

Za zasłoną

AUTOR: AGATA TOMASIEWICZ

Zaczątkiem tej analizy stała się obserwacja dotycząca częstego używania terminu „voyeuryzm” w opisie dzieła teatralnego. Czy to kolejny przypadek słowa wytrychu, pobieżnie wyjaśniającego złożone zjawiska?

■ Zmiana paradygmatu w refleksji dotyczącej teatru zdezaktualizowała myślenie o widzu jako pasywnym konsumencie znaczeń, szczególnie w świetle intensywnego rozwoju *audience studies*. Każdorazowe użycie słowa „bierność” w odniesieniu do widza (czy w zasadzie: uczestnika) powinno być odpowiednio skontekstualizowane. Publiczności mogą zostać przyznane różne prawa, na przykład sposobność fizycznej interakcji ze scenicznym światem, może ona podlegać również ograniczeniom wynikającym z konwencji. „Dramaturgię widza”, rozumianą jako intelektualny, emocjonalny czy nawet somatyczny respons wchodzący w sprzężenie zwrotne z „tekstem”¹, należy jednak traktować *par excellence* jako istotę bycia uczestnikiem wydarzenia teatralnego.

Tym samym generalizujące wyroki dotyczące rzekomej pasywności widza mogą okazać się niebezpieczne. Voyeur nigdy nie jest bierny, nie w najogólniejszym znaczeniu tego słowa. Owa obserwacja sprowokowała mnie do odnalezienia innych, bardziej adekwatnych kategorii. Należy podjąć się próby zbadania cyrkulacji między dystansem a bliskością; teatralny voyeuryzm to dialektyczne starcie, lawirowanie między poczuciem komfortu a ryzykiem; grą, w której stawką jest poznanie tajemnicy, „zajrzenie za zasłonę”, konfrontacja z różnymi rodzajami sytuacji intymnych.

Akt voyeuryzmu, który staje się udziałem odbiorcy, jest czymś więcej aniżeli bierną obserwacją zjawisk rozgrywających się w przestrzeni teatralnej. W bycie voyeuem wpisany jest dystans związany z procesem abstrahowania emocji i projektowania ich na oglądany obiekt, co pozwala zachować bezpieczny psychologiczny dystans. Zdarza się jednak, że w strukturze widowiska rysują się rozmaite pęknięcia, które wpływają na podważenie dystansu, wywołują wrażenie „perwersyjnej”, niezamierzonej bliskości – to sytuacje stwarzające możliwość poznania tajemnicy, uszczknięcia odrobiny z rezerwuaru wiedzy niedostępnej. Sytuacja voyeurystyczna dotyczy zarówno poziomu fikcyjnego, jak i rzeczywistego. Teatralny voyeuryzm, wbrew wielu zbyt upraszczającym definicjom, nie wiąże się bynajmniej z biernością. Jak każdy rodzaj uczestnictwa w dziele, zakłada poznawczą aktywność rodzącą się w akcie interpretacji.

W tym miejscu należałoby podjąć dyskusję z koncepcją „widza wyemancypowanego” autorstwa Jacques’a Rancière’a², który teatr oparty na patrzeniu – *theatron* przeciwstawia teatrowi opartemu na działaniu – *drama*. Według francuskiego filozofa widz w tradycyjnie

pojmowanym teatrze jest jedynie biernym konsumentem odgórnych narracji.

Fizyczna bierność widza nie przekreśla możliwości jego poznawczej aktywizacji – warunkiem jest przyjęcie postawy emancypacji jako odpowiedzi na stulifikację, wyrastającą z silnie zhierarchizowanej, ugruntowanej w tradycji relacji nauczyciel – uczeń. Emancypacja jest zasadą równości, wynikającą z odrzucenia binarnej opozycji patrzenia i działania. Odbiorca, którego głównym kanałem percepcji jest zmysł wzroku, nie musi bynajmniej funkcjonować jako „uczeń” biernie przetwarzający transmitowane znaczenia. Działanie widza polega na interpretowaniu na swój własny sposób, co w oczywisty sposób konotuje sytuację, w której dzieło obrasta w różne, momentami skrajnie odmienne interpretacje – lecz, paradoksalnie, właśnie ta interpretacyjna heterogenia wpływa na ukonstytuowanie się wspólnoty.

Należy zastanowić się nad zasadnością podkreślania pasywnego czynnika w rozważaniach zarówno nad voyeuryzmem, jak i szerzej – w badaniach nad publicznością. Czy istnieje zatem wyróżnik figury teatralnego voyeurera? Sytuacja voyeurystyczna zakłada dialektyczne starcie dystansu i bliskości, przy czym każdorazowo należy rozpatrywać te kwestie indywidualnie i przykładać je do konkretnego widowiska. „Bliskość” voyeurera łączy się z aktem patrzenia na coś „nieprzeznaczonego dla jego oczu”, na pewnego rodzaju obnażenie (rozumiane niekoniecznie w sposób literalny). Z owym aktem w logiczny sposób wiąże się poczucie przyjemności – ale również wstydu, poczucie oglądania czegoś nie-dla-moich-oczu, obcowanie z tabu, poznawanie „niedostępnego”. Voyeuryzm często zachodzi w sytuacji, kiedy w strukturze dzieła dochodzi do różnie rozumianego tąpnięcia.

Koncert życzeń w reżyserii Yany Ross, będący koprodukcją TR Warszawa i Teatru Łaźnia Nowa w Krakowie, został poddany pozornie subtelnym adaptatorskim modyfikacjom. Spektakl oparty na utworze Franza Xavera Kroetza wyewoluował do rangi nowatorskiej wypowiedzi. W sztuce Kroetza nie występują żadne kwestie padające z ust postaci – utwór jest zbudowany z didaskaliów i innych uwag odautorskich opisujących jeden dzień z życia niejakej panny Rasch. Inscenizacja obrazuje przede wszystkim rutynę życia codziennego przeciętnej kobiety.

W *Koncertie życzeń* zostaje zaaranżowana klasyczna sytuacja voyeurystyczna. Naturalistyczny charakter gry aktorskiej wzmacnia skopolne doznania. Istotną rolę pełni przyjęcie odpowiedniej perspek-



Koncert życzeń, reż. Yana Ross, TR Warszawa, Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie [2015]

tywy patrzenia. Pierwsza, związana z zajęciem miejsca na tradycyjnej widowni – „trybunach”, jest „bezpieczniejsza”, ale wyklucza możliwość obserwacji intymnych szczegółów. Druga, ustawienie się przy brzegu platformy, po której porusza się wykonawczynie, jest mniej „bezpieczna”, co podkreśla moment nawiązania bezpośredniego kontaktu wzrokowego przez postać – lecz daje w zamian możliwość poruszania się, wybierania kąta obserwacji itp. *Koncert życzeń* zasadza się na grze z teatralnością i nie-teatralnością, co wiąże się również z aranżacją przestrzeni, ale przede wszystkim ma swoje źródło w dramaturgii spektaklu. Owa dramaturgia opiera się na ostentacyjnym „niedzianiu się”, cyklu prozaicznych czynności, które przez ustanowienie odpowiedniej ramy sprawiają, że widz postrzega je jako wydarzenie artystyczne.

Czysto behawioralny ogląd sprawia, że trudno zidentyfikować się z fikcyjną postacią – „aktorka” przebija się spod kreowanej przez nią „postaci”. Dystans wynika również z faktu, że panna Rasch jest nieświadoma istnienia kontrolującego spojrzenia publiczności. Ów dystans zostaje zanegowany w momencie nawiązania kontaktu wzrokowego z widzami otaczającymi platformę. W dalszym ciągu publiczność pozostaje na pozycji dominującej – panna Rasch wie, że zostaje poddana oce-

nie – niemniej pierwotny komfort oglądania zostaje zakwestionowany. Powyższe ustalenia uzupełnia refleksja dotycząca rywalizacji o uwagę widza poprzez ulokowanie w przestrzeni ekranów transmitujących celebrycki *reality show* oraz interfejs gry *The Sims*.

Zwrot performatywny ukazał, że skontekstualizowane praktyki życia codziennego zyskują status dzieła sztuki poprzez ustanowienie odpowiedniej ramy. Jak pisze Wojciech Baluch w odniesieniu do pojęcia ostensji (którą kojarzy z „udziwnieniem” w ujęciu Wiktora Szklowskiego i innych rosyjskich formalistów):

Każdy rodzaj ostensji polega na – bardziej lub mniej – szczegółowym wyróżnieniu przedmiotu, wycinka przestrzeni czy tylko kierunku. Zatem zawsze mamy do czynienia z pewnego rodzaju aktem *ostranienija*, polegającym na nadaniu danemu elementowi lub kierunkowi statusu odmiennego od pozostałych składników postrzeżenia³.

Z kolei Marvin Carlson (pisząc nie tyle o „ostensji – „wskazaniu”, ile o „ostentacji”, czyli podkreśleniu odmienności) opisując zjawisko zawieszenia składników widowiska w stanie „pomiędzy”, odnosi się do zagadnienia ram następująco:

W performansie przedmioty i działania nie są ani całkiem „realne”, ani całkiem „iluzoryczne” – jedno dzielią cechy drugich. [...] Percepcyjna zmiana związana z tworzeniem „ramy” czy „ostentacją” nigdy nie polega na prostym przejściu od postrzegania przedmiotu jako części codziennej rzeczywistości do dostrzeżenia w nim znaczącego obrazu. „Rama” czy „ostentacja” dodają tę funkcję, ale nie usuwają całkiem poczucia, że przedmiot należy do realnego świata⁴.

Marco de Marinis, powołując się na Schechnera, opisuje proces ustanawiania ramy dla zachowań w następujący sposób:

Jak sugeruje Richard Schechner, nawet zwyczajne zachowanie, jeśli zostanie ustanowione w pewnej ramie, może stać się teatralne. [...] Teatralność zostaje nadana przez edycję, kadrowanie, techniki przynależne reżyserom, choreografom, montażyście. W takich przypadkach wrażenie „niecodzienności” nie zależy od wykonawców, którzy w niektórych przypadkach mogą być nawet nie-aktorami i wykonywać zwykłe działania, lecz w większym stopniu od sposobu „obróbki” tych działań⁵.

Tę perspektywę można uzupełnić jeszcze o myśl Josette Féral, zawartą w artykule *Theatricality: The Specificity of Theatrical Language*⁶. Kanadyjska naukowni zwraca uwagę na nieoczywiste zjawisko wyłaniania się teatralności rozumianej jako „szczelina w powszedniości” (*cleft in quotidian*). Féral opisuje trzy modele wyłaniania teatralności poza tradycyjnym kontekstem. Pierwszy z nich związany jest ze znalezieniem się w miejscu przeznaczonym do obcowania ze sztuką; widz, nawet jeszcze przed rozpoczęciem spektaklu, dokonuje semiotyzacji otaczającej przestrzeni, automatycznie nadając jej walor teatralności. W przypadku drugiego modelu teatralność wytwarza się ze świadomości intencji – teatralność może zaistnieć poza budynkiem teatru, lecz potrzebny jest jej kontekst. Widz musi być świadomy adresowanego do niego teatralnego komunikatu, co wpływa na interpretację rozgrywających się wydarzeń. Trzeci model przypisuje możliwość wytworzenia teatralności „widzowi” znajdującemu się w sytuacji codziennej – poprzez sam akt świadomego p a t r z e n i a na ludzi i wydarzenia, dokonywany z pewnego dystansu. W świetle powyższych teorii kluczowym zagadnieniem w analizie teatralności i antyteatralności *Koncertu życzeń* staje się kwestia kontekstu – ramy – intencji – ostensji.

W *Konercie życzeń* widz obcuje z podniesieniem do teatralnej drugiej potęgi sekwencji banalnych czynności, ulokowanych w konkretnym kontekście w przestrzeni intencjonalnej. Czynności wykonywane przez polską pannę Rasch, graną przez Danutę Stenkę, wyróżnia szczególnie wewnętrzny rytm, mający na celu grę ze schematami percepcyjnymi widza. Na początku tempo działań wydaje się nieznacznie przyspieszone. Jest to złudzenie; w tradycyjnych formach widowiskowych środki wyrazu ulegają rozpuszczeniu w innym wymiarze czasu, by mogły wywrzeć odpowiedni efekt jako znaki. Działania podejmowane przez postać Stenki są skondensowane, choć w drugiej części impet słabnie, stwarzając atmosferę służącą kontemplacji.

Obsługa widowni zachęca wchodzących widzów do swobodnego poruszania się po przestrzeni gry. Percepcja zostaje ukierunkowana już przez inicjalny wybór dotyczący zajęcia miejsca: widz może zasiąść na trybunach, z których ma możliwość obserwowania wykonawczynie z perspektywy ptasiej – lub stanąć przy samej miniplatformie, po której porusza się aktorka, przy czym zajęcie takiego miejsca stwarza możliwość swobodnego poruszania się wzdłuż brzegów przestrzeni gry. Twórcy stosują interesujący zabieg fokalizujący uwagę widza. Taki

sposób rozplanowania przestrzeni pełni nie tylko funkcję związania percepcji z konkretną perspektywą. Scenografia Simony Biekšaitė nasycona jest wszakże szczególnym znaczeniem. Panna Rasch jawi się jako postać ulokowana na ringu bądź w klatce, poddana kontrolującej władzy panoptycznego spojrzenia.

Przestrzeń gry wyobraża wnętrze skromnego mieszkania. Oczom publiczności ukazuje się aneks kuchenny, regał, tapczan, stolik, łazienka, kilka artykułów gospodarstwa domowego. Jak już zostało wspomniane, w spektaklu nie pada ani jedno słowo (wyłączając radiową audycję „Koncert życzeń” prowadzoną przez Wojciecha Manna, nagraną specjalnie na potrzeby spektaklu, oraz dźwięki dobiegające z telewizora). Audialną partyturę tworzą naturalistyczne odgłosy wydawane przez aktorkę: siąknięcia nosem, westchnięcia, krztuszenie się. W przypadku tradycyjnego widowiska teatralnego podobne dźwięki pojawiają się jako „szum” w tle; w przypadku *Koncertu życzeń*, z racji przyjętej formuły, fizycznej bliskości aktorki, dobrego nagłośnienia oraz zredukowania wszelkich niepotrzebnych odgłosów, dochodzi do wyeksponowania sfery audio, która, biorąc pod uwagę jej fizjologiczne źródło, może jawić się jako nienaturalna czy wręcz odstręczająca. Chociaż organiczne dźwięki wydawane przez aktorkę zdają się dominować nad resztą, osobne tło audialne – czy raczej: swoisty komentarz – stanowi wspomniana audycja Manna oraz linia dialogowa show *Keeping Up With the Kardashians*. W końcu spektaklu odgłosy związane z banalną krzątaniem zakłóca rytmiczny dźwięk metronomu.

Już sam początek widowiska w wyraźny sposób zapowiada grę z teatralnością. Rozpoczęcie czasu gry zostaje zasygnalizowane w wyraźny sposób. Danuta Stenka jako panna Rasch stoi w progu swojego mieszkania – zamrożona w pół kroku, statyczna. Postać zostaje ożywiona przez nagły impuls (koniec spektaklu jest z kolei zaakcentowany przez sygnał dźwiękowy). Rasch zdejmuje żakiet, ściąga botki, kładzie na stole reklamówki z zakupami. Odbiorca może zatem wytyczyć konkretną cezurę między grą i nie-grą. Sposób gry Stenki intensyfikuje wrażenie realności. Gesty sprawiają wrażenie niewyreżyserowanych, nieraz urywają się w połowie: przygotowuje posiłek, wyciągając z lodówki produkty, ale zapomina o warzywie leżącym w siatce z zakupami, przerywa przygotowywanie herbaty, by nastawić pralkę lub mikrofalówkę.

Postać kreowana przez Stenkę włącza telewizor. Trwa wspomniany już program *Keeping Up With the Kardashians*. Umieszczenie w polu gry dwóch telewizorów zaburza co prawda realizm skromnie urządzonego lokum, niemniej akcentuje zawłaszczenie scenicznego uniwersum przez voyeurystyczno-medialną rzeczywistość. Na ekranach zostają również ukazane zrzuty z komputerowego symulatora życia, gry *The Sims*, w którą bohaterka gra na swoim laptopie. Takie rozwiązanie tworzy rodzaj teatralnego *mise en abyme*; kręcące się po wirtualnym mieszkaniu postaci Simów stanowią rekurencyjne przetworzenie obrazu krzątającej się kobiety.

Poświęcanie wolnego czasu komputerowej symulacji nie powinno dziwić. W momencie emocjonalnej pustki bohaterka doświadcza świata w sposób protetyczny. Przedłużenie rzeczywistości, realizowane poprzez świat wirtualny, służy nie tylko zintensyfikowaniu wrażenia jałowości egzystencji. Obserwacja losów Kardashianów i rodzin powołanych do „życia” w grze *The Sims* dobitnie odnosi się do statusu voyeur przypisanego widzowi. Z moich kilkakrotnie przeprowadzanych obserwacji wynika, że wielu członków publiczności, zamiast skupiać swoją uwagę na działaniach postaci, machinalnie przenosi wzrok na prezentowane na ekranach kadry z gry czy programu telewizyjnego.

Można zatem uznać, że momentami świat wirtualny, poprzez jego atrakcyjność wizualną, angażuje bardziej niż rutynowe czynności wykonywane przez rzeczywistą, fizycznie obecną osobę. Paradoksalnie to, co „teatralne”, związane z obecnością, przegrywa z medialnym „oddaleniem”. Francuski teoretyk kultury Paul Virilio pisał o wkroczeniu cywilizacji w nową epokę, w której dominuje patrzenie zautomatyzowane; nowe media wiążą się ze zjawiskiem „widzenia bez patrzenia”, a sam widz staje się trybem wszechogarniającej, znieczulającej „maszyny widzenia”. Symulacja wchłania rzeczywistość⁷; jak twierdzi Virilio: „To wirtualność zdominowała aktualność, niszcząc samo pojęcie rzeczywistości. Stąd ów kryzys tradycyjnych reprezentacji publicznych (graficznych, fotograficznych, kinematograficznych...) na korzyść prezentacji, paradoksalnej obecności, tele-obecności przedmiotu albo podmiotu, która zastępuje nawet swą egzystencję, tu i teraz”⁸. *Koncert życzeń* staje się teatralnym memento odnoszącym się do zagrożenia utraty podmiotowości w zmediatyzowanym świecie rządzonego przez formy „widzenia syntetycznego”⁹.

Postać i nie-postać

Stopniowo w grze aktorki ujawniają się rysy, z których wyłania się zupełnie inny obraz postaci. Znudzenie panny Rasch lecącą w tle audycją stanowi rodzaj zgrywy. W pomieszczeniu rozlegają się dźwięki kolejnego skocznego utworu. Tym razem ciało kobiety przestaje reagować na melodię. Stenka wykonuje minimalny gest dłonią, jakby w rytm piosenki. Utwór dobiega końca, rozlega się cisza, a ruch ręki trwa nadal, jakby „poza nią”. Z radioodbiornika dobiega murmurando Leonarda Cohena z piosenki *I'm your man*. W pewnym momencie postać powtarza bezgłośnie tytułowe słowa ballady – po czym zanosi się rwanym szlochem, który z początku można pomylić z szyderczym śmiechem. Część publiczności, do której aktorka siedzi zwrócona tyłem, prawdopodobnie nie zarejestrowała tego, zamaskowanego naprędcę, spazmu. W konstrukcji postaci dochodzi do pęknięcia. W jednej chwili stało się jasne, że pieczołowicie konserwowany za pomocą rytuałów świat „wypadł z formy”.

W tym momencie odbiorca zyskuje pewną wiedzę o enigmatycznej pannie Rasch. Utwór Cohena ewokuje trudną do zapomnienia przeszłość. Ustanowienie owego kontekstu wpływa na empatyczną identyfikację z postacią, której zachowanie pozbawione jest psychologicznych motywacji. W jednej chwili objawia się trywialność egzystencji, tuszowana w toku konserwowania zrytualizowanych zachowań życia codziennego. Twórcy *Koncertu życzeń* pochylają się nad mizérią ludzkiego istnienia, któremu odmawia się nawet podniosłości aktu ostatecznego – nienoszącego zresztą znamion racjonalności.

Trudno jest ustalić moment, w którym widz zyskuje świadomość, że panna Rasch szykuje się do popełnienia samobójstwa. Voyeur śledzi przecież przygotowania do kolejnego dnia. Kobieta wstawia pranie, myje zęby, nakłada na stopy plastry oczyszczające organizm z toksyn. Chrobot urządzenia przypominającego metronom wyznacza rytm wykonywanych czynności – choć w perspektywie późniejszych zdarzeń ów dźwięk może jawić się jako tykanie zegara odmierzającego pozostały postaci czas.

W pewnym momencie dochodzi do kluczowego momentu spektaklu. Postać grana przez Stenkę podnosi głowę. Po raz pierwszy dostrzega obecność gapiów. Przezerażonym wzrokiem studiuje twarze zebranych. W jednej chwili zyskuje świadomość – nie tylko tego, że była podmiotem nieustannej obserwacji, lecz również tego, że



Koncert życzeń, reż. Yana Ross, TR Warszawa, Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie [2015]

jej działania są właśnie poddawane bezlitosnemu sądowi. Symboliczna władza milczącego voyeura okazuje się faktem.

Negacja scenicznej iluzji, wyrażona poprzez akt dostrzeżenia obserwującego tłumu, zmusza do przededefiniowania relacji wykonawca – odbiorca. Voyeur podgląda swój obiekt z pewnego oddalenia, co wiąże się ze złudnym poczuciem komfortu. W tym przypadku przez krótką chwilę jego „ofiara” zyskuje świadomość obserwacji. Natura wzroku postaci i publiczności podlega jednak diametralnym różnicom. Panna Rasch jest p o d g l ą d a n a – poddaje się kontrolującej władzy spojrzenia. W pewnym momencie zyskuje wiedzę o obecności widzów, nie jest to jednak „odwrócenie” despotycznego wzroku. Panna Rasch w dalszym ciągu stanowi słabszą stronę tego układu, niemniej widz zostaje wytrącony ze złudnego poczucia bezpieczeństwa, związanego z przekonaniem o niewidzialności.

Spektakl domyka niespodziewana koda. Wykonawczynie po raz ostatni poprawia pościel – i zwyczajnie schodzi z platformy, zajmując miejsce wśród widzów. Dochodzi do teatralnej sytuacji liminalnej; wśród zebranych stoi już nie panna Rasch, jeszcze nie Danuta Stenka, już nie „tam”, jeszcze nie „tu”. Jak pisał Carlson, odwołując się do Schechnera i Berta Statesa:



fot. Anna Grzelewska

Nie tylko samo działanie, ale cała szczególna moc teatru – twierdzi States – bierze się z „podwójnego widzenia” czy podwójnego stosunku do przedmiotu, który widzowie performansu muszą w sobie wywołać. Widzowie nie „włączają się” w iluzję (jak sugerowałaby prosta teoria udawania czy złudzenia), tylko „w pewnego rodzaju rzeczywistość”, która znajduje się w nieustannym napięciu między tym, co udawane i „realne”. Richard Schechner opisał tę „podwójną” sytuację za pomocą słynnej podwójnej negacji¹⁰.

Liminalne zawieszenie postaci/aktorki po zakończeniu gry stanowi metapoziom nadbudowany nad Schechnerowską podwójną negacją. W czasie trwania *Koncertu życzeń*, którego granice można wytyczyć między wspomnianym cielesnym impulsem a sygnałem dźwiękowym, mamy do czynienia z pierwszym poziomem paradoksalnej „podwójności”. Finalny moment *Koncertu życzeń* stanowi jej pewne przetworzenie – czas gry dobiegł końca, ale stojąca między widzami wykonawczyni w dalszym ciągu pozostaje w zawieszeniu; tym razem między rolą i nie-rolą. Można się sprzeczać o konkretną cezurę, która oddziela „bycie w postaci” i powrót do własnej tożsamości, choć w tym przypadku za taką należałoby prawdopodobnie uznać dopiero ponownie wejście na platformę do oklasków.

Kompozycja zostaje domknięta. Na początku przedstawienia kobieta jawi się jako postać nierealna, fantom, figura woskowa z panoptikum. W finale, wbrew linii narracyjnej, dochodzi do manifestacji żywotności. Gest samobójczy jest tak naprawdę gestem uśmiercenia pojęcia postaci

scenicznej. Przejście na drugą stronę, rozumiane zarówno dosłownie, jak i metaforycznie (śmierć postaci po zażyciu tabletek oraz śmierć P o s t a c i jako unicestwienie fikcji), stanowi szczególny komunikat: pomimo nawet największego podobieństwa do życia, choćby poprzez przedstawienie codziennej krzątaniny, teatr jest wehikułem fikcji. Prawda triumfuje po umownej drugiej stronie, poza granicami wytyczonymi przez ramę estetyczną. ■

Artykuł powstał na podstawie fragmentu pracy magisterskiej *Dialektyka dystansu i bliskości. Perspektywa voyeurystyczna w spektaklach „Sekretne życie Friedmanów”, „Koncert życzeń” i „Wieloryb. The Globe”* napisanej na Wydziale Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie pod kierunkiem prof. Tomasza Kubikowskiego.

1 ■ Por. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.

2 ■ J. Rancière, *Widz wyemancypowany*, tłum. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna” nr 13/2007.

3 ■ W. Baluch, *Scena teatru – scena mentalna. Proces interpretacji w ujęciu kognitywnym*, Kraków 2005, s. 51.

4 ■ M. Carlson, *Performans*, tłum. E. Kubikowska, Warszawa 2015, s. 85.

5 ■ M. de Marinis, *Dramaturgy of the Spectator*, tłum. na j. ang. P. Dwyer, „TDR: The Drama Review”, t. 31, nr 2/1987.

6 ■ J. Férail, *Theatricality: The Specificity of Theatrical Language*, tłum. na j. ang. R.P. Bermingham, „SubStance”, t. 31, nr 2-3/2002.

7 ■ Por. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. T. Komendant, Warszawa 2005.

8 ■ P. Virilio, *Maszyna widzenia*, tłum. B. Kita, [w:] *Widzieć, myśleć, być*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001, s. 45.

9 ■ Tamże, s. 42.

10 ■ M. Carlson, *Performans*, dz. cyt., 85–86. W tym fragmencie autor odwołuje się również do artykułu Michaela Quinna pt. *Celebrity and the Semiotics of Acting*, „New Theatre Quarterly” t. 4, 1990.