

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 13(4) 2021

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.13.4.6

**Aleksandra Mirek-Rogowska**

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

ORCID 0000-0001-9094-9540

**Kamila Rączy**

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

ORCID 0000-0003-0070-1715

## **Aktywność działań kulturalnych w obliczu pandemii. Nowa wirtualna rzeczywistość wybranych podmiotów sektora kulturalnego**

### **Wprowadzenie**

Na początku 2020 roku niemal cały świat został dotknięty globalną pandemią COVID-19. Prawie z dnia na dzień zamrożone zostało życie codzienne, funkcjonowanie wielu instytucji i organizacji, usług czy procesów ekonomicznych i społecznych. W konsekwencji doszło do wstrząśnięcia sieciami społecznych relacji i do szeroko zauważalnych zmian w życiu kulturalnym. Z czasem zauważono, iż sytuacja, z jaką ma się do czynienia, nie jest chwilową niedogodnością, ale czymś trwalszym, zmuszającym społeczeństwa do długotrwałego utrzymania tak zwanych rygorów sanitarnych. W rezultacie zostały zatrzymane lub ograniczone niektóre sfery gospodarki i życia społecznego, w tym sektora kultury. Sytuacja ta doprowadziła zarówno do przekształcenia poszczególnych praktyk społecznych, jak i do wytworzenia całkiem nowych możliwości kontaktu z drugim człowiekiem (zob. Jeannotte 2021). Pandemia stała się z jednej strony wyzwaniem (zob. Aebischer, Nicholas 2020; KEA 2020; IDEA Consult i in. 2021), ale i szansą szybkiego, refleksyjnego reagowania na ciągle dynamicznie zmieniającą się sytuację, z drugiej zaś – punktem otwierającym nowe perspektywy w zakresie badań nauk społecznych i medioznawczych.

Celem niniejszego artykułu jest ukazanie działań podjętych przez instytucje kultury w czasach pandemii COVID-19, która stała się dla nich ogromnym wyzwaniem zarówno pod względem ekonomicznym, technicznym, jak i technologicznym. Do badań nad rozwiązaniami w kulturze, rozumianej tu jako sfera aktywności duchowej i kreatywnej człowieka oraz jako ogół ludzkich zachowań, symboli i organizacji społecznych, w sytuacji kryzysu wywołanego koronawirusem, wykorzystano metodę opartą na obserwacji, analizie zawartości, *desk research* oraz analizie krytycznej dostępnej literatury przedmiotu. Skupiono się na badaniu sektora teatralnego i muzycznego. Analizie poddano repertuar online wybranych 20 polskich i 40 zagranicznych instytucji kulturalnych, które przenieśli swoją działalność do internetu, oraz działalność 10 zagranicznych i 5 polskich artystów / zespołów muzycznych

prowadzoną na portalach społecznościowych w okresie od 1 marca 2020 do 15 kwietnia 2021. Metoda badawcza wyszukiwania materiału do analizy oparta została na zastosowaniu słów kluczowych: repertuar, online, instytucja kultury – również w angielskiej wersji językowej w wyszukiwarkach internetowych oraz platformach zrzeszających różne ośrodki kultury (w tym media społecznościowe). W przypadku artystów i zespołów kategorią doboru była aktywność w mediach społecznościowych w wyznaczonym okresie. Ze względu na obszerność przebadanego materiału w niniejszym artykule dokonano selektywnego wyboru działalności kulturalnej wyodrębnionej części instytucji na potrzeby ilustracji najistotniejszych podjętych rozwiązań.

Ponadto badano działania w ramach akcji #GramyWDomu, #ZostanzMuzyka, #zostańwdomu oraz projektów BBC Lights Up, Sound Stage, Culture in Quarantine, Disney Cruise Line. Dodatkowo materiał badawczy stanowiły utwory, które powstały lub zostały zrealizowane w odpowiedzi na pandemię i konsekwencje z nią związane (50 utworów muzycznych, 2 koncerty, 9 sztuk teatralnych, 8 sztuk muzycznych).

Reżim izolacji wpłynął na aktywność w sferze życia kulturalnego, przekreślając repertuary, harmonogramy premier, przeglądów, a w miarę przedłużania się izolacji przysłużył się do wydłużenia listy odwołanych wydarzeń. Spowodowało to, że podjęto walkę o przetrwanie i próby dostosowania do nowej, nieoczekiwanej rzeczywistości, w której nie funkcjonują teatry, opery, muzea, kina, nie odbywają się koncerty, konferencje, festiwale ani żadne inne wydarzenia. Po początkowym okresie zawieszenia działalności kulturalnych usiłowano wykorzystać szerokie zaplecze technologiczne w celu uruchomienia na nowo sektora kulturalnego poprzez przeniesienie go w sferę online. Oprócz owej transformacji kultury do wirtualnej rzeczywistości doszło do powstania nowych jej form, takich jak interaktywne wirtualne przestrzenie, w których można wspólnie „doświadczać” sztuki.

## **Kultura i kultura online – wprowadzenie terminologiczne**

W celu wyjaśnienia, czym jest kultura online, należy zacząć od zdefiniowania, czym jest kultura, będąca jednym z powszechniejszych i jednocześnie wieloznacznych pojęć humanistyki i nauk społecznych. Ze względu na niejednorodność, złożoność oraz wieloaspektowość zjawisk kulturalnych istnieje wiele stanowisk teoretycznych (Włodarczyk 2003: 950; Gruchoła 2010). Wyróżnić można dziesięć podstawowych ujęć pojęcia „kultura”: (1) definicje historyczne, opierające się na aspekcie temporalności kultury; (2) definicje hermeneutyczne, traktujące kulturę jako system znaczeń i symboli poddanych interpretacji; (3) definicje genetyczne – odnoszące się do kultury jako ewolucyjnego przedłużenia; (4) definicje idealistyczne i antynaturalistyczne, w których kultura stanowi przestrzeń natury, realizacji duchowej działalności człowieka; (5) komunikacyjne, językowe koncepcje kultury, traktujące kulturę jako komunikację i płaszczyznę międzyludzkich interakcji; (6) definicje odnoszące się do kultury jako spontanicznej i kreatywnej twórczości człowieka; (7) koncepcje opierające się na postrzeganiu kultury jako systemu społecznych uwarunkowań i determinacji; (8) definicje odnoszące się do kultury jako zamkniętego systemu, wewnątrznie spójnej i niepowtarzalnej całości; (9) ujęcia

traktujące kulturę jako uniwersalny system; (10) definicje opierające się zarówno na aspekcie zmienności i nieustającej ewolucji kultury, jak i jej stałości i niezmienności. W tym kontekście kryzys i zmiana stanowią wewnętrzną cechę każdej kultury (Hańderek 2015: 25–26).

Z tego wynika, iż kultura jest pojęciem z jednej strony funkcjonującym na styku wielu filozoficznych orientacji i płaszczyzn, z drugiej strony może być pojmowana jako filozofia kultury oraz filozoficzne rozważania nad kulturą. W przypadku tak zwanej filozofii kultury mamy do czynienia z węższym znaczeniem i traktowaniem kultury. Natomiast filozoficzne rozważania nad kulturą przynoszą możliwość bardzo szerokiego ujmowania kultury i badania jej w świetle różnorodnych fenomenów. W związku z tym, niezależnie od wyróżnionych tu koncepcji i podejść do kultury, mówiąc o kulturze, zwraca się uwagę na jej materialne aspekty (przedmioty codziennego użytku, dzieła sztuki) oraz relacje międzyludzkie, ich kształtowanie się, wzory postępowania (to, czego człowiek może dokonać, co powinien robić i chcieć, prawo, modele społeczne, moralność).

Pojmując kulturę jako wielopoziomowy, złożony konstrukt, na którym rozgrywa się spektakl społecznych zachowań, kształtujących się relacji człowieka wobec drugiego człowieka oraz świata (materialnego jak i duchowego), należy zastanowić się, jak rozumieć jej nową wirtualną formę, zwaną kulturą 2.0 lub cyberkulturą. Jak zauważa Ryszard Kluszczyński:

Cyberkultura to wieloaspektowy kompleks, który wyrasta ze społecznego doświadczenia życia w świecie zdominowanym przez technologie informacyjno-komunikacyjne. Cyberkultura jawi się jako proces, poprzez który wypowiada się społeczeństwo informacyjne. Wyróżnić w niej można zinternalizowaną, tkwiącą w świadomości społecznej warstwę nowo kształtujących się zasad i wartości oraz zespół pojęć i koncepcji składających się na wspólnie rozwijającą się świadomość postbiologiczną, warstwę działań (przede wszystkim komunikacyjnych), które stanowią zobiektywizowany wyraz poprzednio wskazanej sfery, warstwę wytworów tych czynności [...] oraz warstwę instytucji podtrzymujących i regulujących funkcjonowanie całości, bądź stanowiących jej przedłużenie i ekspresję (Kluszczyński 2001: 72).

Cyberkultura stanowi swego rodzaju rodzaj subkultury, zachowującej wszelkie cechy towarzyszące buntowniczoemu nastawieniu do dotychczasowego modelu kultury, w którym wirtualność służy jako instrument realności (Zawojski 2010: 95–96). Cyberprzestrzeń to obszar twórczości, w którym internet stanowi jedno z mediów komunikacji artystycznej i międzyludzkiej (Zawojski 2010: 135–136). Wirtualność, którą do tej pory utożsamiano z czymś sztucznym, nierzeczywistym, niematerialnym, obecnie staje się czymś realnym. Jak można zauważyć, już od jakiegoś czasu człowiek ma do czynienia z dwustronną transformacją elementów fizycznych do postaci cyfrowej oraz odwrotnie – elementów wytworzonych sztucznie do postaci realnej i namacalnej. Wielowymiarowość środowiska wirtualnego stwarza nowe formy, zasady i relacje w społeczeństwie multimedialnym, stając się dodatkowym wymiarem społeczeństwa (Rosiński 2016: 78–79).

## Życie teatralne w internecie

Pandemia koronawirusa od początku roku 2020 stała się wyzwaniem nie tylko dla rządów, służby zdrowia na całym świecie, ale także dla sektora związanego z kulturą. Wprowadzone restrykcje oparte na reżimie izolacji zmusiły ludność do pozostania w domu. Odwołano koncerty, spektakle oraz wszelkie wydarzenia artystyczne. Tak jednak jak życie nie znosi pustki, podobnie i kultura, dlatego by móc dalej funkcjonować, instytucje kultury odpowiedziały na zamknięcie, przenosząc się do świata wirtualnego. Wiele teatrów, oper i filharmonii, muzeów zdecydowało się wykorzystać internet, by pozostać w kontakcie ze swoimi odbiorcami. Online dostępne są archiwalne spektakle, koncerty, ale technologia umożliwiła też transmitowanie wydarzeń na żywo czy wirtualne „wyjścia” (Aebischer, Nicholas 2020; KEA 2020; IDEA Consult i in. 2021).

Teatr był obecny online już od jakiegoś czasu, szczególnie w formie rejestrowanych i udostępnianych potem na różnych platformach internetowych przedstawień. W trakcie pandemii COVID-19 teatry przyjęły różne strategie. Jedną z nich polegała na udostępnianiu widzom całych aktualnie granych przedstawień, na przykład Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu pokazał *Moralność pani Dulskiej*, *Zakonnice odchodzą po cichu*, a w hamburskim teatrze Thalia wystawiono wirtualną wersję spektaklu *Nora*. Innym przykładem może być Deutsches Theater Berlin, który udostępniał spektakle ze swojego repertuaru takie jak *Heddy Gabler* Henrika Ibsena czy *Upiory* norweskiego dramaturga w inscenizacji wielkiego reżysera wschodniemieckiego Thomasa Langhoffa. Do teatrów bazujących na streamingu spektakli należą również Theater und Philharmonie Essen, londyński Globe Theatre czy monachijski Residenztheater. Teatry pamiętały też o najmłodszych widzach, na przykład Teatr Miejski w Gliwicach przygotował spektakl *Tuwim dla dzieci* w reżyserii Jerzego Jana Połońskiego czy *Pod kolor* w reżyserii Daniela Arbaczewskiego. Kolejną strategią było prezentowanie archiwalnych materiałów lub fragmentów spektakli. Przykładowo w ramach programu *The National Theatre's – NT at Home* wyświetlono 16 produkcji i zgromadzono ponad 15 milionów wyświetleń od widzów z ponad 170 krajów (Brown 2020), natomiast wiedeński Burgtheater w ramach cyklu *Edition Burgtheater* przez 24 godziny udostępniał klasykę od *Otella* Szekspira po *Heldenplatz* Thomasa Bernharda. Inną strategią jest prowadzenie czatów wideo z pracownikami instytucji teatralnych. Przykładowo Teatr Miejski w Gliwicach zapraszał do rozmów prowadzonych przez Daniela Arbaczewskiego aktorów i reżyserów związanych ze śląską sceną, natomiast Alessia Heider z Teatru w Bonn, stawiając na interakcję z młodymi ludźmi, stworzyła program *Talk to...*, którego zamysłem jest zaproszenie młodzieży poniżej 27. roku życia do rozmowy z pracownikami teatru za pośrednictwem Zoomu. W ten sposób chciała sprawić, by ci, którzy często są za kulisami, znaleźli się w centrum uwagi (Reucher 2021). Również dla dzieci przygotowano różne formy interakcji ze sztuką i z teatrem za pomocą nowych mediów, na przykład Marguerite Windblut zaangażowała aktorów i aktorki, aby czytali na głos ekscytującą historię dla dzieci w wieku od 6 do 10 lat – nie przez streaming czy podcasty, ale przez telefon.

Następną przyjętą strategią są projekty nagrywane lub transmitowane na żywo na YouTubie lub za pomocą aplikacji Zoom. Z jednej strony realizowane są przez aktorów i aktorki w domach, przy użyciu dostępnej nam technologii, z drugiej – wykorzystują przestrzenie inne niż sale teatralne, w ten sposób niosąc za sobą inwencję, pomysłowość i hybrydyczność formy. Przykładowo Białoruski Wolny Teatr stworzył oryginalną sztukę formalnie zatytułowaną *A School for Fools*, która swoją formą przypominała udramatyzowaną rozmowę na Zoomie, skupiającą się na codziennych realiach życia w pandemii. W nowej odsłonie spektakl *Apple Family* autorstwa Richarda Nelsona – *What Do We Need to Talk About?*, pokazuje czwórkę amerykańskiego rodzeństwa w średnim wieku, które zastanawia się nad życiem w zamknięciu, zdalnie, we własnych domach. Kolejnym przedsięwzięciem opartym na koncepcji wykorzystującej Zoom jest seria spektakli zrealizowana przez teatr Gate, a zatytułowana *Letters*. Skupia się ona na pandemicznym życiu, gdzie dwójce artystów odczytuje listy do siebie nawzajem, napisane podczas zamknięcia. Co więcej, prezentują oni również poezję oraz tańczę. Lisa Stiegler z monachijskiego Residenztheater stworzyła wersję *Lenz* Georga Büchnera opartą na spotkaniach na platformie Zoom, a Deutsches Theater w Getyndze oferuje *drive-in-theater* w podziemnym parkingu dla nowej inscenizacji *Corpus Delicti*, autorstwa autorki bestsellerów Juli Zeh. Niektóre spektakle przybrały formę teatralnego aktywizmu, łącząc sztukę, politykę i społeczne zaangażowanie (np. *Shifting Tides*, *The Protest*).

Na polskiej scenie przykładowymi spektaklami mogą być *POLE 150m2* pilgrima/majewskiego w reżyserii Seba Majewskiego, *Nowy Dekameron* zrealizowany pod opieką reżyserską Jacka Głomba oraz *Balladyna* w reżyserii Oskara Sadowskiego. Każdy z tych spektakli w pewien sposób odnosi się do obecnej, pandemicznej sytuacji, jednak w metaforycznej i symbolicznej formie. *POLE 150m2* jest teatralnym spektaklem, który wyjątkowo, niestandardowo i zgodnie z duchem obecnych czasów w prostej filmowej formie opowiada o lękach i nadziejach artystów Teatru Dramatycznego. Z jednej strony jest świadectwem o miejscu i ludziach:

Tylko żałuję, że z widzami źle, bo są zakazy i strach, bo chciałbym, żeby wiedzieli, w czym gramy, ale może to już taka reguła, że te najważniejsze spektakle w historii widzi tylko widownia w liczbie pi. W takim razie chciałbym, żeby oglądali mnie moja żona, syn, mama i siostra – mniej więcej – pi, ale mój kosmos (Majewski 2020).

Z drugiej strony zachęca widzów do głębszej refleksji nad sytuacją teatrów w niefortunnym czasie pandemii oraz nad ich przyszłością:

[...] czekamy, pilnujemy, uważamy od dwóch miesięcy i przez kolejne dwa, cztery, dziewięć, plus minus nieskończoność. [...] Przeczytałem, że ludzkie życie zmienia się po 7 latach, zmiany w teatrze dzieją się co 8 lat. 2020 – teatr w izolacji, 2012 – teatr nie jest produktem, widz nie jest klientem. 1980 – teatr solidarności, 1964 – teatr w Wałbrzychu, a za 8 lat? 2028 – teatr zero albo full teatr – niepotrzebne skreślić. [...] widziałem lalkarza, grał kukielką w kartonowym pudełku, a przedstawienie było o człowieku, który wycina drzewa w puszczy amazońskiej, żeby zbudować tam operę. Policja mu to pudełko zniszczyła, zdeptała – na śmierć (Majewski 2020).

Spektakl *Nowy Dekameron* jest realizacją zespołową, inspirowaną *Dekameronem* – słynnym zbiorem stu opowieści Giovanniego Boccaccia, będącym sumą wa-

ariantów życia ludzkiego ukazanych jako swoista jego komedia (Urbański 2020). Wybór poszczególnych opowieści pozostawiono aktorom, którzy opracowali je według własnej wizji autorskiej. Niekiedy odpowiadali oni również za nagranie i montaż, wykorzystując różne środki artystyczne. *Dekameron* powstał w połowie XIV wieku, w świecie dotkniętym epidemią dżumy, jako rodzaj ucieczki i powrotu do świata, w którym największą siłą sprawczą była miłość (Urbański 2020). Nowa odsłona tego utworu stara się ukazać, podobnie jak jej pierwowzór, że „czas zarazy” pomoże ludziom przetrwać opowieść, w której wspólnie odnajdą oni siłę, by się integrować pomimo przymusowej izolacji, a także utraty dotychczasowego życia. O aktualności *Dekameronu* Boccaccia świadczy również powstanie projektu francuskiego reżysera teatralnego Sylvaina Creuzevaulta, będącego reakcją na obecny kryzys. Creuzevault zaprosił aktorów z całego świata do przeczytania jednej ze 100 opowieści z *Dekameronu*. W ciągu 100 dni powstała seria krótkich słuchowisk radiowych w różnych językach. Z kolei Clare Newman również wykorzystywała wątek *Dekameronu* w swoim przedsięwzięciu *Love in the Lockdown*, będącym pandemicznym romanssem, opowiadany w serii odcinków na YouTube. W głównych rolach występują Rachael Stirling, grająca muzykę, oraz Alec Newman Stirling, wcielający się w dramaturga. Bohaterowie nie tylko rozpoczynają związek, ale też współpracują przy adaptacji *Dekameronu*. Giovanni wyobraża sobie utwór Boccaccia jako spektakl na rok 2020, wyciągając paralele z pandemią COVID-19, podczas gdy Emilia i jej zespół – grany przez prawdziwą średniowieczną grupę muzyczną The Telling – planują muzykę.

Inną odsłonę pandemii ukazał Oskar Sadowski, inspirując się *Balladyną* Juliusza Słowackiego. Nowa interpretacja dramatu uważana jest za spektakl z pogranicza teatru i kina eksperymentalnego, przygotowanego w warunkach całkowitej izolacji. Opowiada o samotności, strachu, obsesji i miłości w czasach globalnego odosobnienia. Bohaterowie dramatu posiadają swoich współczesnych odpowiedników, którzy z powodu zamknięcia w domu z każdym dniem popadają w coraz większy obłąd. Widz z jednej strony zostaje wpuszczony w prywatną sferę aktorów w okresie izolacji, z drugiej staje się świadkiem i odbiorcą zderzenia aktorów z metateatralnym trybem odbioru teatru w internecie oraz z kontrowersyjną formą estetyczną.

Kompozycja „przestrzeni scenicznej”, którą stanowi ekran, podzielona została tak, by nagrywane przez aktorów filmiki pojawiały się w pojedynczych oknach w układzie galerii (za ich montaż w kadry-sceny odpowiedzialni byli Adrien Cognac i Wojciech Kaniewski). Zaproponowana przez reżysera praca z kamerą zaowocowała ciekawym efektem filmowej wielogłosowości i symultaniczności. Zaczynając od sposobu ustawienia aktorów (patrzenie wprost w kamerę telefonu, niekiedy trzymanego bardzo blisko twarzy), przez wykorzystanie scen nagranych w jednym ujęciu (Lemańska 2020), aż po wykorzystanie efektów obrazu charakterystycznych dla komunikatorów społecznościowych (np. gdy elfy Chochlik i Skierka pojawiają się z nałożonymi na obraz *emoji*, maskami i filtrami) czy elementów gry komputerowej (np. walka Kirkora z Kostrynem ukazana za pomocą fragmentów gry *World War 3*). Takie zabiegi mają na celu intensyfikację przekazu, uzyskanie napięcia w dialogach, a także wzbudzenie w odbiorcy poczucia bezpośredniości kontaktu z bohaterami – niejako brania czynnego udziału w spektaklu. Spektakl jest zdominowany przez

estetykę kampu, odznaczając się wizualnym nadmiarem (np. *Balladyna* i *Kirkor* pojawiają się w złotych ozdobnych ramach, „malowana” kurtyna), nasycony efektownymi animacjami, w ten sposób eksponując sztuczność i teatralność. Równocześnie wskazuje na świadome korzystanie z narzędzi mediów społecznościowych, stylów. Przekazywane przez bohaterów emocje napięcia, wzburzenia, zdenerwowania, strachu, samotności, a nawet humor wzmacnia ścieżka muzyczna (skomponowana przez Baascha).

Chociaż, jak sam reżyser twierdzi, jego interpretacja *Balladyny* nie jest przykładem „covidowej pracy”, to można w niej znaleźć wiele nawiązań do życia kulturalnego i codziennego w czasie pandemii. Przykładowo *Popiel III-Pustelnik* wypowiada słowa: „Chodź, zabiorę cię do teatru” (Lemańska 2020), jednocześnie przyjmując bohaterów nie w pustelni, a w gmachu wirtualnego teatru. Co więcej, po zakończeniu przedstawienia mimo braku okłasków aktorzy pokłonili się widzom (Lemańska 2020). Gest ten z jednej strony może być metaforą historii samotnego harfiarza z Prologu, z drugiej zaś – wraz z elementami charakterystycznymi dla gmachu teatru (scena, kurtyna, wirtualny gmach) daje namiastkę realności, możliwości „wyjścia” do teatru i doświadczenia sztuki na „na żywo”.

Izolacja, samotność, zagubienie są w spektaklu widoczne szczególnie w scenie wirtualnej zabawy na zamku. Wszyscy razem, a jednak osobno, ponieważ są ukazani pojedynczo w oknach czatu, tańcząc w rytm piosenki *Promise Me* Beverly Craven. Pokazane są tu zagubienie w świecie wirtualnym i w relacjach ograniczonych technologią, połączone z poszukiwaniem sensu swoich działań. Uczucie pustki spowodowane brakiem kontaktu fizycznego szczególnie widoczne jest w scenach morderstwa Aliny, kiedy dwie aktorki w osobnych kadrach zbliżają się do siebie, sprawiając wrażenie, że zaraz spotkają się we wspólnym kadrze, oraz miłosnego zbliżenia *Balladyny* i *Kostryna*, którą to scenę przedstawia alegoria miłości ukazana przez Pawła Smagałę i *Sonię Roszczuk*, co uzmysławia widzowi, że dotyk jest jak atrybut boski, dla bohaterów praktycznie niedostępny. Dodatkowo podkreśla, iż metateatralny odbiór „teatru wirtualnego” nie daje możliwości pełnego zrekompensowania ani aktorom, ani widzom braku kontaktu „twarzą w twarz” ze sztuką i z drugim człowiekiem.

Ostatnim elementem strategii było utworzenie wirtualnego teatru, czego przykładem może być *BBC Lights Up* lub *Sound Stage* przygotowane przez *The Royal Lyceum Theatre Edinburgh*, *Pitlochry Festival Theatre* we współpracy z *Naked Productions*. Pierwszy z nich stanowi wirtualny festiwal teatralny wystawiany w zamknięciu, mający na celu przesuwanie granic tego, czym może być teatr, gdy na sali nie ma publiczności (zob. *BBC 2021*; *Wiegand 2021*). Drugi projekt teatru cyfrowego jest przedsięwzięciem audio-cyfrowym, dającym widzom unikalne i wciągające doświadczenie okołoteatralne (zob. *Pitlochry Festival Theatre 2021*; *Wiegand 2021*). Oznacza to, iż ma on na celu odtworzenie elementów społecznego doświadczenia, jakim jest chodzenie do teatru, wraz z wirtualnym barem, w którym odwiedzający mogą się spotykać i porozmawiać.

Powyższe przykłady pokazują, iż pandemia wpłynęła nie tylko na formę, polegającą na wykorzystaniu dostępnej technologii do stworzenia spektaklu, możliwość spotkania z widzem poprzez udostępnienie materiałów czy streaming, ale również

na poruszaną w nich tematykę. Częstym motywem było życie codzienne – izolacja, ograniczenia, samotność, brak możliwości spotkania twarzą w twarz, praca i nauka zdalna. Również zamrożenie życia kulturalnego jako wynik sytuacji związanej z COVID-19 stało się inspiracją do powstania ciekawych przedstawień teatralnych. Każdy z tych spektakli w pewien sposób odnosi się do obecnej pandemicznej sytuacji, jednak w metaforycznej i symbolicznej formie.

## Muzyka sceniczna w internecie

Opera, operetka, musical i balet są swego rodzaju spektaklem teatralno-muzycznym. Stanowią one połączenie muzyki, plastyki, ruchu, gestu, gry aktorskiej, a w niektórych wypadkach także słowa. Słuchane i oglądane na żywo nabierają innych znaczeń i pomimo że – podobnie jak teatr – korzystały już z nowych technologii informacyjnych i internetu, to jednak rok 2020 i 2021 przyniosły wiele wyzwań. Pandemia wirusa SARS-CoV-2 spowodowała, że korzystanie z tradycyjnych instytucji zostało ograniczone i obciążone wieloma restrykcjami, a nawet czasowo niemożliwe. Konieczne stało się więc poszukiwanie „nowych” form organizacji życia kulturalnego. Z pomocą przyszła technologia, a w szczególności internet.

W trakcie pandemii COVID-19 w instytucjach teatralnych zastosowano strategię łączącą prezentowanie materiałów archiwalnych z transmisją aktualnie granych spektakli muzycznych. Przykładowo The Metropolitan Opera co wieczór transmituje opery oraz archiwalne nagrania, na które „wstęp” jest bezpłatny oraz ograniczony czasowo, a wszelkie informacje o nowych przedsięwzięciach Opera publikuje w swoich mediach społecznościowych. Podobną strategię przyjęła Opera Wiedeńska, Rossini Opera Festival, Bawarska Opera Państwowa, Royal Opera House i wiele innych. Na polskim gruncie przykładowo Opera Krakowska wystawiła między innymi *Otella* Giuseppe Verdiego; Opera Wroclawska zaś po decyzji z 7 listopada 2020 roku o zamknięciu instytucji kultury zdecydowała się nie odwoływać swoich spektakli, tylko przenieść je do sieci – transmisje na żywo oraz archiwalne materiały udostępniała fanom na swoim kanale YouTube. W celu ułatwienia dostępu do spektakli operowych powstał projekt OperaVision, który umożliwia oglądanie transmisji na żywo, a także w dowolnej chwili. Ponadto dla ciekawych platforma daje możliwość uzyskania informacji na temat tej formy sztuki, konkretnych produkcji poprzez bogatą bibliotekę cyfrową, historie i artykuły (OperaVision 2020).

Nie tylko opery przeniesiono do sieci internetowej, ale również balet i musical. Przykładowo Northern Ballet – zespół baletowy z Yorkshire – zaprezentował sezon cyfrowy na zasadzie „płać, ile chcesz”, w czasie którego udostępnił pełną wersję uznanego spektaklu Cathy Marston *Victoria* oraz zaproponował premiery krótkometrażowych produkcji, mających na celu ukazać piękno i sztukę baletu w niecodziennym wydaniu. *Have Your Cake* oraz *Northern Lights* Kennetha Tindalla powstały we współpracy z Danem Lowensteinem. Pierwsza wymieniona produkcja zainspirowana została „narodowym” entuzjazmem do pieczenia chleba bananowego w czasie zamknięcia i jest lekkim, dowcipnym filmem ukazującym przyjaźń, miłość i poczucie wspólnoty, które są jasnością nawet w najciemniejsze dni. Z kolei *Northern Lights* przenosi tancerzy na ulice, przekształcając mury i pejzaże miasta



w pomysłowy plac zabaw namalowany ruchem i kreatywnością, ukazujący tęsknotę artystów za występami i łączeniem się z innymi artystami, ale również z widzami. Choreografia i scenariusz *What Used To, No Longer Is* Mthuthuzelego Novembro powstały całkowicie zdalnie. Utwór zgłębia ewolucję życia, upływ czasu i ludzką reakcję na piękno stale rosnącego życia, nawet w najtrudniejszych okolicznościach (Northern Ballet 2021). Krótkim spektaklem jest również *Termagant* w choreografii Mariana Rodriguesa, który pochyla się nad istotą kobiecości i koncentruje się na ekspresji kobiet jako istot wielowymiarowych (Northern Ballet 2021). Tancerki ukazane są jako część wspólnoty, każda z nich uosabia inny archetyp. Kobiety utrzymują przestrzeń dla siebie nawzajem, poruszając się pomiędzy różnymi aspektami swoich postaci. Innym przykładem może być *The Swan* zaprezentowany przez Birmingham Royal Ballet, będący przearanżowanym fragmentem *The Dying Swan* symbolizującym obietnicę, nadzieję. Artyści wykonują ten utwór w swoich domach. Ciekawym przedsięwzięciem było przygotowanie *Alone / Together*, w którym tancerze i muzycy Birmingham Royal Ballet współpracowali nad kilkoma filmami; najpopularniejszym z nich był trwający około czterech minut film w całości wymyślony, zatańczony i zagrany w domach członków zespołu. Projekt stał się symbolem nadziei, że pomimo trudnych okoliczności jest miejsce na radość. W ramach innego projektu BBC Culture in Quarantine wystawiono *Jeziro łabędzie* w choreografii Coreya Bakera. W spektaklu udział wzięło 27 elitarnych baletnic z renomowanych zespołów tanecznych ze świata, które wykonują współczesną wersję baletu z własnych domów – a dokładnie z własnych domowych wani. Inną przyjętą i najbardziej popularną strategią było udostępnianie nagrań z najlepszych spektakli baletowych zarówno na stronach poszczególnych grup baletowych, jak i ogólnych platform oferujących wszelkiego rodzaju spektakle teatralne i muzyczne (np. OperaVision, która w swojej ofercie oprócz wcześniej wspomnianej opery ma kilka spektakli baletowych czy Vimeo). Podobnie postępowano w przypadku musicali, które najczęściej były dostępne w formie nagrań na stronach internetowych teatrów, jak na przykład Teatru Gigglemug, czy na platformach oferujących możliwość „wypożyczenia” przedstawienia czy usługi „wideo na żądanie” – Digital Theatre, BroadwayHD lub platformach wideo takich jak YouTube. W ramach projektu Disney Cruise Line przeniesiono niektóre musicale (np. *Frozen, A Musical Spectacular, Tangled: The Musical*).

## Koncerty online

„Muzykowanie i koncertowanie jest fundamentalną – najbardziej pierwotną – formą emanacji ekspresji artystycznej, równocześnie to także możliwość usłyszenia muzyki na żywo, obcowania z nią i ewentualnej emotywniej recepcji” (Nożyński 2019: 113–114). W sytuacji pandemicznej zostało to w pewien sposób zarówno artystom, jak i ich widzom niejako odebrane. Zarządzone odwołanie koncertów, tras artystycznych spowodowało, iż muzyka koncertowa musiała przenieść się w wirtualną rzeczywistość.

Forma online koncertów, podobnie jak w przypadku teatrów, już od jakiegoś czasu funkcjonowała. Jak zauważył Philip Auslander, współczesna kultura zaciera

granice między koncertem na żywo a tym zapośredniczonym (takim, który włącza w strukturę przedstawienia elementy technologiczne – mikrofony, głośniki, projekcje wideo, nagłośnienie modulujące głos, ekrany telewizyjne, których celem jest przekazanie, multiplikacja obrazu, tego, co odbywa się na scenie), ponieważ najczęściej przygotowuje się te wydarzenia już z myślą o reprodukcji lub w sposób przypominający wydarzenia medialne (Nożyński 2019: 121–122). Wyróżnia się trzy główne stosowane warianty: nagranie studyjne, rejestrację koncertu utrwaloną na nośniku oraz transmisję wydarzenia. Z tego wynika, iż można wyróżniać dwie sytuacje: (1) „obecność” w syntetycznym środowisku generowanym przez komputer (wirtualna rzeczywistość) oraz (2) „obecność” w rzeczywistym, oddalonym miejscu dzięki przesyłanemu na żywo obrazowi wideo (Manovich 2006: 265). Paul Virilio pisze, że

[...] transmisja na żywo obrazów wideo na duże dystanse sama stała się nowym rodzajem miejsca, tele-topograficzną lokalnością, że tele-most zbudowany z umieszczonego w pętli odpowiedzi zwrotnej (*feedback loop*) dźwięku i obrazu daje początek teleobecności oraz telerzeczywistości, w wypadku których najważniejsze jest pojęcie czasu rzeczywistego. Taka telerzeczywistość, twierdzi, zastępuje w czasie rzeczywistym rzeczywistą przestrzeń rzeczy oraz miejsc (Kac 2012: 46–47).

Koncerty muzyczne, wydarzenia „na żywo” stają się polem eksperymentalnym dla nowych środków transmisji, sposobów słuchania i – przede wszystkim – form uczestnictwa. Pandemia niejako przyczyniła się do eksploracji potencjału wydarzeń organizowanych za pomocą technologii. Z pewnością w pamięci wielu zostanie koncert Andrei Bocellego *Music for Hope* z katedry Narodzin Świętej Marii w Mediolanie, stolicy Lombardii, która wiosną 2020 roku zmagająca się z największą falą zakażeń koronawirusem. Tym wydarzeniem chciano przede wszystkim dać nadzieję zarówno zmęczonym mieszkańcom regionu, jak i reszcie świata. Zapowiadając występ artysty, burmistrz Mediolanu mówił: „Tegoroczna Wielkanoc będzie dla nas wszystkich zupełnie inna. Radosny spokój, jaki zwykle towarzyszy temu dniu, został zaburzony przez pandemię, której doświadczamy. Jestem przekonany, że niezwykły głos Bocellego ukoi nas i rozgrzeje serce Mediolanu, Włoch i całego świata” (Jazz Forum 2020). Kolejnym dużym wydarzeniem był koncert w sieci *One World: Together at Home*, mający formę koncertu charytatywnego, w trakcie którego zebrano 128 milionów dolarów dla służb medycznych walczących z koronawirusem (McIntosh 2021). Wydarzenie obejmowało sześciogodzinny pokaz przedpremierowy online, a następnie dwugodzinną globalną transmisję w telewizji i w internecie. W obu jego częściach wystąpiło wielu artystów z całego świata, udział wzięli również aktorzy, politycy i gwiazdy wieczoru, którzy przekazywali informacje na temat pandemii. Duża część uczestników występowała z miejsc znajdujących się głównie w Stanach Zjednoczonych i w Wielkiej Brytanii, ale niektóre gwiazdy były z takich krajów jak Republika Południowej Afryki, Korea Południowa, Hongkong i Puerto Rico. Wydarzenie to porównywano do koncertu *Live Aid*, jednak różnił się on tym, iż widzowie mogli zobaczyć amatorskie nagrania, które w innych warunkach nie zostałyby wyemitowane (McIntosh 2021).

W kontekście tematyki okołopandemicznej wielu artystów i organizatorów wydarzeń muzycznych także zdecydowało się w jakiś sposób przenieść do świata wirtualnego ze swoim repertuarem. Koncerty muzyki klasycznej odbywają się bez udziału publiczności i są transmitowane online, na przykład Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia (NOSPR) w sezonie 2019/2020 oraz 2020/2021 zaplanowała cykl koncertów transmitowanych w sieci, w trakcie których muzycy byli rozmieszczeni na scenie z zachowaniem wymaganego dystansu. Na co dzień można również usłyszeć i obejrzeć koncerty z Filharmonii Berlińskiej. Dodatkowo udostępnia się osobom zainteresowanym występy archiwalne, a także filmy z prób. Podobną inicjatywę podjęły filharmonie w innych krajach, w USA, Austrii, Japonii i wielu innych. Przykładowo w Polsce na stronie Filharmonii Narodowej dostępne są materiały ze zrealizowanych występów, a także istnieje możliwość obejrzenia koncertu muzyki klasycznej oraz posłuchania doskonałych utworów w wykonaniu chóru Filharmonii. Z kolei Filharmonia Krakowska transmituje swoje koncerty na różnych platformach, podobnie jak filharmonie w Łodzi, Szczecinie czy w innych polskich miastach.

Spring Forward to międzynarodowy festiwal tańca w Rijece (Chorwacja), który z powodu pandemii został przeniesiony do rzeczywistości wirtualnej. Filmy z każdego występu można było oglądać na streamingu w wyznaczonych godzinach. Każde wideo było poprzedzone krótkim wprowadzeniem, a po każdym nagraniu odbywało się trzydziestominutowe spotkanie – pytania i odpowiedzi – z artystami na Zoomie. Innym wydarzeniem muzycznym jest Międzynarodowy Festiwal Muzyczny Praska Wiosna, w trakcie którego 11 koncertów było dostępnych na stronie internetowej festiwalu, a niektóre z nich transmitowano w Telewizji Czeskiej i w Czeskim Radiu. W Polsce odbył się cykl koncertów z profesjonalnym sprzętem transmisyjnym będący częścią „trasy” Męskie Granie #wdomu, która zgromadziła kilkunastu topowych artystów polskiej sceny oraz tysiące odbiorców przed komputerami.

Inną formą obcowania z muzyką były spotkania z artystami za pomocą portali społecznościowych. Muzycy z Jerusalem Orchestra East West codziennie nagrywali ćwiczenia prowadzone w zaciszu domowym i następnie wrzucali te filmy na fanpage zespołu na Facebooku. Dzięki temu można posłuchać niecodziennych aranżacji utworów klasycznych. Na polskim gruncie mieliśmy do czynienia z nietypowym nagraniem piosenki *Co mi, Panie, dasz* w nowej aranżacji Adama Sztaby. Z kolei w ramach akcji #ZostanzMuzyka odbywają się specjalne koncerty nadawane na żywo z domów artystów, które widzowie i słuchacze mogą oglądać na komputerach w domu. Podobną inicjatywą jest zorganizowana akcja #GramyWDomu, w ramach której promuje się koncerty odbywające się na żywo.

Obok muzyki klasycznej również artyści muzyki popularnej dla swoich odbiorców przygotowali wydarzenia, w których mogli brać udział, nie wychodząc z domu. Keith Urban zorganizował koncert online, podczas którego zaprezentował swoje przeboje. Podczas występu towarzyszyła mu żona. Z kolei wokalista zespołu Coldplay Chris Martin na prośby fanów umieszczane w komentarzach prezentował wybrane przez nich utwory Coldplay prosto ze swojego domu. Stream koncertu zdobył same pozytywne komentarze i wzmocnił więź artysty z wirtualną publicznością. Wielu muzyków światowej sceny, takich jak Pink, John Legend, Maroon 5,

a także polskiej sceny muzycznej, jak na przykład Dżem, Sztywny Pal Azji, Urszula, Ewa Farna czy Baranovski, włączyło się w akcję w Polsce znaną pod hasłem #zostańdomu, oferując swoim fanom możliwość wirtualnego uczestnictwa.

Niektórzy artyści na bieżąco starają się utrzymywać kontakt z odbiorcami, publikując filmiki, na których dzielą się swoją pracą i muzyką, jak między innymi Michael Franti czy Sofi Tukker, popowy duet prowadzący sesje DJ-skie na żywo na Facebooku. Ponadto – podobnie jak w przypadku spektakli – pandemia, a raczej jej konsekwencje stały się inspiracją do powstania nowych utworów muzycznych, takich jak *Quarantine* Mata Besta oraz Tima Montana, *Lock Me Up (Quarantine Song)* The Chalkeaters, poruszających tematykę kwarantanny, izolacji, paniki, która spowodowała nagłe wykupywanie towarów ze sklepów, czy *Six Feet Apart* Aleca Benjamina, która mówi o samotności spowodowanej koniecznością zachowania dystansu, *Quarantine* (kor. *집들이*) Paula Kima, opowiadająca o tęsknocie za zwykłym życiem codziennym sprzed pandemii, oraz *At Home* i *Coronavirus* rapera Gmac Casha, *Ballad of a Pandemic* Matta Maltese'a i wiele innych.

## Podsumowanie

Pandemia koronawirusa zaskoczyła świat i zmusiła społeczeństwa do izolacji poprzez zamknięcie się w domu czy ograniczenie spotkań towarzyskich, naukowych i kulturalnych. Restrykcje wprowadzone przez władze spowodowały zamrożenie poszczególnych sektorów, w tym kulturalnego. Przyczyniło się to do przeniesienia się sztuki i kultury do sieci – na ekrany urządzeń mobilnych, komputerów, telewizorów. Z jednej strony stanowiło to duże wyzwanie, a z drugiej dawało szansę rozwoju. Instytucje kultury poradziły z tym sobie, wypracowując cztery główne strategie (niekiedy ze sobą łączone): udostępniania lub wypożyczania materiałów archiwalnych; transmisji na żywo (bez udziału publiczności); tworzenia projektów nagrywanych na YouTubie lub za pomocą aplikacji, na przykład Zooma; prowadzenie czatów wideo z pracownikami instytucji teatralnych lub słuchowisk, interakcji z odbiorcami za pomocą mediów społecznościowych. Oprócz strategii przyjętych przez same instytucje kultury można wyróżnić projekty mające na celu łatwiejszy dostęp do udziału w życiu kulturalnym poprzez zebranie różnych spektakli teatralnych, muzycznych, koncertów w jednym miejscu, będące źródłem wiedzy o formie sztuki, autorze, samej sztuce i wielu innych (przykładowo wspomniana OperaVision), czy stworzenie cyfrowego teatru, dzięki któremu widz może doświadczyć atmosfery, jaka towarzyszy wyjściu do teatru.

Rozwój w stronę kultury online zaowocował zmianami w formie – od występów teatralnych i muzycznych przez aplikacje typu Zoom (takich jak *Co mi, Panie, dasz* czy *A School for Fools*) po escape-rooms online (*The Mermaid's Tongue*, interaktywny thriller z pogranicza teatru, filmu i gry), filmowe spektakle (*Balladyna*, *Jeziro łabędzie* wyprodukowane przez BBC). Sama pandemia stała się również inspiracją dla nowych interpretacji i aranżacji dobrze znanych odbiorcy dzieł (*Balladyna*, *Dekameron*), jak i do powstania zupełnie nowych i oryginalnych utworów (piosenka *Quarantine*, *Lock Me Up*, *Zostań w domu*, spektakl *POLE 150m2*, *Alone | Together*, i inne). Kompozycje te dotyczyły głównie tematyki życia w izolacji,

dystansu społecznego i towarzyszących im uczucia samotności, smutku, napięcia, ale również nadziei, przeżywania małych, codziennych radości, wsparcia – w końcu wszyscy znaleźli się w podobnej sytuacji.

W kontekście ekonomicznym najczęściej udział w wydarzeniach kulturalnych był bezpłatny – utwory operowe, musicalowe, sztuki teatralne, koncerty były darmowe, z możliwością wpłaty datku na rzecz danej instytucji kultury – bądź udział był płatny w myśl zasady „płać, ile chcesz”. Część wydarzeń była biletowana i wstęp na nie zakładał opłacenie z góry określonej kwoty. Dotyczyło to również poszczególnych wydarzeń udostępnianych przez płatne platformy streamingowe.

Doświadczenia pandemii koronawirusa pokazały, jak wielkie możliwości drze- mią w instytucjach kultury i w samych artystach, którzy mimo przeciwności, swoich ograniczeń potrafili stworzyć coś niesamowitego i dać odbiorcy odrobinę normalno- ści. Kultura stała się dla ludzi z jednej strony formą terapii i próbą poradzenia sobie z trudnościami wynikłymi z zamknięcia, z drugiej strony – namiastką codzienności sprzed pandemii i nadzieją na lepszą przyszłość. Ludzie zwracają się w stronę kul- tury po wsparcie (United Nations 2020), ponieważ „kultura czyni nas odpornymi. Daje nam nadzieję. Przypomina nam, że nie jesteśmy sami” (UNESCO 2020). Ważne jest jednak, by zdobyte umiejętności i utworzone rozwiązania były nadal rozwijane, w szczególności gdy przestaną być przymusem i koniecznością.

## Bibliografia

- Aebischer Pascale, Nicholas Rachael. Digital Theatre Transformation. A Case Study and Digital Toolkit. Final Report, October 2020. <https://www.creationtheatre.co.uk/wp/wp-content/uploads/2020/10/Final-full-report-for-web-reduced-compressed.pdf>. (dostęp: 28.02.2021).
- BBC. 2021. BBC Lights Up. <https://www.bbc.co.uk/programmes/m000txwq>. (dostęp: 23.03.2021).
- Brown Mark. 2020. „National Theatre Launches Pay-for-Plays Streaming Service”. The Guardian. <https://www.theguardian.com/stage/2020/dec/01/national-theatre-launches-pay-for-plays-streaming-service>. (dostęp: 23.12.2020).
- Gruchoła Małgorzata. 2010. „Kultura w ujęciu socjologicznym”. *Roczniki Kulturoznawcze* t. 1. 95–114.
- Hańderek Joanna. 2015. Pojęcie i definicje kultury. W: *Filozofia kultury*. Piotr Mróz (red.). Kraków. 23–42.
- IDEA Consult, Goethe-Institut, Amann Sylvia, Heinsius Joost. 2021. Research for CULT Committee – Cultural and Creative Sectors in post-Covid-19 Europe. Crisis Effects and Policy Recommendations. Brussels. [https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2021/652242/IPOL\\_STU\(2021\)652242\\_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2021/652242/IPOL_STU(2021)652242_EN.pdf). (dostęp: 20.03.2021).
- Jazz Forum. 2020. „Andrea Bocelli – Music for Hope”. *Jazz Forum – Aktualności*. <http://jazz-forum.com.pl/main/news/andrea-bocelli-music-for-hope>. (dostęp: 12.04.2020).
- Jeannotte Sharon. 2021. „When the Gigs Are Gone. Valuing Arts, Culture and Media in the COVID-19 Pandemic”. *Social Sciences & Humanities Open* nr 1(3). 100097. <https://doi.org/10.1016/j.ssaho.2020.100097>. (dostęp: 1.01.2021).

- Kac Eduardo. 2021. „Sztuka teleobecności”. *Sztuka i Filozofia* nr 41. 39–56. [https://art-andphilosophy.pl/wp-content/uploads/2020/11/SZiF\\_41\\_04\\_Kac.pdf](https://art-andphilosophy.pl/wp-content/uploads/2020/11/SZiF_41_04_Kac.pdf) (dostęp: 27.03.2021).
- Katarzyna Lemańska. 2020. „W wirtualnych pokojach”. *Didaskalia* nr 159. <https://didaskalia.pl/pl/artykul/w-wirtualnych-pokojach>. (dostęp: 1.03.2021).
- KEA. 2020. *The Impact of the COVID-19 Pandemic on the Cultural and Creative Sector. Belgia*. [https://www.kreativnievropa.cz/wp-content/uploads/2020/09/Impact-of-COVID-19-pandemic-on-CCS\\_COE-KEA\\_26062020.pdf.pdf](https://www.kreativnievropa.cz/wp-content/uploads/2020/09/Impact-of-COVID-19-pandemic-on-CCS_COE-KEA_26062020.pdf.pdf). (dostęp: 14.03.2021).
- Kluszczyński Ryszard Waldemar. 2001. *Spółeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka mediów*. Kraków.
- Manovich Lev. 2006. *Język nowych mediów*. Piotr Cypryjański (przeł.). Warszawa.
- McIntosh Heather. 2021. „Charity Benefit Concerts and the One World. Together at Home”. *Event, Rock Music Studies* nr 1(8). 76–82. DOI: 10.1080/19401159.2020.1852773. (dostęp: 2.01.2021).
- Northern Ballet. 2021. *Short Films*. <https://northernballet.com/digital-dance/short-films>. (dostęp: 23.03.2021).
- Nożyński Szymon. 2019. *Na żywo, ale w domu. Koncerty – nażywność i teleobecność*. W: *Miejsca muzyki. Perspektywa interdyscyplinarna*. Magdalena Parus-Jankowska, Szymon Nożyński (red.). Gdańsk. 113–145.
- OperaVision. 2020. *About the Project*. <https://operavision.eu/en/about-project>. (dostęp: 23.03.2021).
- Pitlochry Festival Theatre. 2021. *Pitlochry Festival Theatre and Royal Lyceum Theatre Edinburgh Launch Sound Stage. Pitlochry Festival Theatre – New*. <https://pitlochry-festivaltheatre.com/news/pitlochry-festival-theatre-and-royal-lyceum-theatre-edinburgh-launch-sound-stage/>. (dostęp: 1.02.2021).
- Reucher Gaby. 2021. „The Show Must Go On. How Theaters Are Surviving the Pandemic”. Brenda Haas (przeł.). *Deutsche Welle*. <https://www.dw.com/en/the-show-must-go-on-how-theaters-are-surviving-the-pandemic/a-56407394>. (dostęp: 15.02.2021).
- Rosiński Adam. 2016. „Cyberkultura i twórczość digitalna jako moda w społeczeństwie multimedialnym”. *Muzyka Historia Teoria Edukacja* nr 6. 74–90.
- UNESCO. (2020). „UNESCO Supports Culture and Heritage During COVID-19 Shutdown”. *UNESCO News*. <https://en.unesco.org/news/unesco-supports-culture-and-heritage-during-covid-19-shutdown>. (dostęp: 27.12.2020).
- United Nations. 2020. „Culture in Crisis. Arts Fighting to Survive COVID-19 Impact”. *UN News*. <https://news.un.org/en/story/2020/12/1080572>. (dostęp: 20.01.2021).
- Urbański Robert. 2020. *Nowy Dekameron inspirowany Dekameronem Giovanniego Boccaccia [program spektaklu]*. Teatr Modrzejewskiej w Legnicy. [https://teatr.legnica.pl/images/dokumenty/dekameron\\_program.pdf](https://teatr.legnica.pl/images/dokumenty/dekameron_program.pdf). (dostęp: 27.12.2020).
- Wiegand Chris. 2021. „Hottest Front-Room Seats. The Best Theatre and Dance to Watch Online”. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/stage/2020/mar/17/hottest-front-room-seats-the-best-theatre-and-dance-to-watch-online>. (dostęp: 29.04.2021).
- Włodarczyk Ewa. 2003. *Kultura*. W: *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku*. Tadeusz Pilch (red.). Warszawa. 950–962.
- Zawojski Piotr. 2010. *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*. Warszawa.

## Filmografia

- Głomb Jacek (opieka reż.). 2020a. Nowy Dekameron Część I [spektakl]. Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy. <https://www.youtube.com/watch?v=xCxXQi0KGac>. (dostęp: 1.02.2021).
- Głomb Jacek (opieka reż.). 2020b. Nowy Dekameron Część II [spektakl]. Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy. <https://www.youtube.com/watch?v=tQb--W9U2K4>. (dostęp: 1.02.2021).
- Majewski Seb (reż.). 2020. POLE 150m2 [spektakl]. Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_fcIhf9yxCw](https://www.youtube.com/watch?v=_fcIhf9yxCw). (dostęp: 1.02.2021).

## Streszczenie

Pandemia COVID-19 sprawiła, że internet stał się nową przestrzenią życia codziennego i artystycznego. Celem niniejszego artykułu jest ukazanie działań podjętych przez wybrane instytucje kultury oraz artystów w czasach pandemii, która stanowiła wyzwanie, ale również szansę i inspirację do powstania nowych form realizacji sztuki i zarządzania kulturą. Wykorzystano metodę badawczą opartą na obserwacji, analizie zawartości, *desk research* oraz analizie krytycznej dostępnej literatury przedmiotu.

## Cultural activity in response to a pandemic.

### The new virtual reality of the cultural sector

#### Abstract

The COVID-19 pandemic made the internet a new space of everyday and artistic life. The research aim is to present the activities undertaken by selected cultural institutions and artists during the pandemic, which was a challenge, but also an opportunity and inspiration for new forms of art realization and cultural management. The research method used was based on observation, content analysis, desk research and critical analysis of available literature on the subject.

**Słowa kluczowe:** kultura online, media online, teatr online, komunikacja, koncert online

**Key words:** online culture, online media, online theatre, communication, online concert

**Aleksandra Mirek-Rogowska** – mgr dziennikarstwa i komunikacji społecznej oraz filologii polskiej, studentka III roku studiów doktoranckich w dyscyplinie nauki o komunikacji społecznej i mediach na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II w Krakowie. Jej obszar zainteresowań oscyluje wokół tematów z zakresu *public relations*, *media relations*, marketingu, reklamy, a także historii mediów oraz rozwoju mediów współczesnych. Ponadto w ostatnim czasie poszerzyła zakres swoich badań o tematykę związaną z wpływem pandemii na kulturę, szeroko pojętą komunikację oraz ze zjawiskiem dezinformacji.

**Kamila Rączy** – mgr dziennikarstwa i komunikacji społecznej o specjalności *public relations* oraz pedagogiki o specjalności edukacja medialna, studentka IV roku studiów doktoranckich w dyscyplinie nauki o komunikacji społecznej i mediach na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II w Krakowie. Obszar zainteresowań autorki oscyluje wokół tematów z zakresu szeroko pojętej komunikacji, aksjologii, etyki, gatunkowości mediów, a szczególnie produkcji serialowych oraz rozwoju mediów cyfrowych. Czas pandemii przyczynił się również do prowadzenia przez autorkę badań w zakresie kultury i psychologii mediów.