w sztukach performatywnych” dotyczących wydarzeń i praktyk historycznych. Uzupełniają one studia nad performansem cyfrowym o nowe perspektywy. Prócz Wynats ważną autorką jest tu m.in. Kara Reilly³. Również ja od kilku lat popularyzuję archeologiczno-medialne ujęcia historii sztuk performatywnych – w swoich tekstach, w języku polskim⁴.

Jak zauważa Wynats podejścia archeologiczno-medialne badają „wzajemne oddziaływanie współczesnych realizacji z ich archeologicznymi śladami”⁵. Kierunek ten pozawala „ponownie przyjrzeć się starym, często zapomnianym medialnym podejściom i technologiom w teatrze”⁶. Próby opisu danego fenomenu z perspektywy archeologii mediów – zdaniem Wynats – należy rozumieć „nie jako odkrycia przeszłości, lecz bardziej jako ustanawianie aktywnego związku między przeszłością, a teraźniejszością”. Perspektywa archeologii mediów pozwala – jak uważa badaczka – na „powrót przeszłości w teraźniejszości, lecz w innym kostiumie”⁷. Polegać może na odkrywaniu przeszłości technologii medialnych przez pryzmat dzisiejszej wiedzy i doświadczeń użytkowników (post)cyfrowej kultury. Podobne podejście pozwala wyeksponować pewne cechy opisywanego tu projektu polskich twórców.

W 1928 roku władze Warszawy zamówiły u artystów projekt Teatru Symultanicznego. Nie został on jednak zrealizowany ze względu na brak funduszy. Powstała natomiast makietka, plansze oraz teksty opisujące założenia twórców – prezentowane na wystawach i komentowane w prasie. Główną inspiracją projektu Syrkusa i Pronaszki był dobrze znany i zbadany projekt Teatr Totalny Waltera Gropiusa, projekt stworzony na potrzeby działań Erwina Piscatora. Teatr Symultaniczny pomieścić miał 3 tysiące widzów – zgodnie z parafrazą Le Corbusierowskiego hasła „Mieszkanie najmniejsze – Teatr największy”.

Do Gropiusowskiego projektu polscy awangardiści dodali trzy istotne innowacje, dotyczące nadzorowania systemu ruchów machin, zwiększenia intensywności wyrazu gry aktorskiej oraz natychmiastowej zmiany scenografii. 1. Zaprojektowano dwa obracające się (w dowolnym kierunku i z dowolną prędkością) pasy sceny okrężnej, zaopatrzone w zapadnie i obrotówki. 2. Celem zapewnienia bardziej bezpośredniego kontaktu widza z aktorem zrezygnowano z przegród dzielących na części pasy sceniczne. 3. Natychmiastową zmianę konstrukcji scenicznej zapewniono poprzez stworzenie możliwości wjazdu pod amfiteatralną część widowni pierścieniom scenicznym, na których znajdowała się przygotowana wcześniej scenografia⁸.

3 Zob. K. Reilly, *Introduction*, w: tejże (red.), *Theatre, Performance and Analogue Technology. Historical Interfaces and Intermedialities*, Basingstoke 2013.

4 Zob. J. Kłeczek, „*Myśląca maszyna*”: *Teatr Symultaniczny Szymona Syrkusa i Andrzeja Pronaszki: ku archeologii performansu cyfrowego w Polsce*, „*Didaskalia*” 2017, nr 139-140. Zob. też: tegoż, *Osvobozené divadlo i Teatr Symultaniczny – niezrealizowane projekty teatrów Europy Środkowo-Wschodniej jako przedmiot badań archeologii mediów*, „*Polish Theatre Journal*” 2018, nr 6.

5 N. Wynats, *Media-Archaeological Approaches to Theatre and Performance: An Introduction*, w: tejże (red.), *Media Archaeology and Intermedial Performance. Deep Time of the Theatre*, Cham 2019, s. 2.

6 Tamże.

7 Tamże.

8 Zob. B. Frankowska, *Architektura teatralna Pronaszki*, „*Pamiętnik Teatralny*” 1964, nr 49-50.

Projekt i koncepcja Teatru Symultanicznego miał stać się medium oddziałującym na masy – ściśle powiązany z lewicowo naznaczoną postawą afirmacji postępu technologicznego. Syrkusowie omawiając założenia projektu i projektując Teatr Symultaniczny byli pod wyraźnym wpływem idei Teatru Politycznego Piscatora. Teatr Symultaniczny opisywany był wręcz jako broń propagandowa. Syrkusowie pisali: „uznając konieczność teatru, jako środka propagandy kultury wśród mas – nie możemy wyrzec się tej broni na mapie kulturalnego świata”⁹. Nowe, teatralne „metamedium” cechować miał szeroki zasięg, powszechność, wzmocnienie nasycenia informacją komunikatów scenicznych. W pismach Syrkusów i Pronaszki dotyczących Teatru Symultanicznego odnajdziemy poglądy na architekturę i jej oddziaływanie społeczne propagowane przez Praesens, Bauhaus, Le Corbusiera i innych modernistów pokładających nadzieję odmiany społeczeństwa w związku z projektowaniem przemysłowym, postępowaniem naukowym, technologicznym, komunikacyjnym, nowymi materiałami oraz środkami przekazu.

Polityczność projektu Syrkusów i Pronaszki wyraża się jednak nie tylko w tekstach i pokazach, lecz także w zamiarze stworzenia nowego typu architektury oddziałującej na społeczeństwo. Teatr Symultaniczny miał kontrolować (lub na nowo ustanawiać) sensorium, układy percepcji zmysłowej odbiorców. Działanie to w ujęciu Jacques’a Rancière’a określić można jako polityczne „dzielenie postrzeganego”. Filozof w *Estetyce jako polityce* zauważa, że „w istocie polityka nie jest sprawowaniem władzy ani walką o władzę. Jest raczej konfiguracją specyficznej przestrzeni, podziałem szczególnej sfery doświadczenia, przedmiotów traktowanych jako wspólne i istotnych dla podejmowania wspólnej decyzji, podmiotów uznanych i zdolnych do określenia tychże przedmiotów oraz argumentacji w swojej sprawie”¹⁰. Operowanie przestrzenią doświadczenia – projektowanie sposobów odbioru wydarzenia teatralnego było z pewnością jednym z celów polskich twórców. W kontekście polityczności projektu Teatru Symultanicznego przywołać możemy też inny cytat Rancière’a: „sztuka sprowadza się do konstruowania przestrzeni oraz relacji mających na celu materialną i symboliczną rekonfigurację terytorium tego, co wspólne. (...) Najnowsze praktyki w teatrze i tańcu zmierzają w tym samym kierunku: chodzi o odszczegółowienie narzędzi, materiałów oraz założeń właściwych różnym sztukom, a także konwergencję między ideą a praktyką sztuki, która ma być sposobem, zajmowania miejsca, gdzie ustala się relacje między ciałami, obrazami, przestrzeniami oraz czasami”¹¹. Projekt polskich twórców cechowała multimedialność, oddziaływanie na widza różnorodnymi – jak piszą Syrkusowie „RUCHOMYMI” i „JEDNOCZESNYMI”, nowoczesnymi środkami – analogicznymi do radia, filmu, telewizji. Twórcy „odszczegóławiają” narzędzia i materiały przypisywane sztuce teatru – proponując medium będące przestrzenią konwergencji różnych sztuk wizualnych. Nowy budynek teatralny, na nowo ustalać miał relacje między wykonawcami i odbiorcami, warstwą wizualną oraz przestrzenią.

Postulując odmianę inscenizacji poprzez scenotechnikę i architekturę Syrkusowie piszą: „teatrowi należą się nowoczesne maszyny, które wydajność jego uwielokrotnią – maszyny analogiczne do radia, filmu, telewizora – ażeby istota teatru SŁOWO-GEST w czasie i przestrzeni

9 H. i Sz. Syrkusowie, *O Teatrze Symultanicznym*, „Praesens” 1927-1930, nr 2, s. 144.

10 J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa 2007. s. 24-25.

11 Tamże.

mogło być skomponowane jak tylko w r. 1930 skomponowane być może”¹². Analogiczność względem mediów radia, filmu, telewizji zapewniona miała być nie tylko poprzez literalne zastosowanie nowych środków przekazu na scenie, lecz także poprzez zapewnienie „RUCHOMOŚCI” (pisanej przez Syrkusów wersalikami). Zastosowanie analogicznego do przywołanych mediów „montażu”, zapewnienie nieciągłości, szybkich zmian i ujęć oraz rozwiązań przestrzennych (lub też, posługując się terminologią Lwa Manovicha – zapewnienie modularności i wariacyjności)¹³.

Raczkująca, w roku postania makiety Teatru Symultanicznego, telewizja była jeszcze niemal niedostępna w jednym z najbiedniejszych krajów Europy – II RP. Należałoby podejrzewać, że spośród wskazanych w powyższym cytacie inspiracji medialnych na twórców polskiego projektu większy wpływ mogły mieć cechy kina i radia.

Radiofonia 1928 roku w II RP utożsamiana była z postępem, bramą do zaawansowanego technologicznie „Zachodu”, „cudem techniki”. Świadczyć o tym mogą plakaty publicznych pokazów, poprzedzonych zwykle wykładem na temat radiofonii¹⁴. Wiele wskazuje na to, że miały one charakter ludyczno-jarmarczny. U swoich początków widowiskowość radia bliższa wydaje się „gatunkom niskim” świata widowisk, takim jak pokazy prestidigatorów. Teatr Symultaniczny miał korzystać z dynamizmu i dorobku radia, który właściwie dopiero się formułował (choć wiele obietnic i fantazmatów dotyczących tego medium można przeczytać w międzywojennej prasie).

Jak zauważa Joanna Walewska ówczesni „użytkownicy znajdowali przyjemność nie tyle w słuchaniu radia, ile w szukaniu fal”¹⁵, radio było medium wymagającym uwagi, odpowiedniego podejścia, aktywności, cierpliwości, wzbudzało równocześnie podziw dla ludzkiej wynalazczości i nieposkromioną ciekawość skłaniającą międzywojennych radioamatorów do konstruowania własnych aparatów na podstawie schematów publikowanych w specjalistycznych, popularyzatorskich periodykach. Innych, choć także aktywnych postaw wymagało również kino, którego rola została opisana w Teatrze Symultanicznym analogicznie do funkcji projekcji w teatrze wyrażonych przez Piscatora.

Awangarda teatralna, mimo braków realnych możliwości wdrożenia „języka nowych mediów” na scenie, wyrażała technoentuzjastyczne, afirmacyjne postawy wobec pojawiających się środków przekazu. Nowe technologie komunikacyjne obiecywały zerwanie z wizualną stagnacją i archaicznością sceny pudełkowej, utożsamianą ze strategiami teatru naturalistycznego. Postęp niósł także nadzieję na egalitaryzację i umasowienie doświadczenia teatralnego – uczynienie go równie dynamicznym oraz fascynującym, jak odbiór „nowych mediów” modernizmu, angażujących wyobraźnię twórców awangardy teatralnej. Niniejszy krótki tekst stanowi jedynie zaznaczenie kierunku interpretacji „nowomediowości” projektu Teatru Symultanicznego, pozwalającego na wyeksponowanie nieczęsto opisanych wątków historii technoentuzjastycznej twórczości międzywojennego performansu cyfrowego, które szczegółowiej przedstawione zostaną w pełnej wersji wystąpienia.

12 H. i Sz. Syrkusowie, *O Teatrze...* dz. cyt., s. 144-145.

13 Zob. L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryjański, Warszawa 2006.

14 Zob. polona.pl

15 J. Walewska, „Dzisiejszy Sputnik lub Łajka – to szczeniaczki w porównaniu z pojawieniem się radiodbiornika...”. *Zachwyceni oraz zdziwieni mówią o pierwszym zetknięciu z radiem*, „Kultura popularna” 2016, nr 46, s. 18.