

Wiktor Uhlig

 <https://orcid.org/0000-0003-4229-9509>

Uniwersytet Warszawski

(1) Wydział Geografii i Studiów Regionalnych
Katedra Geografii Miast i Planowania Przestrzennego

(2) Wydział Polonistyki
Instytut Kultury Polskiej
Zakład Teatru i Widowisk
wiktorromanuhlig@uw.edu.pl

STATUS MIEJSC TEATRALNYCH W MIEŚCIE W OBLICZU LOCKDOWNU W LATACH 2020–2021

Abstrakt: Przedmiotem artykułu jest przestrzenny, społeczny i artystyczny status miejsc działalności teatralnej w okresie zawieszenia pracy teatrów i organizacji wydarzeń teatralnych z udziałem publiczności w Polsce w związku z pandemią COVID-19 w latach 2020–2021. Podjęto próbę określenia znaczenia miejsca dla teatru na podstawie przeglądu literatury z zakresu geografii człowieka, wiedzy o teatrze i performatyki, a także materiałów na temat funkcjonowania teatrów w Polsce w czasie ograniczeń wynikających z pandemii oraz własnych obserwacji. Z analizy wynika, że miejsce jest postrzegane jako niezbędne dla pełnego działania teatru, przy czym teatr nie stanowi usługi pierwszej potrzeby. Mimo że próbowano traktować „przestrzeń” online jako nowe „miejsce” dla teatru, to jednak artystom, pracownikom oraz widzom brakowało tego rodzaju sztuki w fizycznej lokalizacji. Interpretacji poddano również sam brak miejsca z punktu widzenia geografii kultury i antropologii kulturowej, w których podkreśla się społeczne wartościowanie przestrzeni.

Słowa kluczowe: miejsce teatralne, lockdown, pandemia COVID-19, żywość, geografia kultury, performatyka

THEATRICAL ‘PLACES’ IN CITIES IN THE FACE OF THE 2020/2021 LOCKDOWN

Abstract: This article concerns the spatial, social and artistic status of places of theatrical activity during restrictions on theatre activities, and the organization of theatrical events with audience participation, in Poland due to the COVID-19 pandemic in 2020–2021. An attempt to assess the meaning of ‘place’ for theatre was based on a review of the literature in the field of human geography, theatre and performance studies, as well as personal observations and materials on the functioning of theatres in Poland during the COVID-19 limitations. The analysis shows that ‘place’ is seen as essential for the full functioning of a theatre, but theatre is not a basic service. Although attempts were made to treat online ‘space’ as a new ‘place’ for theatre, the personnel, artists and theatre-goers alike missed an actual theatre in a physical location. Additionally, the lack of location itself has been interpreted from the perspective of cultural geography and cultural anthropology, which both emphasise the social valuation of space.

Keywords: theatrical place, lockdown, COVID-19 pandemic, liveness, cultural geography, performance studies

1. OTWARCIE

W stanie epidemii¹ okazało się, że teatr może działać online, a życie miejskie toczyć się przy zamkniętych budynkach teatralnych. Teatry w całej Polsce były nieczynne od 12 marca do 5 czerwca 2020 r., następnie od 7 listopada 2020 r. do 11 lutego 2021 r. Potem zamykano je od 27 lutego 2021 r. na terenie województwa warmińsko-mazurskiego, 13 marca 2021 r. na terenie województwa pomorskiego, 15 marca 2021 r. w województwach mazowieckim i lubuskim, a od 20 marca 2021 r. ponownie

w całej Polsce. W końcu ich działalność dla publiczności wznowiono 21 maja 2021 r.²

Wydawało się, że przedstawienie teatralne potrzebuje przestrzeni, aby się urzeczywistnić. Jak pisała Taylor (2018, s. 31–33): „Każdy performans odbywa się w określonym miejscu i czasie. [...] Performans zakłada istnienie widzów czy uczestników, nawet jeśli ich miejsce zajmuje kamera”. Zwykle jednak zakłada się udział publiczności w tym samym miejscu i czasie,

w którym odbywa się spektakl. Pandemia COVID-19 okazała się wyzwaniem dla samych artystów, którzy szukali możliwości kontynuacji pracy mimo zupełnie nowych warunków. Status teatrów jako miejsc w przestrzeni geograficznej powinien zostać zweryfikowany po uwzględnieniu doświadczeń lockdownu w latach 2020–2021. W performatyce zazwyczaj większą wagę przykładano do rangi miejsca w widowisku, czyli przestrzennego aspektu określonego performansu. Można też mówić o znaczeniu miejsca dla teatru w sensie jak najbardziej ogólnym, gdzie miejsce oznacza osadzenie w przestrzeni, a teatr – dziedzinę sztuki. Z kolei status miejsca teatralnego dotyczy rangi i znaczenia konkretnego miejsca, w którym funkcjonuje dany podmiot teatralny (instytucja, przedsiębiorstwo, grupa lub nawet jednostka), przy czym pełna charakterystyka takiego statusu zazębia się z rolą miejsca i przestrzeni (relacja między tymi pojęciami zostanie wyjaśniona w dalszej części artykułu) w sztuce.

Wydawało się również, że metropolia potrzebuje teatru. Typowe dla niego miejsce stanowi budynek w centrum dużego miasta (pomimo długiej tradycji teatrów wiejskich czy objazdowych). Wallis zaliczał teatry do unikatowych (w odróżnieniu od sieciowych) budowli publicznych. Instytucje dysponujące własnym gmachem określił jako „wielkie” i pisał: „Dobór instytucji wielkich, ich architektoniczna oprawa i wzajemne usytuowanie nadają trwałe rysy osobowości każdego centrum” (Wallis, 1979, s. 97). Christaller (1933/1966, s. 140) uznał teatry za dobra i usługi centralne typu wyższego i najwyższego, a więc oferowane w ośrodkach centralnych i obsługujące większy region. Na podstawie podziału Śleszyńskiego (2004, s. 247) działalność teatralną można natomiast zakwalifikować do usług niższego rzędu, ponieważ została do nich przyporządkowana „pozostała działalność usługowa komunalna, socjalna i indywidualna” – sekcja O według Europejskiej Klasyfikacji Działalności (GUS, 1990) – do której przypisano m.in. działalność zespołów teatralnych (Polska Klasyfikacja Działalności)³. Scentralizowana lokalizacja i ograniczona dostępność świadczą jednak o tym, że nie należy uznawać teatru za jedną z usług pierwszej potrzeby; te zaś charakteryzują się znacznie bardziej rozproszonym rozmieszczeniem. Współcześnie teatry uważa się również za dobra kreatywne – klubowe i zlokalizowane (Stachowiak, 2017, s. 165). Do głównych czynników decydujących o umiejscowieniu teatrów należą: „duża liczba mieszkańców, wysokie aspiracje kulturalne mieszkańców, dobre wykształcenie mieszkańców, centralne położenie, obecność wyższych uczelni (zwłaszcza humanistycznych), dobra dostępność komunikacyjna” (Kłosowski, 2021, s. 62).

Celem niniejszego artykułu jest określenie statusu przestrzennego, społecznego i artystycznego miejsc działalności teatralnej podczas zawieszenia działalności teatrów i organizacji wydarzeń teatralnych

z udziałem publiczności w związku z rozprzestrzenianiem się koronawirusa SARS-CoV-2 w Polsce w 2020 i 2021 r. Na podstawie przeglądu literatury z zakresu geografii człowieka, wiedzy o teatrze i performatyki, a także materiałów na temat funkcjonowania teatrów w Polsce w czasie ograniczeń wynikających z pandemii COVID-19 oraz własnych obserwacji dokonano próby określenia znaczenia miejsca dla teatru. Dane empiryczne zebrano w czasie obowiązywania stanu epidemii i po jego odwołaniu poprzez osobiste uczestnictwo w wydarzeniach teatralnych – zarówno *in situ* (przede wszystkim w Warszawie, ale również okazjonalnie w innych częściach Polski), jak i online – a także bezpośrednią obserwację w terenie, czego świadectwem są wybrane fotografie.

Najpierw zostanie przedstawiona koncepcja miejsca (kluczowego pojęcia w tekście) w geografii człowieka, a także koncepcje jego negacji (jak ang. *placelessness* i fr. *non-lieu*). Następnie refleksja będzie przeniesiona na grunt performatyki za pośrednictwem takich terminów jak – z angielskiego – *liveness* i *here-ness* (trudno przetłumaczalnych na język polski). Przedstawione założenia teoretyczne posłużą interpretacji sytuacji miejsc teatralnych w Polsce w czasie lockdownu, kiedy zamknięto obiekty kulturalne, a działalność teatrów albo została całkiem wstrzymana, albo przeniosła się do internetu.

2. MIEJSCE I BRAK MIEJSKA

U podstaw analizy leży podejście do teatru w kategorii miejsca. Pojmowanie teatru jako miejsca zostało drastycznie zaburzone w sytuacji, kiedy teatr działał, choć miejsca teatralne nie funkcjonowały. Miejsce stanowi jedno z najważniejszych pojęć w geografii. Cresswell (2015, s. 19) określił miejsce jako przestrzeń obdarzoną znaczeniem w kontekście władzy. Miejsce definiowano też jako wycinek przestrzeni geograficznej, zajmowany przez jakąś osobę lub rzecz (Duncan, 1994; Goodall, 1987, s. 354).

W geografii człowieka uwydatnia się to, jakie wartości nadawane są miejscom przez ludzi: „Charakter miejsc zmienia się wraz ze zmianami kultury i społeczeństwa. Przede wszystkim zaś miejsca coś znaczą” (Walmsley i Lewis, 1997, s. 254). Funkcja miejsca, czyli „jego społeczna rola polegająca na zaspokojeniu pewnej części potrzeb indywidualnych i społecznych” (Suliborski, 2016, s. 83), przejawia się w czterech aspektach: formie, eksploatacji, percepcji i znaczeniu. Humanistyczne podejście do miejsca w geografii eksponuje wymiar empiryczny (Price, 2013, s. 123; Tuan, 2001). W ramach humanistycznej orientacji w badaniach miejsc w geografii człowieka łączy się „wyobrażenia» przestrzeni” w wymiarze geograficznym (dotyczące przestrzeni fizycznej, krajobrazu, klasyfikacji miejsc i powiązań między nimi),

socjologicznym (procesy i relacje społeczne) i kulturowym (postrzeganie miejsc i nadawanie znaczeń) (Wójcik i Suliborski, 2021, s. 24).

Działek (2021, s. 45) w proponowanym przez siebie ujęciu geografii sztuki za jedną z podstawowych jednostek analizy obrał „miejsca artystyczne”, które „umożliwiają spojrzenie na organizację przestrzenną w skali lokalnej i regionalnej, w mikro- i mezoskali społecznej i terytorialnej”. Pojęcie miejsca teatralnego pojawiało się w literaturze teatrologicznej, ale bez precyzyjnej konceptualizacji. Tak np. brzmi pierwsze zdanie hasła „miejsce teatralne” (fr. *lieu théâtral*) w słowniku Pavisa (1998, s. 290):

Razem z przemianami architektury teatralnej, idącymi w parze z negacją sceny *à l'italienne* i sceny frontalnej, a także wraz z wynajdowaniem nietradycyjnych form działalności teatralnej, a głównie wraz z poszukiwaniem bardziej ścisłego kontaktu z publicznością, zaczęto szukać nowych m.t., organizując przedstawienia na placach, rynkach, dworcach, w szkołach, fabrykach itp.

Ostrowska, badaczka w dziedzinie performatyki, w następujący sposób rozróżniła teatralne miejsce od przestrzeni: „Przestrzenią w moim tekście będę określała to, co konwencjonalnie nazywane jest układem sceny i widowni. Miejscem natomiast będę nazywała to, co odnosi się do umieszczenia owej relacji w szerszym kontekście otoczenia i środowiska – zarówno fizycznego, jak i kulturowego” (Ostrowska, 2014, s. 16). Autor niniejszego artykułu zdefiniował miejsce teatralne jako „stałą siedzibę i własną przestrzeń sceniczną” danego podmiotu teatralnego (Uhlig, 2020, s. 47).

Miejsce bez użytkowników przestaje być miejscem. Relph (1976, s. 92), jeszcze przed nastaniem epoki internetu, w książce *Place and Placelessness* uznał, że środki masowego przekazu – takie jak prasa, radio, telewizja – wywierają ogromny wpływ na miejsca, ponieważ zredukowały potrzebę kontaktu twarzą w twarz i uwolniły społeczności od ograniczeń geograficznych. Klasyycznej pracy Relpha nie przełożono na język polski, więc tytułowe pojęcie jedynie roboczo można przetłumaczyć jako ‘bezmiejscowość’. Wśród różnych typów „miejsc bez miejsca” wyróżniono w literaturze – obok przejściowych, z ograniczonym dostępem, utraconych i wyobrażonych – miejsca zapośredniczone przez media, takie jak: film, telewizja, gry komputerowe, symulatory wirtualnej rzeczywistości (Gebauer i in., 2015, s. 14).

Miejsce można też zanegować ze względu na labilność, tymczasowość, brak stałych cech. Antropolog Augé wyznaczył kategorię „nie-miejsc” (w opozycji do „miejsc” w rozumieniu antropologicznym) i wyjaśnił je jako „dwie komplementarne, ale odrębne rzeczywistości: przestrzenie ustanawiane w relacji do pewnych celów (transport, tranzyt, handel, wypoczynek) i relacje, które jednostki utrzymują z tymi przestrzeniami”

(Augé, 2011, s. 64). Wśród przykładów nie-miejsc wymieniał: lotniska i samoloty, dworce i pociągi, autostrady i samochody, supermarkety, hotele, obozy przejściowe. „Ich istotę stanowi tranzytywność: lotnisko, galeria handlowa, autostrada, terminale komputerowe, a także sieć internetowa są wyłącznie szlakami przejścia, buforami wymuszającymi stałe przemieszczanie się do jakiegoś «gdzie indziej»” – omówił termin Augégo Czapliński (2014, s. 271). O „nie-miejscach” w kontekście przedstawień teatralnych – jednak jako o elementach świata przedstawionego – pisała Latawiec (2014). Internet, jako przestrzeń przepływów (w nawiązaniu do pojęcia wprowadzonego przez Castellsa), może być uznany za nie-miejsce, ponieważ podstawą zrozumienia nie-miejsc jest jego przejściowość i dynamiczność (van Es, 2007).

3. NAŻYWOŚĆ I NAMIEJSCOWOŚĆ

Jedną z ważniejszych kategorii, w których rozpatruje się teatr i widowiska, stała się nażywość. Angielski wyraz *liveness* (powszechnie tłumaczony na język polski w tekstach z zakresu performatyki i wiedzy o teatrze jako ‘nażywość’) oznacza właściwość odbywania się na żywo – poczucie, że dany performans dzieje się tu i teraz (Allain i Harvie, 2014, s. 203). W performatyce pojęcie to spopularyzował przede wszystkim Auslander, który w wydanej już w 1999 r. książce pt. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* poddał refleksji status widowisk na żywo (ang. *live*) i w ogóle pojęcie bycia na żywo (ang. *liveness*) w obliczu ogromnej roli środków masowego przekazu w kulturze. Po 23 latach przyznał, że COVID całkowicie zmienił obraz rzeczywistości, w jednej chwili uniemożliwiając jakiegokolwiek widowiska na żywo w tradycyjnej formie (Auslander, 2023, s. IX). Wcześniej Auslander (2012, s. 9) pisał o „nażywości cyfrowej”, argumentując, że niektóre artefakty technologiczne (np. strona internetowa, sieć, komputer) zgłaszają „roszczenie” wobec swojej „publiczności” (ang. *audience*), aby ta uznała ich nażywość.

Thrift, geograf, przywołał termin „nażywość” na marginesie tematu performatywności, stwierdzając, że w przypadku takich performansów jak opera i muzyka country nagranie może stanowić ich główną siłę napędową. Odnosząc się do Auslandera w przypisie, wspominał o ożywionej debacie na temat, czy w świecie nasyconym mediami to pojęcie ma jeszcze sens (Thrift, 2004, s. 130, 134). A pisał to już dwie dekady przed pandemią.

Sugiera zwróciła uwagę na utrwalone (co zyskało odzwierciedlenie m.in. w pracy Auslandera) przekonanie o binarnej opozycji między tym, co na żywo, a tym, co odtwarzane, oraz związane z tym wartościowanie, co mogłoby zostać podważone przez uznanie światów realnego

i wirtualnego za komplementarne i w konsekwencji przyjąć „zmierzch «nażywości» jako kluczowego pojęcia teatologii i performatyki” (Sugiera, 2017, s. 149).

Auslander w trzecim, uzupełnionym o kontekst pandemiczny, wydaniu swojego *opus magnum* podkreślił, że w czasie pandemii COVID-19 nastąpiło bezprecedensowe połączenie przestrzeni domu, pracy i wypoczynku. Na przykładzie siatki twarzy widocznej na ekranie podczas spotkań i transmisji online widać, jak zatarły się podziały między strefami edukacji, biznesu i sztuki, jako że „wszystko miało miejsce w tej samej wirtualnej przestrzeni” (oryg. ang. *everything took place in the same virtual space*) (Auslander, 2023, s. 63). Taka siatka nie sprawdziła się jednak, zdaniem Auslandera, w przypadku produkcji teatralnych, ponieważ nie funkcjonowała dobrze w charakterze przestrzeni fikcji i reprezentacji; trudno było sprawić, żeby – jako kojarząca się z wideokonferencją – reprezentowała co innego. Podejmowano zresztą różne próby przekroczenia tych fizycznych i technicznych ograniczeń w Polsce i na całym świecie (np. zob. Liodaki i Velegakis, 2022; Sermon i in., 2022). Pojawienie się nowego rodzaju publiczności podczas lockdownu wymagało wynalezienia nowego rodzaju cyfrowej współobecności i aktywności, innego niż w przypadku fizycznej bliskości artysty z odbiorcą (Burzyńska, 2023, s. 93). Lockdown ujawnił prymat jednoczesności nad zbieżnością miejsca.

W odniesieniu do internetu za to często, dość intuicyjnie, używa się metafor przestrzennych. Przenikanie się geografii i internetu znajduje odzwierciedlenie choćby w takich sformułowaniach, jak: „wejść do internetu”, „poruszać się po sieci”, „odwiedzić stronę internetową” (Janc, 2017, s. 25). Związki internetu z przestrzenią rzeczywistą przejawiają się też m.in. w przewyżnianiu fizycznego dystansu poprzez komunikację w sieci. Cyberprzestrzeń stała się również podstawą cyberkultury, czyli nowego paradygmatu kultury w dobie rozwoju nowych technologii, zwłaszcza mediów cyfrowych, przy czym – jak zaznacza Zawojski (2018, s. 80) – należy „uwzględnić swoiste przesunięcie ze świata materialnego do immaterialnego”. W dobie rozwoju mediów cyfrowych próbuje się dokonywać rekonceptualizacji idei miejsca, rozszerzając ją o rzeczywistość wirtualną (Kotus i in., 2018). Przestrzeń i miejsce stały się kategoriami dyskursywnymi.

Dotychczasowa ranga miejsca w widowisku uległa obniżeniu. Fischer-Lichte (2018, s. 79) zwracała uwagę, że „przestrzeń architektoniczno-geometryczna istnieje uprzednio wobec przedstawienia i nie znika po jego zakończeniu”, aczkolwiek widowiska mogą też odbywać się poza właściwymi im miejscami (np. przedstawienia uliczne). Carlson (2013) jako cechę fundamentalną zarówno dla teatralnej fikcji, jak i doświadczeń publiczności zaproponował termin *here-ness*. Użył tego określenia w ścisłym związku z fenomenem obecności i kategorią czasu. Przedłożył natomiast przestrzeń nad czas w związku ze

zwrotem przestrzennym w estetyce teatralnej. Uznał też, że analiza przestrzeni miejskiej i dynamika fizycznych lokalizacji stały się jednym z głównych obszarów zainteresowań współczesnej nauki o teatrze i performansie. Parafrazując zdanie Thorntona Wildera z teoretycznego eseju o dramacie pt. *Some Thoughts on Playwriting*, stwierdził, że „na scenie zawsze jest tutaj” (oryg. ang. *on the stage it is always here*) (Carlson, 2013, s. 16), zamieniając oryginalne „teraz” (ang. *now*) na „tu” (ang. *here*). Pisał to jednak dekadę przed pandemią COVID-19. Zwrócił za to uwagę, jak względne okazuje się pojęcie „tutaj” (np. inne są „tu” autora tekstu i znajdującego się gdzie indziej czytelnika). Podobnie jak w przypadku *liveness* trudno znaleźć w języku polskim odpowiednik neologizmu Carlsona. Można przetłumaczyć *here-ness* jako ‘tutejszość’, ‘tu-bycie’ (analogicznie do Heideggerowskiego *Dasein*), a może ‘namiejscowość’ (choć, podobnie jak w przypadku „bezmiejscowości”, mylnie może się kojarzyć z „miejscowością”).

W teatrze zwanym tradycyjnym (czyli odbywającym się przy fizycznej, bezpośredniej współobecności wykonawców i widzów) przedstawienie i jego odbiór odbywały się zarówno w tym samym czasie, jak i w tym samym miejscu. „Tu” szło w parze z „teraz” (pominięte zostaną przy tej okazji specyficzne zjawiska, takie jak Teatr Telewizji czy Teatr Polskiego Radia, które już były pomyślane jako formy audycji w środkach masowego przekazu, obecnie uznawanych za media tradycyjne). Rozdzielenie tych wymiarów w trakcie lockdownu podważyło równorzędność czasu i miejsca w teatrze. Miejsce nie stanowiło konstytutywnej cechy widowiska na żywo.

4. STATUS IN STATU PANDEMIAE

W stanie pandemii zmienił się status miejsc teatralnych, co oznacza zmianę znaczenia i potencjału danego miejsca w przestrzeni miejskiej, jego funkcji, rangi, pozycji organizacyjnej, recepcji społecznej, oddziaływania na otoczenie, wpływu na rozwój. W słownikach najczęściej definiuje się „status” jako ‘pozycję społeczną’ lub ‘stan (prawny)’ (Kopaliński, 2004, s. 472; zob. też: Kamińska-Szmaj, 2001, s. 754; Markowski, 2007, s. 1102; Markowski i Pawelec, 2002, s. 701–702; Szymczak, 1989, s. 325). Status może dotyczyć jednostki, grupy, organizacji, instytucji, czy też terytorium. Zgodnie z kulturowym podejściem w geografii człowieka i biorąc pod uwagę wieloznaczność samego słowa „teatr” (które może odnosić się do miejsca, grupy artystycznej, praktyk kulturowych, dziedziny sztuki), uznaje się, że status miejsc teatralnych zależy nie tylko od usytuowania obiektów o funkcjach teatralnych, lecz także od statusu teatru jako sztuki, a ten – co ujawnił lockdown w latach 2020–2021 – może ulegać gwałtownym zmianom.

Krajewski i Frąckowiak w kontekście swoich badań dotyczących strategii działania teatrów podczas pandemii, odnosząc się do kategorii pola Pierre'a Bourdieugo, zaproponowali termin „sytuowanie” instytucji teatralnej, co oznacza „wyobrażenia tych, którzy tego rodzaju podmiotami kierują, są w nich zatrudnieni lub w znaczący sposób określają ich działanie na temat pozycji teatru rozumianego jako aktor obecny w obrębie pola teatralnego” (Krajewski i Frąckowiak, 2021a, s. 30). Pomimo stosowania geograficznych metafor tytułowe pytanie „Gdzie jest teatr?” dotyczy statusu instytucji, a nie lokalizacji miejsc teatralnych. Słowo „status” zostało zresztą użyte przez autorów w różnych znaczeniach: w odniesieniu do formy organizacyjnej teatru (publiczny, prywatny, społeczny, nieformalny), pozycji instytucji w rzeczywistości społecznej, a także kondycji ekonomicznej osób związanych z teatrem i statusu widza. Autorzy raportu z badań na temat strategii adaptacyjnych prowadzenia teatrów w pandemii, opierając się na wywiadach przeprowadzonych z dyrektorami teatrów, określili działalność teatrów w internecie jako możliwość, wyzwanie i problem, a także podeszli do przeniesienia się do sieci jak do przemieszczenia: „online jako nowe «miejsce» obecności ich instytucji, pracy zespołów, spotkania z widzami jawiło się jako wyzwanie” (Krajewski i Frąckowiak, 2021b, s. 84). W tym samym raporcie zauważono: „Dodatkowo powszechnie wyrażanym podczas wywiadów przekonaniem było wskazanie, że teatr i sieć należą do różnych światów, pomiędzy którymi istnieje trudna do przewyciężenia niezgodność. «Teatr online to nie jest teatr», bo istotą tego ostatniego jest bezpośrednią (sic!) interakcja z widzem” (Krajewski i Frąckowiak, 2021b, s. 21). W tytule drugiego z raportów wydanych przez Instytut Teatralny w ramach badań polskiego życia teatralnego w czasie pandemii użyto określenia „przestrzeń online”, choć już we wstępie zaznaczono: „Wiemy, że dla znacznej części praktyków i widzów teatralnych forma online'owa kłóci się z istotą teatru, której sedna upatrują w bezpośrednim spotkaniu w tym samym czasie i miejscu, synchroniczności relacji, żywym kontakcie widza i twórcy” (Buchner i in., 2021, s. 5).

Instytut Teatralny zrealizował także kolejne badania życia teatralnego w Polsce w okresie pandemicznym w 2020 r.: dotyczące sytuacji artystów i innych pracowników, publiczności, krytyki oraz teatru amatorskiego (Babicka i Dudkiewicz, 2021; Ćwikła i in., 2021; Ilczuk i in., 2021; Kalinowska i in., 2020 [właśc. 2021]; Kietlińska, 2021; zob. też: Kalinowska i Kułakowska, 2021). Wiele zawartych w nich obserwacji dotyczyło statusu miejsca teatralnego, nawet jeśli nie zostało to tak nazwane wprost. W raporcie z badań dotyczących osób pracujących w teatrze (m.in. zajmujących się promocją i komunikacją) pojawiło się stwierdzenie, że „w pandemii to Facebook stał się sceną” (Kalinowska i in., 2020 [właśc. 2021], s. 89). Badania publiczności wykazały, że

respondentkom i respondentom w teatrze online brakowało przede wszystkim „rytuału wyjścia” do teatru, a także „samego budynku teatru”, „przestrzeni stworzonej dla danego projektu”, aż wreszcie szeroko pojętej „nażywości», która poza opisanymi już składowymi doświadczenia teatralnego zawiera potrzebę bliskości sceny, aktorów i innych widzów” (Kietlińska, 2021, s. 29–30). Podane braki były zatem związane w dużym stopniu z miejscem teatralnym. Wskazano jednak także zalety internetowej oferty teatralnej, które miały charakter przestrzenny, takie jak: „przełamanie barier geograficznych”, umożliwienie oglądania detali „niewidocznych w normalnych warunkach z poziomu widowni” oraz... możliwość stworzenia miejsca teatralnego we własnym domu poprzez odpowiednie zaaranżowanie przestrzeni domowej (Kietlińska, 2021, s. 21–22). „Działalność teatrów w pandemii – zarówno w formie online, jak w krótkich momentach otwarcia – pokazała, że potrzeba istnienia teatru jest po obu stronach, twórców i publiczności” – tym zdaniem kończy się zaś analiza przygotowana na zamówienie Biura Analiz, Dokumentacji i Korespondencji Kancelarii Senatu RP (Płoski, 2021, s. 22). W badaniu dotyczącym ogólnie życia codziennego Polaków w ciągu pierwszego miesiąca lockdownu respondenci wskazywali na zintensyfikowane korzystanie z kultury online jako sposób reakcji na zmiany wywołane pandemią (choć zwrócono również uwagę na nadmiar oferty kulturalnej w sieci), przy czym w odpowiedzi na pytanie, czego najbardziej im brakowało, na pierwszym miejscu podawali kontakty z ludźmi, następnie ulubione aktywności, rutynę i „normalność”, „wolność i swobodę”, a dopiero na dalszym miejscu usługi (w tym kulturalne) (Drozdowski i in., 2020).

Szczegółowe dokumentacje kolejnych sezonów teatralnych – *Teatr w Polsce* – wydawał kiedyś Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, jednak ostatnia, za sezon 2020/2021, ukazała się w 2022 r. Nadal coroczne opracowania na temat działalności teatrów i instytucji muzycznych (z czego około 3/4 to teatry dramatyczne, lalkowe i muzyczne) publikuje Główny Urząd Statystyczny (GUS, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024a; GUS i Urząd Statystyczny w Krakowie, 2023). Można z nich wywnioskować, że jeszcze w 2023 r. polski teatr nie odzyskał kondycji sprzed pandemii COVID-19, ponieważ widownia pokazów artystycznych była o 2,1 mln osób mniejsza niż w 2019 r. Mimo że na koniec 2019 r. też zaobserwowano spadek liczby widzów przedstawień i słuchaczy koncertów (o 3,6% w porównaniu z 2018 r.), w 2020 r. ten spadek w stosunku do roku poprzedniego wynosił już 68,7% (z 14,4 mln do 4,5 mln). Chociaż podana liczba podmiotów mających własny zespół artystyczny w 2020 r. była wyższa niż rok wcześniej (194 do 188), to liczba scen zmalała o jedną (373 do 374). W następnych latach liczby przedstawień i odbiorców systematycznie rosły, przy czym i tak w 2023 r. osiągnęły niższą wartość niż cztery lata wcześniej:

69,5 tys. przedstawień i koncertów w 2019 r., a 59 tys. w 2023 r. (zwiększyła się jedynie liczba premier w ciągu roku – z 730 do 798). Największy przyrost publiczności zanotowano w 2022 r. (prawie dwukrotny w porównaniu z 2021 r.), czyli po zniesieniu ograniczeń. Zmalała za to liczba wydarzeń online i ich widzów. Liczba podmiotów zmieniała się nieznacznie i nieregularnie. Mimo że 31 grudnia 2022 r., według GUS, działalność sceniczną prowadziło 208 teatrów i instytucji muzycznych, 182 z nich miały własny zespół artystyczny, co stanowiło spadek wobec lat poprzednich (w poprzednich latach podawano tylko liczbę tych z własnym zespołem). Po roku zmieniała się jedynie pierwsza wartość (spadek z 208 do 207). Liczba scen, którymi dysponowały teatry i instytucje muzyczne (czyli to, co najbardziej wiąże się ze statusem miejsc teatralnych), na koniec 2023 r. wynosiła 369, więc o 10 więcej niż rok wcześniej, za to o 5 mniej niż w ostatnim roku przed pandemią.

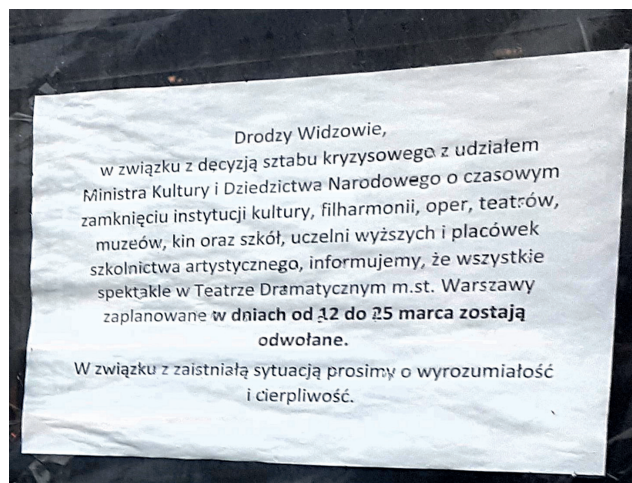
Teatry należały do instytucji kultury, które najbardziej ucierpiały z powodu ograniczenia działalności gospodarczej (Sanetra-Szeliga, 2021). W Warszawie w stosunku do poprzedzającego pandemię roku 2019 procentowy spadek liczby uczestników wydarzeń teatralnych w trybie stacjonarnym odnotowany w 2021 r. był niższy niż w 2020 r., przy czym liczba wydarzeń w 2021 r. rosła szybciej niż liczba widzów. Zaobserwowano także większy spadek frekwencji w porównaniu do Łodzi i Krakowa (Koryś i in., 2022, s. 15). Emblematyczne jawią się dwa warszawskie przykłady: Scena na Woli im. Tadeusza Łomnickiego i centrum lokalne Lubelska 30/32. W obu przypadkach kryzys pandemiczny zbiegł się w czasie z kłopotami z siedzibą teatru, a lockdown zaburzył zaplanowane działania związane z ciągłością funkcjonowania danych miejsc i podmiotów teatralnych. Jeszcze w listopadzie 2019 r., po zakupie od Santander Bank Polska budynku przy ul. Kasprzaka 22 w dzielnicy Wola (rysunek 1), stołeczny samorząd zapowiadał przeniesienie pozostającego od

2016 r. bez stałej siedziby Teatru Żydowskiego im. Estery Rachel i Idy Kamińskich do obiektu, w którym od 1976 r. działał Teatr na Woli (od 2013 r. jako Scena na Woli Teatru Dramatycznego m.st. Warszawy). Zmianę użytkownika miejsca teatralnego zapowiadano już na sezon teatralny 2020/2021; następnie ogłaszano, że Teatr Dramatyczny ma opuścić obiekt do końca 2020 r., a Teatr Żydowski wprowadzi się dopiero po modernizacji budynku. Po pełnoskalowej inwazji Rosji na Ukrainę w 2022 r. Warszawskie Centrum Pomocy Rodzinie prowadziło tam punkt pobytu długoterminowego dla uchodźców z Ukrainy, zatem obiekt zupełnie zmienił swoje przeznaczenie. Miejsce stało się reliktem pierwszego lockdownu, ponieważ jeszcze po zniesieniu obostrzeń epidemicznych na drzwiach nieczynnego obiektu widniała informacja o zamknięciu teatru do 25 marca (sic!) 2020 r. z prośbą o „wrozumiałość i cierpliwość” (rysunek 2).

Również na krótko przed wybuchem epidemii COVID-19, w grudniu 2019 r., Powiatowy Inspektor Nadzoru Budowlanego dla m.st. Warszawy wydał decyzję o wyłączeniu z użytkowania ze względu na groźbę zawalenia budynku mieszkalno-usługowego przy ul. Lubelskiej 30/32 na Kamionku (rysunek 3), w dzielnicy administracyjnej Praga-Południe. W zabytkowej kamienicy mieściły się pracownie artystyczne, a przede wszystkim podmioty teatralne: Studium Teatralne, Komuna Warszawa (wcześniej Komuna Otwock), stowarzyszenie Sztuka Nowa i Stowarzyszenie Pedagogów Teatru (które we czwórkę od 2017 r. tworzyły wspólny projekt Centrum Lubelska 30/32), a także teatr Scena Lubelska 30/32 oraz Polski Ośrodek Międzynarodowego Stowarzyszenia Teatrów dla Dzieci i Młodzieży ASSITEJ. Od razu dzięki władzom miasta i dzielnicy Śródmieście część zespołów dostała możliwość tymczasowego przeprowadzenia się do dawnej szkoły przy ul. Emilii Plater 31 (rysunek 4), w ścisłym centrum stolicy. Komuna Warszawa w nowym obiekcie



Rysunek 1. Dawna siedziba teatru na Woli w Warszawie, ul. Kasprzaka 22
Źródło: W. Uhlig, 21 grudnia 2023 r.



Rysunek 2. Komunikat na drzwiach Sceny na Woli w Warszawie, ul. Kasprzaka 22
Źródło: W. Uhlig, 21 grudnia 2023 r.

działała już od stycznia 2020 r., przy czym oficjalny wieczór otwarcia miejsca teatralnego nazwanego po prostu Szkołą – jako nowej siedziby Komuny, Stowarzyszenia Pedagogów Teatru i Sztuki Nowej – nastąpił dopiero 19 czerwca 2020 r. Paradoksalnie w tym przypadku kryzys mógł podnieść status miejsca teatralnego (w przeciwieństwie do teatru na Woli). Dworakowska (2022, s. 22–23) pisała:

Kamienica na ul. Lubelskiej 30/32 była z pewnością istotną częścią tożsamości grupy, której wraz z innymi podmiotami udało się stworzyć tam nowe centrum kultury, a podróż na Kamionek dla niektórych widzów stanowiła o wyjątkowości wieczoru teatralnego. Jednak lokalizacja w Śródmieściu zwiększyła fizyczną dostępność Komuny, również dla zwykłych przechodniów idących wzdłuż ul. Emilii Plater, a także jej symboliczną widzialność, nie tylko dla potencjalnej, nowej publiczności, ale także dla artystów, organizacji i innych podmiotów szukających miejsca dla swoich inicjatyw.

Studium Teatralne, które miało przy Lubelskiej swoją siedzibę najdłużej i nie przeniosło się do Śródmieścia wraz z innymi podmiotami tworzącymi Centrum Lubelska 30/32 (L30/32), formalnie zakończyło działalność w 2022 r. Scena Lubelska 30/32 prezentowała spektakle w różnych miejscach w Warszawie, a Fundacja Sceny Lubelska 30/32 nadal organizowała coroczne Święto ulicy Skaryszewskiej. Planuje się przywrócenie działalności artystycznej w kamienicy po modernizacji. Podobnie jak w przypadku teatru na Woli przewidywano oddanie do użytku miejsca teatralnego w 2025 r.



Rysunek 3. Budynek przy ul. Lubelskiej 30/32 w Warszawie
Źródło: W. Uhlig, 27 maja 2017 r.

Powyższe przypadki ilustrują dwie formy zmiany statusu miejsca teatralnego: zawieszenie i przeniesienie. Zarówno miejsce przy Lubelskiej, jak i przy Kasprzaka nie wróciło do funkcjonowania po pandemii, mimo że – według zapowiedzi – działalność



Rysunek 4. Brama Szkoły, ul. Emilii Plater 31 w Warszawie
Źródło: W. Uhlig, 15 czerwca 2024 r.

teatralna ma tam być wznowiona. Natomiast podmioty, które wcześniej miały w nich swoją siedzibę, prowadzą działalność gdzie indziej: Teatr Dramatyczny nadal dysponuje trzema scenami w Pałacu Kultury i Nauki i przy ul. Olesińskiej 21, Komuna Warszawa przeniosła się na ul. E. Plater 31; Teatr Żydowski póki co gra w siedzibie przy ul. Senatorskiej 35 i w Klubie Dowództwa Garnizonu Warszawa przy al. Niepodległości 141a. Dawne miejsca utraciły zatem swój status, ale część funkcjonujących w nich podmiotów dostała (w niektórych przypadkach tymczasowo) nowe miejsca. Mimo że problemy z siedzibą zaczęły się jeszcze przed pandemią, lockdown umocnił tę zmianę statusu. W większości przypadków w Warszawie i innych miejscowościach w Polsce miejsca teatralne wróciły jednak do swojej działalności w sposób zbliżony do okresu przedpandemicznego. Zamknięcie podważyło za to ich status, ponieważ na czas zawieszenia przestały pełnić swoje funkcje. Niektóre odzyskały je prędkiej, inne później; niekiedy w osłabionej formie. Z pewnością temat ze względu na swoją złożoność wymaga dalszych opracowań.

Odejście od miejsc w budynkach na rzecz internetu było spowodowane szczególną sytuacją i nie zaobserwowano wyraźnego przeobrażenia statusu miejsc w kolejnych latach po 2021 r. Świadczą o tym nieznaczne ilościowe i jakościowe zmiany w ogólnym sposobie funkcjonowania teatru (na co składają się np.: liczba scen, funkcje obiektów, organizacja teatrów, regularność i forma widowisk). Międzynarodowy Festiwal Teatralny Boska Komedia, odbywający się co roku w grudniu w Krakowie, w ramach którego spektakle prezentowane są w różnych miejscach teatralnych, takich jak m.in.: Teatr Łaźnia Nowa, Teatr im. Juliusza Słowackiego, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej czy Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego, w 2020 r. mógł zostać zorganizowany jedynie online. Przedstawienia transmitowano na platformie Play Kraków. Rok później miał formułę hybrydową – część pokazów odbyła się wyłącznie na miejscu, a część online. Późniejsze edycje miały już charakter stacjonarny. Ponadto wydaje się, że

transmisje spektakli w internecie nie stały się popularne. Platforma internetowa TheMuBa, której inicjatorem w 2018 r. był znany aktor, Borys Szyc, przepadła bez echa w 2021 r. W październiku 2020 r. warszawski Teatr Powszechny uruchomił własny kanał VOD, który działa do tej pory (stan na 28 listopada 2024 r.), aczkolwiek spektakle udostępniane tam są sporadycznie. W listopadzie 2022 r., czyli już po zniesieniu stanu epidemii, na polskim rynku zaczęła działać czeska platforma streamingowa Dramox. Jak zauważyła Obarska (2023, ostatni akapit): „W środowisku teatralnym Dramox raczej nie funkcjonuje, nie jest tematem rozmów ani powszechnie używaną platformą, która miałaby szansę konkurować z serialami czy filmami na żądanie”. Z własnych obserwacji i analizy wynika też, że dostęp do spektakli w internecie nie stanowi silnej konkurencji dla miejsc teatralnych. W subiektywnym odczuciu zaś można zauważyć spadek frekwencji w teatrach, przy czym, biorąc pod uwagę niewielką skalę spektakli online, raczej nie było to spowodowane przeniesieniem teatru do sieci.

5. ZAMKNIĘCIE – WYZWANIE

W okresie zawieszenia pracy teatrów i organizacji wydarzeń teatralnych z udziałem publiczności w Polsce w związku z pandemią COVID-19 w latach 2020–2021 zmianie uległ status miejsc działalności teatralnej: przestrzenny (działalność teatru w fizycznej lokalizacji, funkcje i znaczenie obiektu w przestrzeni rzeczywistej), społeczny i antropologiczny (postrzeganie i doświadczanie teatru i danego miejsca jako takiego przez różne grupy społeczne) oraz artystyczny (znaczenie miejsca dla twórczości teatralnej). Teatr jako jedna z usług centralnych, o potencjale centrotwórczym, powszechnie kojarzy się z instytucjami miejskimi. Chociaż okazało się, że teatr może działać bez miejsca, jego pełne, właściwe funkcjonowanie w dłuższej perspektywie czasowej wymagało powrotu do działalności stacjonarnej. Z punktu widzenia geografii kultury o statusie miejsca świadczy sposób użytkowania i wartościowania danej przestrzeni. Dlatego sam obiekt bez czynnego pełnienia swojej funkcji przestaje być miejscem teatralnym; może też zmieniać swoje przeznaczenie. W większym stopniu w trakcie lockdownu wyszło za to na jaw, że miasto może działać bez teatru. Trudno uznać ten rodzaj sztuki za usługę pierwszej potrzeby (jak sklepy spożywcze czy podstawowa opieka zdrowotna). W szczególności miejsca teatralne „ginęły” w dużych miastach, gdzie nie stanowiły takiej dominanty, jak w mniejszych miejscowościach. Niektóre miejsca nie przetrwały kryzysu i zniknęły z mapy miasta. Przykłady miejsc teatralnych przy ul. Kasprzaka i ul. Lubelskiej w Warszawie okazały się

szczególnie kryzysowe, ponieważ w ich przypadku lockdown zbiegł się w czasie z innymi problemami związanymi z siedzibą i działalnością poszczególnych teatrów korzystających z tych miejsc.

Specyfika teatru jako sztuki wiąże się z kategorią „nażywości” (co odsyła do odnoszącej się do nowych mediów koncepcji Philipa Auslandera, który po latach zaktualizował swoją pracę o kontekst pandemii COVID-19). Przeniesienie działalności artystycznej do „przestrzeni” online w czasie zamknięcia teatrów w fizycznej lokalizacji wywołało potrzebę uzupełnienia pojęcia miejsca o aspekt wirtualny. W związku z utratą czynnych funkcji teatralnych miejsc przeznaczonych wcześniej na działalność teatru w trakcie lockdownu zaistniała sytuacja braku dla teatru miejsca. Zaczęto traktować internet jak jego substytut. Sieć internetowa, jako strefa komunikacji między nadawcą a odbiorcą, jawi się jednak raczej jako nie-miejsce. Obecność teatru i publiczności w tym samym czasie okazała się ważniejsza od obecności w tym samym miejscu.

Zamknięcie teatrów stało się wyzwaniem dla artystów, pracowników i organizatorów działalności teatralnej oraz dla publiczności. Wymagało przezwyciężenia ograniczeń przestrzennych dla zachowania ciągłości pracy i wzajemnych relacji. Status miejsc teatralnych w przestrzeni miejskiej oraz w ramach prowadzenia i odbioru sztuki teatru jawi się niestabilny w obliczu zagrożenia epidemicznego. Na temat sytuacji teatru w czasie pandemii COVID-19 na bieżąco przeprowadzono badania dotyczące różnych aspektów funkcjonowania tej dziedziny. Z badań społecznych wynikało, że teatr bez miejsca nie jest traktowany jako teatr w pełni. Uczestnikom życia teatralnego i użytkownikom miejsc teatralnych brakowało kontaktu z fizycznym miejscem. Dlatego też forma online nie została się po zniesieniu lockdownu w takim stopniu jak choćby praca zdalna (tzw. *home office*) w niektórych innych branżach. Pandemia COVID-19 wpłynęła na funkcje miejsc i praktyk teatralnych w mieście, jednak ostatecznie teatr nie stał się niepotrzebny.

PRZYPISY

¹ Stan epidemii w Polsce został formalnie wprowadzony na mocy *Rozporządzenia Ministra Zdrowia z dnia 20 marca 2020 r. w sprawie ogłoszenia na obszarze Rzeczypospolitej Polskiej stanu epidemii*. Od 14 marca 2020 r. na obszarze Rzeczypospolitej Polskiej obowiązywał stan zagrożenia epidemicznego w związku z zakażeniami wirusem SARS-CoV-2. Obowiązujący od 20 marca 2020 r. stan epidemii został odwołany przez ministra zdrowia dopiero 16 maja 2022 r., kiedy z kolei zastąpiono go stanem zagrożenia epidemicznego.

² Kolejne ograniczenia, a także ich przedłużanie lub zniesienie były ogłaszane na konferencjach prasowych przez ministrów (m.in. zdrowia oraz kultury i dziedzictwa narodowego) i prezesa Rady Ministrów, jak również publikowane na oficjalnej rządowej stronie internetowej (zob. m.in.: Ministerstwo

Kultury i Dziedzictwa Narodowego, 2020a, 2020b, 2021; Serwis Rzeczypospolitej Polskiej, 2021). Podstawą prawną wprowadzanych restrykcji były rozporządzenia, stopniowo zmieniane i uchylane, np.: Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 6 listopada 2020 r. zmieniające rozporządzenie w sprawie ustanowienia określonych ograniczeń, nakazów i zakazów w związku z wystąpieniem stanu epidemii; Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 10 marca 2021 r. zmieniające rozporządzenie w sprawie ustanowienia określonych ograniczeń, nakazów i zakazów w związku z wystąpieniem stanu epidemii; Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 6 maja 2021 r. w sprawie ustanowienia określonych ograniczeń, nakazów i zakazów w związku z wystąpieniem stanu epidemii. Odpowiednie komunikaty wydawali też wojewodowie, np. Zarządzenie nr 92 Wojewody Mazowieckiego z 11 marca 2020 r. w sprawie zawieszenia imprez artystycznych i rozrywkowych na terenie województwa mazowieckiego.

³ Polska Klasyfikacja Działalności zastąpiła Europejską Klasyfikację Działalności na podstawie Rozporządzenia Rady Ministrów z dnia 7 października 1997 r. w sprawie Polskiej Klasyfikacji Działalności (PKD) i obowiązywała, kiedy Śleszyński pisał cytowaną pracę. Z dniem 1 maja 2004 r. została zastąpiona przez PKD 2004 wraz z wejściem w życie Rozporządzenia Rady Ministrów z dnia 20 stycznia 2004 r. w sprawie Polskiej Klasyfikacji Działalności (PKD). PKD 2004 od 1 stycznia 2008 r. była zastępowana przez PKD 2007 na mocy Rozporządzenia Rady Ministrów z dnia 24 grudnia 2007 r. w sprawie Polskiej Klasyfikacji Działalności (PKD). W 2025 r. ma zostać wprowadzona nowa klasyfikacja (GUS, 2024b).

BIBLIOGRAFIA

- Allain, P., Harvie, J. (2014). *The Routledge companion to theatre and performance* (wyd. 2). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315779010>
- Augé, M. (2011). *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności* (tłum. R. Chymkowski). Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Auslander, P. (2012). Digital liveness: A historico-philosophical perspective. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 34(3(102)), 3–11. https://doi.org/10.1162/PAJ_a_00106
- Auslander, P. (2023). *Liveness: Performance in a mediatized culture* (wyd. 3). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003031314>
- Babicka, M., Dudkiewicz, M. (2021, luty). *Tęgo się jedna pandemia tak łatwo nie przerwie. Raport z badań teatru amatorskiego w czasie pandemii*. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. <https://www.instytut-teatralny.pl/wp-content/uploads/2021/04/instytut-teatralny-raport-teatr-amatorski-w-pandemii.pdf>
- Buchner, A., Fereniec-Błońska, K., Kalinowska, K., Wierzbicka, M. (2021, luty). *Obecność teatrów w przestrzeni online w trakcie pandemii* [raport]. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. <https://www.instytut-teatralny.pl/dzialalnosc/raporty-i-badania/obecnosc-teatrow-w-przestrzeni-online-w-trakcie-pandemii-raport-z-badan/>
- Burzyńska, A.R. (2023). 'Close but far, human but square, normal but exhausting': Pandemic theatre in Poland. *Theatre Research International*, 48(1), 82–99. <https://doi.org/10.1017/S0307883322000426>
- Carlson, M. (2013). The theatre ici. W: E. Fischer-Lichte i B. Wihstutz (red.), *Performance and the politics of space: Theatre and topology* (s. 15–30). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203094914>
- Christaller, W. (1966). *Central places in Southern Germany* (tłum. C.W. Baskin). Prentice-Hall. (Oryginał został opublikowany w 1933 r.)
- Cresswell, T. (2015). *Place: An introduction* (wyd. 2). Wiley-Blackwell.
- Czapliński, P. (2014). Nie-miejsce. W: M. Saryusz-Wolska i R. Traba (red.), *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci* (s. 270–272). Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Ćwikła, M., Laberschek, M., Rapior, W., Smolarska, Z. (2021, luty). *Krytyka teatralna w Polsce w czasie pandemii COVID-19. Raport z badań*. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. <https://www.instytut-teatralny.pl/wp-content/uploads/2021/04/instytut-teatralny-raport-krytyka-teatralna-w-polsce-w-czasie-pandemii-covid-19.pdf>
- Drozdowski, R., Frąckowiak, M., Krajewski, M., Kubacka, M., Luczys, P., Modrzyk, A., Rogowski, Ł., Rura, P., Stamm, A. (2020). *Życie codzienne w czasach pandemii. Raport z drugiego etapu badań*. Wydział Socjologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. https://socjologia.amu.edu.pl/images/pliki/Zycie_codzienne_w_czasach_pandemii._Raport_z_drugiego_etapu_badan_wersja_pe%05%82na.pdf
- Duncan, J. (1994). Place. W: R.J. Johnston, D. Gregory i D.M. Smith (red.), *The dictionary of human geography* (wyd. 3) (s. 442). Blackwell.
- Dworakowska, Z. (2022). Wszystko zależy od nas. W: Z. Dworakowska (red.), *Wszystko, co się jeszcze może zdarzyć. Komuna Warszawa w poszukiwaniu nowego modelu instytucji (2019–2022)* (s. 7–44). Komuna Warszawa. Pobrało 5 listopada 2024 r. z: <https://komuna.warszawa.pl/wszystko-co-sie-jeszcze-moze-zdarnyc-komuna-warszawa-w-poszukiwaniu-nowego-modelu-instytucji-2020-2022/>
- Działek, J. (2021). *Geografia sztuki. Struktury przestrzenne zjawisk i procesów artystycznych*. Instytut Geografii i Gospodarki Przestrzennej, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie.
- Fischer-Lichte, E. (2018). *Performatywność. Wprowadzenie* (tłum. M. Borowska i M. Sugiera). Księgarnia Akademicka. <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/56253>
- Gebauer, M., Nielsen, H.T., Schlosser, J.T., Sørensen, B. (2015). The absence of place and time: Non-place and placelessness. W: M. Gebauer, H.T. Nielsen, J.T. Schlosser i B. Sørensen (red.), *Non-place: Representing placelessness in literature, media and culture* (s. 5–31). Aalborg University Press. <https://vbn.aau.dk/da/publications/non-place-representing-placelessness-in-literature-media-and-cult>
- Główny Urząd Statystyczny. (1990). *Europejska Klasyfikacja Działalności* (wyd. 1). Ośrodek Badawczo-Rozwojowy Statystyki.
- Główny Urząd Statystyczny. (2020, 11 maja). *Działalność teatrów i instytucji muzycznych w 2019 roku* [informacja sygnałna]. <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/kultura-turystyka-sport/kultura/dzialalnosc-teatrow-i-instytucji-muzycznych-w-2019-roku,13,3.html>
- Główny Urząd Statystyczny. (2021, 11 maja). *Działalność teatrów i instytucji muzycznych w 2020 roku* [informacja sygnałna]. <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/kultura-turystyka-sport/kultura/dzialalnosc-teatrow-i-instytucji-muzycznych-w-2020-roku,13,4.html>
- Główny Urząd Statystyczny. (2022, 11 maja). *Działalność teatrów i instytucji muzycznych w 2021 roku* [informacja sygnałna]. <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/kultura-turystyka-sport/kultura/dzialalnosc-teatrow-i-instytucji-muzycznych-w-2021-roku,13,5.html>
- Główny Urząd Statystyczny. (2023, 17 kwietnia). *Działalność teatrów i instytucji muzycznych w 2022 roku* [informacja sygnałna]. <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/kultura-turystyka-sport/kultura/dzialalnosc-teatrow-i-instytucji-muzycznych-w-2022-roku,13,7.html>
- Główny Urząd Statystyczny; Urząd Statystyczny w Krakowie. (2023, 28 września). *Kultura i dziedzictwo narodowe w 2022 r. / Culture and national heritage in 2022* [analiza statystyczna]. <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/kultura-turystyka-sport/kultura/kultura-i-dziedzictwo-narodowe-w-2022-r-2,20.html>
- Główny Urząd Statystyczny. (2024a, 25 kwietnia). *Działalność teatrów i instytucji muzycznych w 2023 roku* [informacja sygnałna]. <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/kultura-turystyka-sport/kultura/dzialalnosc-teatrow-i-instytucji-muzycznych-w-2023-roku,13,8.html>

- Główny Urząd Statystyczny. (2024b, 8 listopada). *Polska Klasyfikacja Działalności (PKD 2025)* [informacja]. <https://bip.stat.gov.pl/dzialalnosc-statystyki-publicznej/rejestr-regon/pkd-2025/>
- Goodall, B. (1987). *The Penguin dictionary of human geography*. Penguin Books.
- Ilczuk, D., Karpińska, A., Cholewicka, E., Gruszka-Dobrzyńska, E., Piwowar, K., Socha, Z. (2021, luty). *Artystki i artyści teatru w czasach COVID-19. „Dopóki jawi się przede mną kolejna premiera, będę walczyć”. Raport z badania*. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. <https://www.instytut-teatralny.pl/wp-content/uploads/2021/03/artystki-i-artysci-teatru-w-czasach-covid-19.pdf>
- Janc, K. (2017). *Geografia internetu*. Uniwersytet Wrocławski. https://drive.google.com/file/d/1wMEIYXv7JhvSiPayZsl2Ok_9V2o9fITW/view
- Kalinowska, K., Kułakowska, K. (red.). (2021). *Teatr w pandemii*. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.
- Kalinowska, K., Kułakowska, K., Bargielski, M., Buchner, A., Wierzbicka, M. (2020 [właśc. 2021], luty). *Pracownice i pracownicy teatrów w pandemii. Zawody teatralne w perspektywie antropologicznej* [raport]. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. <https://www.instytut-teatralny.pl/wp-content/uploads/2021/04/instytut-teatralny-raport-pracownice-i-pracownicy-teatrow-w-pandemii.pdf>
- Kamińska-Szmaj, I. (red.). (2001). *Słownik wyrazów obcych* (wyd. 1). Wydawnictwo Europa.
- Kietlińska, B. (2021, luty). „Kiedy skończy się kwarantanna i będzie można wrócić do teatru, ja wrócę”. Raport z badania publiczności teatralnej w czasie epidemii koronawirusa w Polsce. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. <https://www.instytut-teatralny.pl/wp-content/uploads/2021/04/instytut-teatralny-raport-kiedy-skoczy-sie-kwarantanna-i-bedzie-mozna-wrocic-do-teatru-ja-wroce.pdf>
- Kłosowski, F.Z. (2021). *Podstawy geografii usług*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. <http://hdl.handle.net/20.500.12128/24705>
- Kopaliński, W. (2004). *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem* (wyd. 31). Muza.
- Koryś, B., Potrzebowski, S., Szymańska-Stułka, K., Żółtowski, P. (2022). *Warszawa w pandemii COVID-19. Czas wolny*. Urząd m.st. Warszawy. <https://um.warszawa.pl/documents/55043703/64285263/Czas+wolny+-+raport+covidowy.pdf>
- Kotus, J., Rzeszewski, M., Ewertowski, W., Sowada, T., Piekarska, J. (2018). Komunikacyjna koncepcja miejsca: propozycja podejścia. *Biuletyn Komitetu Przestrzennego Zagospodarowania Kraju PAN*, (271), 28–41. <https://journals.pan.pl/publication/128549/edition/112143/biuletyn-kpz-2018-no-271-komunikacyjna-koncepcja-miejsca-propozycja-podejscia-kotus-jacek-rzeszewski-michal-ewertowski-wojciech-sowada-tomasz-piekarska-joanna>
- Krajewski, M., Frąckowiak, M. (2021a). Gdzie jest teatr? Czyj jest teatr? O sytuowaniu instytucji teatralnych. *Badania eksploracyjne. Przegląd Socjologii Jakościowej*, 17(3), 28–49. <https://doi.org/10.18778/1733-8069.17.3.02>
- Krajewski, M., Frąckowiak, M. (2021b, luty). *W poszukiwaniu strategii. Działania instytucji teatralnych w czasie pandemii. Raport z badania prowadzonego z osobami kierującymi instytucjami teatralnymi w Polsce* (współpr. K. Pietrowiak, W. Rapior i J. Zakrzewska). Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. <https://www.instytut-teatralny.pl/dzialalnosc/raporty-i-badania/w-poszukiwaniu-strategii-dzialania-instytucji-teatralnych-w-czasie-pandemii-raport-z-badan/>
- Latawiec, K. (2014). Nie-miejsca jako przestrzeń intensywnych interakcji: kilka przykładów z teatru. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria*, 14(173), 109–121. <http://hdl.handle.net/11716/8289>
- Liodaki, D., Velegarakis, G. (2022). Theatre minus physical coexistence – a glimpse into theatrical experimentations in Greece during the pandemic. *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 18(1), 128–144. <https://doi.org/10.1080/14794713.2022.2040290>
- Markowski, A. (red.). (2007). *Wielki słownik poprawnej polszczyzny PWN* (wyd. 1). Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Markowski, A., Pawelec, R. (2002). *Wielki słownik wyrazów obcych i trudnych*. Wilga.
- Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. (2020a, 11 marca). *#Koronawirus: Zawieszenie działalności instytucji kultury i placówek szkolnictwa artystycznego* [notatka]. Serwis Rzeczypospolitej Polskiej. <https://www.gov.pl/web/kultura/zawieszenie-dzialalnosci-instytucji-kultury-i-placowek-szkolnictwa-artystycznego>
- Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. (2020b, 27 maja). *Od 6 czerwca możliwość odmrożenia m.in. kin, teatrów i filharmonii* [notatka]. Serwis Rzeczypospolitej Polskiej. <https://www.gov.pl/web/kultura/od-6-czerwca-mozliwosc-odmrozenia-min-kin-teatrow-i-filharmonii>
- Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. (2021, 12 maja). *Kina, teatry, opery i filharmonie – od 21 maja, zajęcia i wydarzenia sportowe do 150 osób – od 15 maja* [notatka]. Serwis Rzeczypospolitej Polskiej. <https://www.gov.pl/web/kultura/kina-teatry-opery-i-filharmonie--od-21-maja-zajecia-i-wydarzenia-sportowe-do-150-osob--od-15-maja--zmiany-w-harmonogramie-znoszenia-obozren>
- Obarska, M. (2023, 8 marca). *Czy teatr ma swojego Netfliksa?* Culture.pl. <https://culture.pl/pl/artykul/czy-teatr-ma-swojego-netfliksa>
- Ostrowska, J. (2014). „Teatr może być w byle kącie”. *Wokół zagadnień miejsca i przestrzeni w teatrze*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Pavis, P. (1998). *Słownik terminów teatralnych* (tłum. S. Świontek). Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Płoski, P. (2021). *Analiza sytuacji teatrów w czasie pandemii*. Biuro Analiz, Dokumentacji i Korespondencji Kancelarii Senatu RP. https://www.senat.gov.pl/gfx/senat/pl/senatekspertyzy/5954/plik/oe-346_popr..pdf
- Price, P.L. (2013). Place. W: N.C. Johnson, R.H. Schein i J. Winders (red.), *The Wiley-Blackwell companion to cultural geography* (s. 118–129). Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781118384466.ch13>
- Relph, E. (1976). *Place and placelessness*. Pion.
- Rozporządzenie Ministra Zdrowia z dnia 20 marca 2020 r. w sprawie ogłoszenia na obszarze Rzeczypospolitej Polskiej stanu epidemii. DzU 2020, poz. 491. <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20200000491/O/D20200491.pdf>
- Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 7 października 1997 r. w sprawie Polskiej Klasyfikacji Działalności (PKD). DzU 1997 nr 128, poz. 829. <https://www.dziennikustaw.gov.pl/DU/1997/s/128/829>
- Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 20 stycznia 2004 r. w sprawie Polskiej Klasyfikacji Działalności (PKD). DzU 2004 nr 33, poz. 289. <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20040330289>
- Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 24 grudnia 2007 r. w sprawie Polskiej Klasyfikacji Działalności (PKD). DzU 2007 nr 251, poz. 1885. <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20072511885>
- Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 6 listopada 2020 r. zmieniające rozporządzenie w sprawie ustanowienia określonych ograniczeń, nakazów i zakazów w związku z wystąpieniem stanu epidemii. DzU 2020, poz. 1972. <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20200001972/O/D20201972.pdf>
- Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 10 marca 2021 r. zmieniające rozporządzenie w sprawie ustanowienia określonych ograniczeń, nakazów i zakazów w związku z wystąpieniem stanu epidemii. DzU 2021, poz. 436. <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20210000436/O/D20210436.pdf>
- Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 6 maja 2021 r. w sprawie ustanowienia określonych ograniczeń, nakazów i zakazów w związku

- z wystąpieniem stanu epidemii. DzU 2021, poz. 861. <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20210000861/O/D20210861.pdf>
- Sanetra-Szeliga, J. (2021). Sektor kultury w czasie zarazy. Działalność gospodarcza i finanse instytucji kultury w trakcie pandemii COVID-19. W: A. Konior, O. Kosińska i A. Pluszyńska (red.), *Badania w sektorze kultury. Przyszłość i zmiana* (s. 15–37). Wydawnictwo Attyka. <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/278434>
- Sermon, P., Dixon, S., Popat Taylor, S., Packer, R., Gill, S. (2022). A Telepresence Stage: or how to create theatre in a pandemic – project report. *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 18(1), 48–68. <https://doi.org/10.1080/14794713.2021.2015562>
- Serwis Rzecypospolitej Polskiej. (2021, 11 marca). *Od 15 marca Mazowsze i Lubuskie dołączą do regionów z zaostrzonymi zasadami bezpieczeństwa* [notatka]. <https://www.gov.pl/web/koronawirus/od-15-marca-mazowsze-i-lubuskie-dolaczy-do-regionow-z-zaostrzonymi-zasadami-bezpieczenstwa>
- Stachowiak, K. (2017). *Gospodarka kreatywna i mechanizmy jej funkcjonowania. Perspektywa geograficzno-ekonomiczna*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Sugiera, M. (2017). Nażywość. W: E. Bal i D. Kosiński (red.), *Performatyka. Terytoria* (s. 143–149). Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/42239>
- Suliborski, A. (2016). Koncepcja funkcji miejsca. W: M. Wójcik (red.), *Miasto – region – tożsamość geografii. Wybór prac Andrzeja Suliborskiego* (s. 77–96). Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. <https://doi.org/10.18778/8088-159-4.07>
- Szymczak, M. (red.). (1989). *Słownik języka polskiego* (wyd. 5). T. 3: R–Ż. Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Śleszyński, P. (2004). *Kształtowanie się zachodniej części centrum Warszawy*. Polska Akademia Nauk, Instytut Geografii i Przestrzennego Zagospodarowania im. Stanisława Leszczyckiego. <https://rcin.org.pl/igipz/publication/3526>
- Taylor, D. (2018). *Performans* (tłum. M. Borowski i M. Sugiera). Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Thrift, N. (2004). Performance and performativity: A geography of unknown lands. W: J.S. Duncan, N.C. Johnson i R.H. Schein (red.), *A companion to cultural geography* (s. 121–136). Blackwell Publishing. <https://doi.org/10.1002/9780470996515.ch9>
- Tuan, Y.-F. (2001). *Space and place: The perspective of experience* (wyd. 8). University of Minnesota Press.
- Uhlig, W. (2020). Miejsca teatralne. *Teatr*, (10), 45–49. <https://teatr-pismo.pl/7894-miejsca-teatralne/>
- van Es, K.F. (2007). *The Internet as non-place*. Universiteit Utrecht. <https://essayjohnston.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/03/17-spacesofnewmedia.pdf>
- Wallis, A. (1979). *Informacja i gwar. O miejskim centrum*. Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Walmsley, D.J., Lewis, G.J. (1997). *Geografia człowieka. Podejścia behawioralne* (tłum. E. Nowosielska). Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wójcik, M., Suliborski, A. (2021). Geografia człowieka. W poszukiwaniu pojęcia „miejsce”. *Rozwój Regionalny i Polityka Regionalna*, (56), 9–29. <https://doi.org/10.14746/rrpr.2021.56s.03>
- Zarządzenie nr 92 Wojewody Mazowieckiego z 11 marca 2020 r. w sprawie zawieszenia imprez artystycznych i rozrywkowych na terenie województwa mazowieckiego. <https://www.gov.pl/web/uw-mazowiecki/komunikat-ministerstwa-spraw-wewnetrznych-i-administracji>
- Zawojski, P. (2018). *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii* (wyd. 2. poprawione). Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. <http://hdl.handle.net/20.500.12128/21027>

Artykuł wpłynął:
19 września 2024
Zaakceptowano do druku:
12 grudnia 2024