didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 157/158**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/mlodzi-w-sieci

/ koronateatr

Młodzi w sieci

Zuzanna Berendt

Stary Teatr w Krakowie

Młodzi w Starym online

20 kwietnia – 6 czerwca 2020

Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu

Modelatornia

maj 2020

Działalność polskich teatrów w ostatnich miesiącach, kiedy została przeniesiona do sieci z powodu pandemii koronawirusa, w niewielkim stopniu opierała się na produkcji nowych spektakli. Najczęściej udostępniane materiały to nagrania przedstawień już wycofanych z repertuaru (np. cykl „Pokazy spektakli archiwalnych" Starego Teatru w Krakowie) oraz takich, które widzowie mogli oglądać na żywo jeszcze na kilka dni przed

zamknięciem teatrów. Teatry angażują też aktorów do regularnych czytań tekstów literackich, emitowanych przede wszystkim przez kanały społecznościowe (m.in. Studio Teatrgaleria w Warszawie), a czasem działań na pograniczu teatru i serialu (*Zamknięci w teatrze* Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie). Stary Teatr i Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu zaproponowały programy dla twórczyń i twórców debiutujących oraz takich, którzy debiutowali stosunkowo niedawno.

Trzeba zaznaczyć, że oba projekty znacznie się różnią. „Młodzi w Starym" to cykl, w ramach którego we współpracy Starego Teatru i Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie powstało trzynaście mniej więcej półgodzinnych spektakli internetowych, zrealizowanych przez studentki i studentów II i III roku reżyserii. W produkcjach, które emitowane były trzykrotnie, dostępnych jedynie w czasie transmisji prowadzonej przez kanał teatru na portalu YouTube, udział wzięli aktorzy i aktorki Starego Teatru. Z kolei „Modelatornia" teatru w Opolu to konkurs, na który wpłynęło siedemnaście prac. Trzy z nich zostały nagrodzone i w trzy kolejne poniedziałki, począwszy od 11 maja, były udostępniane publiczności poprzez kanały teatru na Facebooku i YouTube'ie. Projekty powstały bez wsparcia produkcyjnego teatru, ale ich twórcy i twórczynie otrzymali nagrody pieniężne w wysokości 3333 złotych. Realizacje zgłaszane do „Modelatorni" miały odnosić się do tematu metamorfozy, a ich forma mogła opierać się na strategiach performansu, video artu, sound artu lub VR. Przed studentami AST stanęło zadanie o bardziej skonkretyzowanej tematyce. W opisie „Młodych w Starym" na stronie internetowej teatru możemy przeczytać, że celem projektu było zbadanie kanonu literackiego (zarówno w obszarze literatury dawnej, jak i współczesnej) pod kątem poszukiwania odpowiedzi na pytania, do stawiania których prowokuje pandemia. Dotyczą one tak teraźniejszości – jakości społecznych relacji, sensu i warunków pracy – jak i przyszłości po

epidemii.

Ustawienie epidemii COVID-19 w centrum zainteresowania wydaje się słuszne o tyle, że temat ten od kilku miesięcy kolonizuje rzeczywistość artystyczną, przede wszystkim wpływając na sposób realizacji. W spektaklach młodych reżyserów i reżyserek, szczególnie tych, którzy swoje prace przygotowywali w czasie obowiązywania największych obostrzeń sanitarnych, wirus pojawia się na wiele sposobów, aktywując zawarte w dziełach literackich tematy, które w innych okolicznościach mogłyby pozostać niezauważone. W najbardziej wyrazisty sposób w spektaklach internetowych manifestował się temat kontaktu, implikowany nie tylko przez tematy dzieł, po które sięgali twórcy i twórczynie, ale również medium, w jakim przyszło im swoje prace realizować. Próba uzgodnienia tego, w jaki sposób za pomocą kamerki internetowej i ekranu można „spojrzeć sobie w oczy", którą przeprowadzają bohaterowie *W poszukiwaniu straconego czasu* Zofii Gustowskiej (premiera 21 kwietnia), nie tylko problematyzuje sytuację trojga ludzi, których widzimy na ekranie, ale również prowokuje do zadawania pytań o to, w jaki sposób narzędzia internetowe zmieniają naszą – widzów i widzek – relację do prezentowanych spektakli, do których mamy większy niż zazwyczaj dostęp, ale w których uczestniczymy na zupełnie innych niż dotychczas zasadach. Czy oglądanie spektakli w warunkach domowych pozwala osiągnąć większe skupienie, czy wręcz odwrotnie? Po jakim czasie platformy internetowe, przesycone teatrem, zaczną odnotowywać spadek zainteresowania widzów, dla których kluczowa w sytuacji teatralnej jest nie tyle forma i treść spektaklu, ile współobecność widzów i aktorów w jednej przestrzeni? Medium internetowe kształtuje odbiór spektakli w niemniej wyrazisty sposób niż teatr, w którym pokazywane są spektakle na żywo, z tym że ten pierwszy sposób oglądania z oczywistych względów nie może opierać się na przyzwyczajeniach z czasów

przedpandemicznych, ryzykuje więc utratą publiczności.

Reżyser Tomasz Fryzeł i dramaturg Piotr Froń, przygotowujący wraz z trojgiem aktorów adaptację *Cierpień młodego Wertera* (premiera 27 kwietnia), w bardzo ciekawy sposób odnieśli się do tematu kontaktu poprzez wykorzystanie konstrukcji powieści Goethego. Tekst oferuje czytelnikowi doświadczenie uczestniczenia w procesie komunikacji pełnym luk i zawieszeń. Listy składające się na powieść są często seriami komunikatów bez odpowiedzi. Obserwujemy w nich proces pogrążania się bohatera w myślach samobójczych, ale tekst, przez to, że nie zawiera odpowiedzi na jego listy, uniemożliwia nam skonstruowanie w akcie lektury pozycji, z której ta odpowiedź mogłaby zostać udzielona. Na początku spektaklu aktorzy tłumaczą, że są Wilhelmami, czytającymi w tym konkretnym momencie listy od Werterów, którymi byli kiedyś, ale którymi już nie są. Twórcy uzyskują w ten sposób wrażenie, że zarówno Werterowie, jak i Wilhelmowie są projekcjami jednego podmiotu, nie możemy mieć jednak pewności, czy jest to podmiot ze świata powieści Goethego, czy może podmiot aktorski, wytwarzający dwie kreacje w ramach jednego spektaklu. Wrażenie dystansu między aktorami a postaciami w dalszej części zostaje spotęgowane przez komentarze Magdaleny Grąziowskiej, Anny Paruszyńskiej i Szymona Czackiego, którzy wyrazy porywów serca głównego bohatera umieszczają w ironicznej ramie, na przykład określając tolerancję Wertera dla faktu, że Lotta ma narzeczonego, jako „chorą". Niestabilność konstelacji: Werter – Lotta – Wilhelm zostaje podkreślona przez demaskację przestrzennej aranżacji obrazu na ekranie. Przez większą część spektaklu wydaje się, że, skoro bohaterowie komunikują się przez wideoczat, to znaczy, że są od siebie oddaleni. W jednej z ostatnich scen Szymon Czacki wychodzi jednak przez drzwi w swoim pokoju, które, jak się okazuje, prowadzą do pomieszczenia, w którym siedzi Anna Paruszyńska. Znika aprioryczne zaufanie, że na ekranie

widzimy świat, którego konstrukcji intuicyjnie możemy zaufać, ale pojawia się silne poczucie, że Werter grany przez Grąziowską zostaje przez pozostałych zdradzony, co odbudowuje afektywny potencjał relacji między postaciami, obniżony wcześniej przez rozbicie tekstu Goethego aktorskimi komentarzami.

Na opracowanie tekstu literackiego z pozycji dystansu zdecydował się również duet reżysersko dramaturgiczny Piotr Froń i Mira Mańka. W *Kochanowskim* refleksja nad „wynalezieniem" przez autora *Odprawy posłów greckich* literackiego języka polskiego oraz śledztwo w sprawie, czy opłakiwana w *Trenach* Urszulka istniała naprawdę, stają się przyczynkiem do pytania o związek słów z rzeczywistością oraz – w następnym kroku – rzeczywistości ze sztuką. Froń i Mańka, pokazując część procesu pracy nad tekstem z aktorami – Krzysztofem Globiszem, Dorotą Segdą, Zbigniewem W. Kaletą – odsłonili różne poziomy zmagania się z poezją Kochanowskiego. W przypadku Globisza było to fizyczne zmaganie się ze słowem mówionym, w przypadku Segdy – kreatywne opracowywanie wiersza i dostosowanie go do warunków internetowego pokazu. Z kolei Kaleta, wkładając do recytacji jednego z trenów garnitur, który nosił na pogrzebie ojca, jednocześnie buntował się przeciwko tego rodzaju próbom uwierzytelniania literackiego przekazu. Pokazywanie procesu pracy nad tekstem odsłoniło również część trudności związanych z realizacją spektakli teatralnych online – konieczność zapanowania nad kamerą i pracy w odosobnieniu.

Temat izolacji spowodowanej koniecznością pozostawania w domu pojawił się także w *Domu dziennym, domu nocnym* Anny Mazurek z dramaturgią Olgi Ciężkowskiej (premiera 20 kwietnia) oraz w *Niezastanych miastach* (premiera 28 kwietnia) Małgorzaty Jakubowskiej (reżyseria) i Franciszka Szumińskiego (dramaturgia), w których grana przez Ewę Kaim bohaterka

opowiada o wyjściu do miasta po długim czasie spędzonym w domu jak o prawdziwym święcie i wyjątkowym doświadczeniu, pobudzającym zmysły, które pozostawały w długim uśpieniu.

Kolejnym elementem pandemicznej rzeczywistości uchwyconym przez twórców i twórczynie jest zwrot ku refleksji nad przeszłością, która nagle stała się terytorium pewnym i rozpoznanym, a jednocześnie wyraziście oddzielonym od amorficznej teraźniejszości, w której gwałtownym przemianom uległa percepcja czasu (ciekawie jest to przedstawione w *Domu dziennym, domu nocnym*, kiedy sygnalizowane oświetleniem pory dnia i nocy zmieniają się w nieregularnym rytmie). W takim sentymentalno-refleksyjnym tonie zostały utrzymane *Przestrzenie* Kacpra Romaniuka, zrealizowane w poetyce kina niezależnego i oparte przede wszystkim na zasadzie oddzielnego filmowania bohatera i bohaterki oraz pustych miejsc, które były kiedyś wspólnymi przestrzeniami ich życia. Praca Romaniuka to najbardziej filmowa ze wszystkich realizacji. W tym przypadku to montaż i impresyjne obrazy pustych wnętrz oraz wyludnionych przestrzeni miejskich odgrywały ważniejszą rolę niż dramaturgia kontaktu między bohaterami, obecna w innych spektaklach.

W spektaklach zrealizowanych w ramach pierwszej części projektu dominowała formuła, którą można by nazwać performansem dokamerowym. Bohaterowie kontaktowali się zazwyczaj przez wideoczat, czego „przypadkowymi" świadkami byli widzowie transmisji. Na eksperymentowanie z formą zdecydowała się właściwie tylko Mira Mańka, która, nie opierając się – tak jak Romaniuk – na stylistyce filmowej, ale tworząc hybrydową formę wizualną, w *Małej Syrence* (premiera 11 maja) wykorzystała oprócz nagrań aktorów również animacje przedmiotów oraz technikę teatru cieni. Sięgnięcie po baśń Andersena okazało się bardzo

dobrym wyborem, ponieważ otwierało projekt Starego na młodszą publiczność oraz pozwoliło na poruszenie w bardzo subtelny sposób tematów tęsknoty i utraty, będących trudnym do uniknięcia elementem doświadczenia izolacji podczas epidemii.

Eksperymenty formalne podejmowane przez twórczynie i twórców spektakli pokazywanych w ramach drugiej części projektu (od 19 maja do 6 czerwca) zaowocowały między innymi ciekawym pod względem montażowym i tematycznym *Kanonem: pieśniami do pracy* Jana Kantego Zienki (premiera 19 maja) oraz wykorzystującą poetykę teledysku pracą Olgi Ciężkowskiej *tańczymy shimmy* (premiera 2 czerwca). Praca Zienki miała premierę w czasie, kiedy zaczął się już proces odmrażania, którego nierównomierność była jednym z ważniejszych tematów medialnych debat dotyczących polityki czasu epidemii. W *Kanonie* po raz pierwszy w ramach „Młodych w Starym" tak wyraziście pojawił się temat pracy i jej warunków w dobie pandemii. Tytułowa forma muzyczna posłużyła za zasadę konstrukcyjną spektaklu internetowego, którego bohaterowie, będący w sytuacji pracowników, pracodawców, uczestników czynu społecznego, prowadzą narracje nakładające się na siebie w ten sposób, że nie zawsze jesteśmy w stanie uchwycić sens i przekaz każdej z nich. Twórcy podejmują więc temat wskazujący na ich zaangażowanie w kwestię społecznych i ekonomicznych skutków pandemii w ramach ścisłej formy artystycznej, która nie pozwala zapomnieć, że wypowiedź ta ma miejsce w ramach sztuki, a nie – na przykład – dyskursu medialnego.

Najciekawszym eksperymentem wizualnym była z kolei wyreżyserowana przez Olgę Grzelak sztuka Virginii Woolf *Freshwater* (premiera 1 czerwca). Dzięki wykorzystaniu obrazu w czerni i bieli oraz reliefowemu ustawieniu aktorów na tle monochromatycznych powierzchni, udało się Grzelak nadać

spektaklowi stylistyczną spójność, o którą pozostali twórcy aż tak bardzo się nie troszczyli, nagrywając aktorów w mieszkaniach, na tle mebli i przedmiotów codziennego użytku. Choć *Freshwater* ma – podobnie jak *Przestrzenie* – wyrazisty charakter filmowy, to został on tutaj wykorzystany do stworzenia pracy nierealistycznej. Kadry obejmujące poszczególnych aktorów zostały umieszczone obok siebie tak, by powstało wrażenie, że znajdują się oni w jednym pomieszczeniu. Otwierający spektakl absurdalny dialog dotyczący wyjazdu dwojga bohaterów do Indii toczy się w obecności milczącej Ellen (Anna Paruszyńska), której sylwetkę widzimy zawieszoną ponad pozostałymi postaciami. Kiedy portretujący ją malarz zwraca się do niej i wszystkie postacie spoglądają w górę, orientujemy się, że zawieszenie nad pozostałymi bohaterami jest jej „rzeczywistym" usytuowaniem w przestrzeni, którą Grzelak zorganizowała według własnego pomysłu kompozycyjnego, a nie zabiegiem wynikającym z ograniczeń realizacji spektaklu online.

W ramach drugiej części „Młodych w Starym" powstało również *Wnętrze* Wojtka Rodaka, w mojej opinii najciekawsza realizacja cyklu. Wykorzystanie klasycznego tekstu Maurice'a Maeterlincka w sytuacji konieczności tworzenia środkami medium cyfrowego, otworzyło w tym przypadku nowe możliwości myślenia zarówno o tym osobliwym dramacie, jak i o formie spektakli produkowanych z myślą o pokazach w internecie. Czworo aktorów, których widzimy na równo podzielonym ekranie w lekkim oddaleniu, nie zwraca się w stronę kamery. Nie komunikują się przez nią ani nie sygnalizują świadomości, że są przez nią widziani. Prowadzona z offu narracja, obejmując ich wszystkich jako jeden, niczego nieświadomy zbiorowy podmiot, wytwarza iluzję, że znajdują się oni w jednym miejscu, tak jak rodzina z dramatu Maeterlincka, zgromadzona w domu w nieświadomym oczekiwaniu na tragiczną wiadomość o śmierci jednej z córek. Słyszany przez

nas dialog dotyczy sposobu, w jaki przekazać zgromadzonym w domu informację o śmierci dziewczyny. W spektaklu Rodaka narracja odrywa się jednak od tej partykularnej sytuacji, kierując naszą uwagę ku kondycji nas – widzów – zamkniętych w domach z powodu pandemii.

*Wnętrze*stało się opowieścią o sytuacji, w której fizyczna izolacja od otoczenia nie zapewnia bezpieczeństwa wobec tego, co dzieje się poza oswojonymi pomieszczeniami („zamknęli drzwi, więc myślą, że nic złego stać się im nie może", mówi bohaterka grana przez Annę Dymną), a ponadto o zagrożeniu, które nadchodzi niespodziewane i które już zdążyło zmienić rzeczywistość, choć zmiany tej nie jesteśmy w stanie jeszcze dostrzec. Minimalne i naturalne działania filmowanych aktorów nie nużą, bo dramatyzuje je dialog z offu, w którym ujawnia się zarówno władza tego, kto przynosi wiadomości, jak i jego dylematy. Zresztą bezczynność obserwowanych postaci – trochę oczekiwanie, a trochę bierne zawieszenie w upływającym czasie – sugeruje, że wiedzą, iż sytuacja, w której się znajdują, przyniesie jakieś konsekwencje, ale nie mogą jeszcze domyślać się, jakie one będą. *Wnętrze* Rodaka wręcz pączkuje paralelami między sytuacją rodziny z tekstu Maeterlincka a sytuacją ludzi zamkniętych w domach podczas pandemii, podporządkowujących się kolejnym rozporządzeniom, uzależnionym od przychodzących z zewnątrz informacji, których nadawcy mają dużo większą wiedzę i władzę niż oni.

W projektach nagrodzonych w konkursie „Modelatornia" Teatru im. Jana Kochanowskiego tematy epidemii i wirusa również były obecne. Ze względu na różnorodność form, po jakie sięgnęli twórcy i twórczynie – film dokumentalny, film o charakterze mockumentu przyrodniczego i animacja cyfrowa – oraz temat projektu (metamorfozy), manifestowały się one jednak w inny sposób niż w spektaklach Starego Teatru. W *Pokarmie* Aleksandry

Skorupy, filmie dokumentalnym poświęconym realiom pracy położnych, epidemia pojawia się właściwie jedynie w początkowych wypowiedziach położnych, którym towarzyszyła Skorupa oraz operator kamery i montażysta Tomasz Schaefer. Kobiety opowiadają o tym, jak zmieniła się ich praca w zaostrzonym rygorze sanitarnym, o konieczności zawieszenia porodów rodzinnych, ale także o zmianie społecznego stosunku do pracowniczek i pracowników służby zdrowia: bardzo szybko z bohaterów stali się potencjalnym zagrożeniem dla osób, z którymi mają styczność w miejscu zamieszkania, sklepie czy komunikacji publicznej. Kwestia ta, choć pojawia się na początku filmu, zostaje odsunięta na dalszy plan, a reżyserkę wydaje się najbardziej interesować codzienna praktyka położnych, oparta na trosce i uwadze wobec matek i dzieci. Niedopowiedziany pozostaje temat warunków finansowych tej pracy, który – choć kilkakrotnie przywoływany w lakonicznych stwierdzeniach, że płace są bardzo niskie – nie zostaje wydobyty i rozprasza się pośród obrazów przedstawiających codzienność tej profesji.

Filip Jaśkiewicz, który wraz z twórczynią muzyki Bereniką Wojnar przygotował pracę pod tytułem *w domowych głębinach*, choć również posłużył się medium filmowym, to zrobił to w zupełnie innym tonie niż Skorupa i Schaefer. Tytułowe domowe głębiny stają się miejscem *quasi*-przyrodniczej obserwacji, w ramach której przed kamerą, filmującą ciemne wnętrze przypominające wodne odmęty, pojawiają się sprzęty domowe imitujące wodne zwierzęta. Są to jednak imitacje celowo odsłaniające swoją sztuczność. „Swetrochłon” nie ukrywa pokrewieństwa ze zwyczajnym swetrem, a „piłogłów” nie wyrzekłby się powinowactwa z ostrym narzędziem. Praca Jaśkiewicza i Wojnar to zabawa formą, ale dzięki precyzji, z jaką została wykonana (nie widzimy zaplecza – rąk animujących przedmioty, przewodów łączących lampki stanowiące części ciał głębinowych stworów ze

źródłem prądu) oraz świetnego połączenia obrazu z hipnotyczną, imitującą stłumienie dźwięków pod wodą muzyką, jest bardzo wciągająca. Ponadto, jak sądzę, jest znakomitym środkiem zaradczym na trudności z koncentracją, które często pojawiają się podczas przedłużającej się pracy przy komputerze. Choć obserwacja Jaśkiewicza ma cechy filmu przyrodniczego, nie jest skonstruowana według jego klasycznych schematów. Twórcy posłużyli się formą otwartą, sugerując, że rzeczywistość widoczna na zarejestrowanym fragmencie będzie istnieć również po wyłączeniu sprzętu nagrywającego.

Propozycja Agaty Koszulińskiej i Mateusza Korsaka z Close with friends Collective znacząco odbiegała pod względem formalnym od pozostałych prac „Modelatorni". *Breathe-out tutorial* to kilkuminutowa animacja cyfrowa zorganizowana jak typowy internetowy filmik instruktażowy. Prowadzony przez narratorkę z offu trening relaksacyjny, oparty na wielozmysłowym doświadczaniu wyobrażonego szczęśliwego miejsca, wydaje się typowym reprezentantem tego rodzaju praktyk. Słowa wchodzą jednak w nieoczywistą i niepokojącą relację z częścią wizualną tutorialu. Na ekranie widzimy pustkowie rozpościerające się pod rozgwieżdżonym, ciemnym niebem, na którym najpierw pojawia się naga hermafrodytyczna postać o szeroko otwartych oczach, a za nią kolejne. Zanim pierwszy raz słyszymy polecenie, by w swoim wyobrażonym, szczęśliwym miejscu zacząć oddychać, na ekranie widzimy proces usuwania ust z twarzy postaci. Kiedy więc instruktorka pierwszy raz mówi, by wziąć oddech, widzimy animowane postaci, które nie mogą wykonać tej komendy. W wyniku tego zakłócenia w ciele widza dochodzi do osobliwego napięcia poznawczego, które w moim przypadku miało wręcz fizyczne skutki. Choć nikt nie uniemożliwił mi wzięcia oddechu, oglądanie cyfrowych postaci bez ust spowodowało, że oddychałam z trudem.

Program oparty na formule tutorialu wydaje mi się bardzo ciekawym

pomysłem w kontekście rozwoju internetowych akcji szkoleniowych w dobie pandemii. Jej pierwsze dni, które dla wielu osób łączyły się z możliwością odpoczynku i nie wiązały się jeszcze z lękami ekonomicznymi i niepewnością co do przyszłości, obfitowały w inicjatywy umożliwiające realizację w domu programów ćwiczeniowych, edukacyjnych, czy właśnie relaksacyjnych. *Breath-out tutorial* w bardzo ciekawy sposób podważa zaufanie, jakim wiele osób darzy tego typu programy, a jednocześnie prowokuje do tego, by skorzystać z niego właśnie jako z programu treningowego, a nie przyglądać mu się z dystansem jako projektowi artystycznemu. Spośród projektów nagrodzonych w ramach „Modelatorni" ten wydał mi się najciekawszy, ponieważ ma w sobie potencjał samodzielnego funkcjonowania w przestrzeni internetowej i roztopienia się w niej w taki sposób, jaki wybiorą dla niego użytkownicy. Takiej możliwości z pewnością nie mają projekty teatralne, dystrybuowane w trybie markującym przedpandemiczne funkcjonowanie teatrów, czyli najczęściej podczas wieczornych transmisji na żywo.

***

Omówione tu projekty prowokują do postawienia pytania, w jaki sposób prace, które stały się sposobem podtrzymywania regularnej pracy teatru i komunikacji z publicznością, będą traktowane po zakończeniu pandemii i powrocie do pracy w teatrach (co w momencie, w którym kończę pisanie tego tekstu, właśnie zaczyna następować). Czy ze względu na warunki, w jakich powstawały, i tryb dystrybucji będą jedynie nieznaczącym epizodem, czy może staną się przyczynkiem do nawiązania współpracy? Internet jest dużo bardziej egalitarny niż instytucje teatralne, które, dysponując sceną dużą, małą i mikro, debiutantów chętnie umieszczą na tej najmniejszej, obawiając się ryzyka związanego z zaangażowaniem dużych środków na produkcję spektaklu osoby o niskiej pozycji na teatralnym rynku. Wezwanie

do praktykowania troski, które pojawiło się w orędziu Weroniki Szczawińskiej na Międzynarodowy Dzień Teatru, przypadający w tym roku na początek rozwoju epidemii koronawirusa w Polsce, powinno być podjęte właśnie przez dyrekcje instytucji, które w czasie pandemii współpracowały z młodymi twórcami, czerpiąc z tego widoczność w internecie, możliwość pracy zespołów artystycznych, technicznych i administracyjnych oraz ciągłość oferty artystycznej, niejednokrotnie z bardzo ciekawym skutkiem.

Autor/ka

Zuzanna Berendt

Zuzanna Berendt – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/mlodzi-w-sieci*