didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 157/158**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/world-wide-webtheatre

/ zagranica

World Wide Webtheatre

Anna R. Burzyńska

„La Comédie continue!” – wita publiczność wielki czerwony napis na stronie Komedii Francuskiej (www.comedie-francaise.fr), a więc Komedia gra dalej, wprawdzie już nie w paryskich salach i na *tournées*, ale na ekranie. „Ersatzspielplan” – ogłasza berlińska Schaubühne (www.schaubuehne.de), oferując widzom „zastępczy repertuar” (choć złośliwie można neutralne w oryginale słowo „Ersatz”, czyli substytut, interpretować zgodnie z jego polskim znaczeniem: jako tanią namiastkę). #TheShowMustGoOn – taki hasztag umieszcza na swoich stronach Teatre Lliure w Barcelonie (www.teatrelliure.com). „BE at home” – grą słów pomiędzy „B(erliner)E(nsemble) w (twoim) domu” a „Bądź w domu” zachęca teatr Bertolta Brechta (www.berliner-ensemble.de).

Większość europejskich scen mogłaby pożyczyć od TR Warszawa hasło „Zostań w domu, nie wychodź z teatru!”, przy czym wydaje się, że niepolskie teatry potraktowały je znacznie bardziej literalnie. Podczas gdy wytyczne polskiego Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego dotyczące

przenoszenia działalności artystycznej do przestrzeni wirtualnej (niezależnie od oceny zasad programu „Kultura w sieci”, ale to temat na całkiem inny artykuł) zaowocowały wieloma oryginalnymi, odkrywczymi projektami, to mottem przyświecającym większości działań podejmowanych przez zagraniczne instytucje było zachowanie ciągłości funkcjonowania; aktywności bezpieczne, sprawdzone, przetestowane. Raczej utrzymanie stałych widzów niż przyciągnięcie nowych. Pozostanie w teatrze (którego *pars pro toto* stały się, z jednej strony, nagrania spektakli, z drugiej – aktorzy, zwłaszcza ci najbardziej znani i lubiani), zamiast szukania dla niego nowego kształtu (obojętne, czy w przestrzeni realnej, czy wirtualnej).

Ta sytuacja powoli zdaje się zmieniać, ale o rewolucji w teatrze raczej nie ma co mówić. Wręcz przeciwnie: z konieczności wyrywkowy i subiektywny (na co składają się ograniczenia czasowe, techniczne, językowe, kulturowe, a także związane z osobistymi teatralnymi upodobaniami) przegląd tego, co dzieje się w teatrach europejskich (i w dwóch przypadkach amerykańskich) online skłaniałby raczej do tego, by bardzo ostrożnie postawić tezę, że w ciągu dwóch miesięcy trwania pandemicznych obostrzeń (stan na 15 maja 2020 roku), wbrew pozorom, zmieniło się bardzo niewiele.

1.

Najpopularniejszą strategią, wprowadzoną w życie właściwie natychmiast po zamknięciu teatrów dla widzów, było ustanowienie grafiku internetowych projekcji spektakli. Różne były kryteria doboru repertuaru: jedne sceny postawiły na łączenie historycznych już spektakli z tymi sprzed kilku lat: taką strategię przyjęła Komedia Francuska, prezentująca między innymi legendarną Racine’owską *Berenikę* w reżyserii Klausa-Michaela Grübera z 1985 roku, Teatro

Stabile w Turynie (https://www.teatrostabiletorino.it/stranointerludio), belgradzki Jugosłowiański Teatr Dramatyczny (https://www.jdp.rs/), czy OKT/Vilniaus miesto teatras (www.okt.lt/), gdzie jako pierwszą inscenizację tuż po zamknięciu można było obejrzeć *Staruchę* według Charmsa w reżyserii Oskarasa Koršunovasa (od tej premiery w 1992 roku zaczęła się jego europejska sława). Schaubühne pomiędzy wielkie widowiska z początków swojej działalności w rodzaju inscenizacji Petera Steina, Klausa-Michaela Grübera, Luca Bondy'ego i Andrzeja Wajdy (niemiecka *Zbrodnia i kara* z 1986 roku) i sztandarowe prace Thomasa Ostermeiera z ostatnich dwóch dekad (między innymi *Zbombardowanych* czy *Heddę Gabler*) wstawia (acz rzadko) inscenizacje najnowsze (*Lenin* Milo Raua). Podobnie funkcjonuje narodowa scena Szwecji, Dramaten (https://www.dramaten.se/play/) prezentując zarówno klasyczne inscenizacje z lat siedemdziesiątych z Bergmanowskimi aktorami, jak względnie nowe produkcje.

Inne sceny koncentrują się na ostatnich kilku sezonach, niejednokrotnie udostępniając spektakle wciąż nominalnie będące na afiszach: teatr Slovensko mladinsko gledališče w Lublanie (mladinsko.com) zaprezentował między innymi *Kompleks Ristić* Olivera Frljicia i *Hitchcocka* Weroniki Szczawińskiej, a berliński Maxim Gorki Theater – *Grundgesetz* Marty Górnickiej. Podobnie funkcjonuje budapeszteński Katona József Színház, na którego kanale YouTube pojawiły się spektakle między innymi Gábora Máté i Viktora Bodó (https://www.youtube.com/channel/UCNPULlGMNo937FBiiVufpmA/playlists), oraz paryski Odéon (https://www.theatre-odeon.eu/en/shows-in-your-living-room), gdzie dominują przedstawienia kierującego sceną Stéphane'a Braunschweiga. Ich digitalny repertuar uznać można za coś w rodzaju showcase'ów

prezentujących dorobek obecnej dyrekcji.

Różnice dotyczą też jakości i popularności wybieranych do prezentacji spektakli. Jedni dzielą się hojnie tym, co mają najlepszego, jak Nanterre-Amandiers Centre Dramatique National, na Vimeo (https://vimeo.com/theatreamandiers) udostępniające spektakle dyrektora Philippe'a Quesne'a, Jérôme Bela czy Laetitii Dosch, Münchner Kammerspiele (www.muenchner-kammerspiele.de) pokazujące wszystkie swoje spektakle zapraszane w ostatnich latach na Berliner Theatertreffen (w czasie, w którym powinien odbywać się berliński festiwal), Théâtre de Vidy w Lozannie (vidy.ch), gdzie można było zobaczyć chociażby *Bajazeta* Franka Castorfa, *Disabled Theatre* Jérôme Bela i Teatru HORA czy najnowszy projekt Claire de Ribaupierre i Massimo Furlana, *Concours européen de la chanson philosophique*, a także The Wooster Group (https://thewoostergroup.org/blog/) streamingująca swoje najwybitniejsze produkcje (mimo że ważnym źródłem dochodu teatru jest sprzedaż archiwalnych DVD). Wiedeński Burgtheater (www.burgtheater.at) udostępnia wybór (wydawanych niegdyś na kasetach wideo) klasyków sceny, Deutsches Theater w Berlinie (https://www.deutschestheater.de/programm/aktuelles/dt-heimspiel/) – najgłośniejsze inscenizacje Thomasa Langhoffa, Michaela Thalheimera i Stefana Puchera, a londyński National Theatre (https://www.nationaltheatre.org.uk/) streaminguje doskonałe technicznie, w większości przeznaczone pierwotnie dla kin, rejestracje takich hitów jak *Koriolan* z Tomem Hiddlestonem, *Tramwaj zwany pożądaniem* z Gillian Anderson czy wyreżyserowany przez Danny'ego Boyle'a *Frankenstein* z Benedictem Cumberbatchem i Jonnym Lee Millerem.

Inni, jak hamburska Thalia (https://www.thalia-theater.de/), skąpo wydzielają nieco mniej atrakcyjne propozycje, do swoich naprawdę wybitnych produkcji odsyłając na strony płatne (dotyczy to chociażby zrealizowanych tam spektakli Luka Percevala, dostępnych w wersji *on demand* na jego stronie https://vimeo.com/lukperceval – koszt to z reguły cztery dolary za dwadzieścia cztery godziny dostępu do streamingu). Podobnie The Globe – na czas epidemii teatr nie zmienił sposobu funkcjonowania w sieci: z imponującym wyborem rejestrowanych w przestrzeni amfiteatru inscenizacji szekspirowskich z całego świata (https://globeplayer.tv/globe-to-globe), wśród których znalazł się *Makbet* Mai Kleczewskiej, można zapoznać się, wypożyczając je w cenie niespełna czterech funtów za sztukę.

Różne są też częstotliwość (od pokazów codziennych, przeważnie z wyjątkiem zwyczajowych poniedziałków, po chyba najczęstsze pokazy cotygodniowe; pokazy mogą być jednokrotnie lub z powtórkami) i czas dostępności rejestracji (od możliwości oglądania tylko w czasie rzeczywistym, poprzez spektakle dostępne do północy lub przez dwadzieścia cztery godziny, aż po te „wiszące w sieci” przez dłuższy czas, na przykład tydzień). Nagrania różnej jakości (od typowo roboczych, powstałych w celach czysto archiwizacyjnych, po profesjonalne, porównywalne do filmu) rzadko prezentowane są bezpośrednio na stronie teatru: raczej wykorzystuje się do tego celu portale takie jak Facebook, YouTube, Vimeo czy rosyjski serwis społecznościowy VK (korzysta z niego moskiewski Elektroteatr Stanisławski: https://vk.com/electrotheatre). Wybór miejsca dyktują różne kryteria: od form udostępniania (streaming, udostępnienie w całości) i jakości audio i wideo po dostępność spektakli w różnych miejscach na świecie i ograniczenia cenzuralne lub ich brak.

Również jeśli chodzi o stopień kontroli teatrów nad przedstawieniami, można zaobserwować odmienne postawy: od beztroskiego udostępniania nagrań na Vimeo z opcją *download*, poprzez formaty, których zabezpieczenia da się łatwo ominąć i przy minimalnej znajomości internetu zgrać wybrane przedstawienie na dysk, aż po streamingi, które uniemożliwiają (lub bardzo utrudniają) takie praktyki, zmuszając widza do oglądania spektaklu w trakcie konkretnego pokazu, właściwie zawsze odbywającego się o „tradycyjnie teatralnej", wieczornej porze. Co bywa kłopotliwe z dwóch powodów: niezliczone streamingi teatrów z naszej strefy czasowej (a więc od Hiszpanii po Serbię i od Norwegii po Włochy) odbywają się dokładnie w tym samym momencie, a z kolei spektakle teatrów moskiewskich (nie mówiąc o tych w głębi Rosji) pokazywane są w okolicach polskiej północy. Liczba propozycji jest więc przytłaczająca, a wybory widza – trudne.

2.

Nadzieje na większą globalizację życia teatralnego na razie się nie spełniły – bynajmniej nie tylko ze względu na różnice czasowe, cenzurę czy odmienne podejście do kwestii praw autorskich. Wydawałoby się, że obecna sytuacja jest wręcz idealna do tego, by – wobec odwołania największych międzynarodowych festiwali teatralnych, jak przeglądy w Awinionie i Edynburgu, Wiener Festwochen, Theater der Welt czy Ruhrtriennale – prezentować ich program w sieci lub powymieniać się spektaklami (ewentualne przygotowanie napisów to koszt śmiesznie niski w porównaniu do zapraszania przedstawienia na zagraniczne *tournée*, a poza tym większość renomowanych scen i tak ma nagrania swoich spektakli z tłumaczeniem na język angielski). Tak się jednak nie stało, zapewne z wielu powodów: od braku unijnego wsparcia (przy równoczesnych narodowych programach wsparcia) po niejasne plany dotyczące przyszłości odwołanych

festiwali: program części z nich zapewne przeniesiony zostanie w całości na jesień lub (co bardziej prawdopodobne) kolejny rok, zwłaszcza że selekcjonerzy raczej nie będą mieli wielu nowych przedstawień do wyboru. Status prawno-finansowy festiwali też w oczywisty sposób różni się od statusu teatrów.

Co prawda w dniach 15 kwietnia – 15 maja 2020 odbył się przegląd spełniający postulat dostępu do teatrów z całego świata z własnej kanapy: The International Online Theatre Festival (https://thetheatretimes.com/iotfestival2020/), prezentujący opatrzone angielskim tłumaczeniem wybitne inscenizacje ostatniej dekady z krajów takich jak Niemcy, Rosja, Ukraina, Polska, Wielka Brytania, USA, Chiny czy Liban, jednak zbieżność pokazów z czasem epidemii jest czysto przypadkowa. Tegoroczna, druga edycja festiwalu została zaplanowana wiele miesięcy temu i – jak żartuje jej pomysłodawczyni, Magda Romanska – była prekursorska wobec obecnych praktyk udostępniania teatru w sieci. W odpowiedzi na pandemię organizatorzy zdecydowali się przedłużyć wirtualny przegląd do 31 maja.

Choć europejskie koprodukcje teatralne nie są niczym rzadkim i powinny bez problemu być realizowane także i teraz (bez konieczności wydawania pieniędzy na podróże, przy zrównaniu szans artystów z różnych ośrodków), to koronawirus wyraźnie im zaszkodził. Sylvain Creuzevault, autor nagłośnionego projektu Décaméron-19 (https://lundi.am/Decameron-19 oraz strony zaangażowanych w projekt teatrów) ładnie opowiada o tym, jak mimo zamkniętych granic teatr musi je przekraczać, a pomysł polegający na tym, że przez sto dni stu aktorów z całej Europy czyta po kawałku *Dekameron*, każdy w swoim języku, brzmi ciekawie. Ale po kilku odcinkach, z reguły dość

monotonnie przeczytanych, nie ma się już potrzeby poznawania kolejnych, a „europejskość bez granic" projektu sprowadza się do tego, że na jego półmetku dominują „duże" języki takie jak francuski, angielski, włoski i niemiecki, pomiędzy nimi mignęły te mniej osłuchane (islandzki, niderlandzki) i pozaeuropejskie (japoński, hebrajski), natomiast rosyjski pojawił się raz (w wykonaniu aktorki z teatru w Dortmundzie), a Europa Środkowa, Bałkany i kraje bałtyckie nie pojawiły się wcale.

Zdecydowanie bardziej globalny wymiar ma projekt Segal Talks, zorganizowany przez nowojorskie The Martin E. Segal Theatre Center (https://thesegalcenter.org/). Jego kuratorem jest absolwent szkoły w Giessen Frank Hentschker, który prowadzi codzienne spotkania *on-line* dotyczące teraźniejszości i przyszłości teatru. Jego rozmowy są zarazem konkretne i inspirujące, a dobór artystów rzeczywiście szeroki: od takich znanych bywalcom europejskich festiwali twórców, jak Thomas Ostermeier, Milo Rau, Meredith Monk, Grzegorz Jarzyna, Guillermo Calderón, Laila Soliman i Toshiki Okada, po mniej oczywistych artystów z Libanu, Tajwanu czy Burkina Faso. Trudno mówić o tym cyklu w kategoriach dzieła sztuki, ale jako działanie w myślowej przestrzeni teatru sprawdza się doskonale.

Granice zamknięte pozostają także, jeśli chodzi o media. Mogłoby się wydawać, że w sytuacji, w której produkcje filmowe i serialowe również zostały zawieszone na dłuższy czas, telewizja i radio chętniej będą wchodzić w sojusze z teatrem, udostępniać mu czas antenowy, albo chociażby swoje platformy *on-line*. A jednak niełatwo natrafić na takie inicjatywy. Niemiecka telewizja 3Sat pokazała, co prawda, otwierającego (odbywający się w tym roku w całości w sieci) festiwal Berliner Theatertreffen *Hamleta* w reżyserii Johana Simonsa z Schauspielhaus Bochum, ale jest to efekt trwającej od lat

współpracy (pokazano też dwie inscenizacje z zeszłorocznej edycji; wydaje się, że zadecydować o tym mogła niewystarczająca jakość nagrań posiadanych przez teatry i – przy braku pokazów – niemożność zorganizowania transmisji).

Wyjątkowa na tym tle wydaje się decyzja giganta, jakim jest Disney, który na 3 lipca planuje w swojej telewizji Disney+ pokaz *Hamiltona* Lina-Manuela Mirandy. Opowiadający w nieszablonowy sposób historię jednego z ojców założycieli Stanów Zjednoczonych musical zadebiutował w 2015 roku na off-Broadwayu, skąd przeniósł się na Broadway, jest więc spektaklem całkiem (w kategoriach musicalowych) nowym i cieszy się ogromnym powodzeniem. Tym bardziej zaskakująca jest decyzja zarówno producentów (zapewne bardziej opłacałoby się eksploatować go na razie tylko na żywo; pokazy rejestracji w kinach planowane były dopiero na koniec 2021 roku), jak przedstawicieli Disneya (nawet tak popularny musical nie jest przecież oczywisty w kontekście telewizji serialowej, jaką jest Disney+). Jednak w świetle prognoz, że Broadway i West End nie będą mogły gościć widzów aż do 2021 roku, lipcowa projekcja nabiera innego sensu.

3.

Gdy przegląda się repertuary europejskich scen, w obszarze „oryginalna twórczość koronawirusowa” zdecydowanie dominują aktorskie czytania. Nakład pracy i środków jest niewielki, ale to samo można, niestety, powiedzieć o efekcie. Najczęściej nagrywane w aktorskich domach albo w pustym teatrze, w dresie albo w pełnym kostiumie i z ostentacyjnie teatralnymi rekwizytami (lichtarze), są prezentacjami kilku typów tekstów. Najczęściej są to wiersze z lokalnego kanonu szkolnych lektur lub fragmenty przypadkowo albo nieprzypadkowo dobranej prozy (wtedy prezentacja

podzielona jest na odcinki). Nieprzypadkowo dobrana proza to oczywiście głównie *Dekameron* (widocznie artyści uznali, że epidemia potrwa na tyle długo, że *Dżumy* może nie starczyć), który czytany jest wszędzie, od licznych dużych i małych teatrów włoskich, jak Oranona Teatro (facebook.com/oranonateatro) po Internationaal Theater Amsterdam (https://ita.nl/nl/episodes/itas-decamerone/765119/), gdzie pod pomysłem podpisał się Ivo van Hove, i Østerbro Theater w Kopenhadze (https://www.osterbroteater.dk/forestilling/coronamonologerne/).

Drugie miejsce po czytaniach zajmują dyskusje za pomocą platform konferencyjnych (najczęściej towarzyszące streamingom przedstawień na zasadzie „dyskusji pospektaklowych"), dalej – rozmaite wideoblogi (głównie aktorskie), czasami również komentarze specjalistów: teoretyków, historyków, pedagogów teatru tłumaczących zawiłości prezentowanych dzieł (celuje w tym Komedia Francuska, której strona zmieniła się w coś w rodzaju – skądinąd bardzo wysokiej jakości – telewizji edukacyjnej, nadającej swój program od wczesnych godzin popołudniowych do późna w nocy).

Zebrane na stronach z repertuarem (gdzie do tej pory pojawiał się jeden-dwa tytuły spektakli granych danego dnia) „wiersze dnia", odcinki powieści, anegdoty i opowiastki, fragmenty ulubionych monologów aktorów, wideoblogi i smartfonowe „wideokorespondencje" robią wrażenie bardzo intensywnej działalności teatru, ale po bliższym zapoznaniu się z tymi propozycjami trudno nie być rozczarowanym. Słonia usiłowano zastąpić, hodując trzy tysiące królików.

4.

Wygląda na to, że najciekawsze rzeczy dzieją się na styku offu i mainstreamu. Choć i tu trudno powiedzieć, by udało się odkryć coś nowego – raczej twórczość niektórych artystów świetnie wpasowała się w obecne realia. I tak, pracujący od kilkunastu lat z formatem audiospaceru Stefan Kaegi na początku kwietnia wymyślił projekt *9 Bewegnungen/9 Movements* i umieścił go (w wersji niemiecko- i angielskojęzycznej) na stronie Soundcloud Rimini Protokoll (https://soundcloud.com/user-577741880). Powstałe we współpracy z Deutschlandradio „słuchowisko" to sześciominutowy audioprzewodnik, który krok po kroku przeprowadza słuchacza przez kolejne etapy zmiany mieszkania w scenę teatralną.

Delikatną adaptacją gotowego autorskiego formatu jest też *My Documents | Share your screen* Loli Arias (https://www.muenchner-kammerspiele.de/my-documents-share-your-screen, produkcja Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt we współpracy z Münchner Kammerspiele, Kampnagel w Hamburgu i kilkoma innymi teatrami). Oryginalną ideą rozwijanego od 2012 roku projektu Arias *My Documents* było zapraszanie artystów z różnych dziedzin (taniec, film dokumentalny, sztuki plastyczne i teatr) i krajów, by w ramach wykładów performatywnych pozwalali widzom zajrzeć do swoich teczek i notesów, odsłaniali warsztat pracy, dzielili się „swoimi osobistymi poszukiwaniami, radykalnym doświadczeniem lub tajemną obsesją". W wersji *My Documents | Share your screen* artyści (Pedro Penim, Rabih Mroué, Zhang Mengqi, Tim Etchells, Luisa Pardo i Gabino Rodriguez, Tania Bruguera) przez Zoom odsłaniają nie tylko zawartość papierowych, ale też komputerowych folderów, pokazują, „co robią na komputerze, gdy nikt nie widzi".

Także Forced Entertainment udanie przetransferowali swoje poszukiwania teatralne na nowe realia pracy i odbioru. *End Meeting For All* (https://www.forcedentertainment.com/projects/end-meeting-for-all/) to stworzone w kwietniu (i dostępne w sieci do końca czerwca) „fragmentaryczne dzieło *on-line* w trzech krótkich epizodach". Członkowie zespołu improwizują podczas nagranych na żywo zoomowych konferencji, a mieszanina wszelkich możliwych katastrof i niepowodzeń (od rozmazanych makijaży i przeszkadzających psów, poprzez awarie techniczne, na nieporozumieniach w kwestiach fundamentalnych skończywszy) oddaje, w ich założeniu, proces rozpadania się i odrealniania kontaktów w dobie kwarantanny (i jeszcze długo po niej).

Niemożność spotkania, ułomność komunikacji stematyzowana przez Forced Entertainment dzięki wykorzystaniu Zooma to doskonała realizacja reguły „medium is the message". Być może nowej dramatyczności, nowej dialogiczności szukać należy właśnie na platformach konferencyjnych, czatach, rozmowach prowadzonych na Twitterze, Facebooku, Instagramie, Messengerze. Teatralne eksperymenty powoli zdają się zresztą tam przenosić – w chwili pisania tego tekstu w różnych krajach pojawiają się zapowiedzi performansów realizowanych w taki właśnie sposób. Zważywszy, że teatr w sieci zaistniał po raz pierwszy w formie wymiany komend będących kwestiami z *Hamleta*, można powiedzieć, że zatoczyliśmy koło.

Autor/ka

Anna R. Burzyńska

Anna R. Burzyńska – adiunkt w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki UJ. Od 2000 roku współredaguje Gazetę Teatralną „Didaskalia". Opublikowała książki: *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej* (2005), *The Classics and the*

Troublemakers. Theatre directors from Poland (2008), *Maska twarzy. Twórczość dramatyczna Stanisława Grochowiaka* (2011) i *Małe dramaty. Teatralność liryki Stanisława Grochowiaka* (2012). Jej zainteresowania badawcze obejmują przede wszystkim dramat polski i niemiecki od XIX wieku po współczesność, najnowszy teatr europejski, *sound studies* oraz relacje między humanistyką a medycyną.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/world-wide-webtheatre*