

Teatr hybrydowy

„W tej chwili teatr musi wyjść z budynku, a jednocześnie nie może liczyć na to, że po całym dniu pracy zdalnej przy komputerach będziemy chcieli oglądać kolejny streaming” – mówi **Anna Desponds** w rozmowie z Karoliną Felberg.

KAROLINA FELBERG W technologiach cyfrowych ostatnie lata przed wybuchem pandemii koronawirusa uważa się za regres w stosunku do pierwszej dekady XXI wieku, kiedy pojawiły się YouTube, Facebook, Instagram. Czy teatr w jakiś sposób korzystał z tych wynalazków?

ANNA DESPONDS Tak, po szybkiej ekspansji tych platform pojawiło się rozczarowanie, spowodowane ich korporacyjnością. I faktycznie te zjawiska, choć mocno zaistniały w sztukach audiowizualnych, teatr ominęły. Dopiero VR na stałe zagościł na deskach teatralnych.

FELBERG Dlaczego dopiero VR?

DESPONDS Ponieważ VR jest medium przestrzennym, rozgrywa się wokół człowieka, opiera na czasowości doświadczenia, stąd też w przypadku tej technologii rzeczywiście zaistniał rodzaj konwergencji między nowymi technologiami a teatrem. W branży filmowej często podnoszony jest też temat archiwizacji. Jesteśmy przyzwyczajeni, że filmy, tak jak książki, są częścią dziedzictwa, które powinno być dostępne w przyszłości. Pod tym względem sztuka oparta na szybko zmieniających się technologiach i jednostkowych doświadczeniach, takich jak VR, jest dla branży filmowej problematyczna. Teatr z góry zakłada efemeryczność.

FELBERG To raczej romans, czy trwały związek?

DESPONDS Na pewno VR jest medium, któremu teatr ma dużo do zaoferowania i sam VR może wiele zaproponować teatrowi. Tu rzeczywiście jest miejsce na jakąś nową przestrzeń. Świetnym tego przykładem może być *The Collider* kolektywu Anagram, stanowiący hybrydę teatru, filmu i instalacji galeryjnej. Byłam w tej sytuacji z drugą osobą, miałyśmy do dyspozycji, prócz pary gogli i kontrolerów, fizyczne modele – niby takie zabawki dziecięce. Jedno z nas było zanurzone w rzeczywistości wirtualnej, a drugie w fizycznej – i modelowało tę wirtualną, ruszając kontrolerami. Sama praca natomiast traktowała o wspomnieniach, relacjach z drugą osobą, ale też o sile i polityce. Tak użyte nowe media naprawdę dają możliwość kreowania nowych doświadczeń.

FELBERG Podobną – hybrydową – instalację zrobiła niedawno Natalia Korczakowska w Teatrze Studio. Jej *Biesy VR* są pięknym,

wieloaspektowym działaniem. Fascynujący jest nie tylko kilkudziesięciominutowy VR, ale i finalna scena z żywymi aktorami, która wzrusza do łez i przywraca wiarę w teatr rozumiany jako miejsce rzeczywistego spotkania i realnej obecności. Widziałaś?

DESPONDS Nie. Trochę rzeczy mnie omija, bo nie mieszkam na stałe w Warszawie, ale jak tylko to będzie znowu możliwe, wybiorę się do Teatru Studio.

FELBERG Obok rzeczywistości wirtualnej (VR) mamy jeszcze rzeczywistość rozszerzoną (AR) i mieszaną (MR) czy hybrydową (XR). W której z tych różnych potencjalności teatr winien szukać nowych formatów – na czas pandemii i w ogóle na przyszłość?

DESPONDS Rzeczywistości hybrydowa i rozszerzona faktycznie mogą stanowić szansę na powstanie ciekawych formatów. Przykładem jest *Through the Wardrobe* Roba Eagle’a. Widz podchodzi do szafy i zakłada na siebie wybrany strój, a na twarz okulary AR, i wchodzi do sypialni. W zależności od tego, co na siebie założył, słucha historii innej osoby, która opowiada o swojej tożsamości i seksualności. Poszczególne części opowieści wyświetlają się na szklach gogli AR, które jednocześnie pozwalają oglądać otaczającą widza fizyczną przestrzeń.

FELBERG Formaty związane z rzeczywistością rozszerzoną, zwłaszcza w przypadku teatru w sieci, zakładają powszechną dostępność gogli AR.

DESPONDS To prawda. Dla mnie najciekawsza jest jednak sfera audialna, a więc rozszerzona rzeczywistość audio, czyli audio AR. Praca Roba mogłaby równie dobrze opierać się tylko na przestrzennym dźwięku, który byłby uruchamiany przez elementy przestrzeni fizycznej. Świetnym przykładem działań w audiosferze są eksperymenty Duncan’a Speakmana. Jego starsze prace to subtelne moby [ang. *mob* – tłum – przyp. K.F.]. Interwencje w przestrzeń z udziałem publiczności, które – w przeciwieństwie do flash mobów – z założenia mają zostać niezauważone. Uczestnik uzbrojony jedynie w odtwarzacz mp3 słyszy w słuchawkach historię. Raz otrzymuje zadania do wykonania w przestrzeni publicznej, a innym razem obserwuje współuczestników, wchodząc z nimi w bardzo subtelne relacje. Powstaje w ten sposób rodzaj magicznej ceremonii – nowej, pięknej formy, na jakimś poziomie wyreżyserowanej, a jednocześnie też bardzo przypadkowej czy zindy-

widualizowanej. W zeszłym roku Speakman wyprodukował *Only Expansion*. Tym razem widz spaceruje samotnie po dworze ze słuchawkami AR na uszach i obserwuje otoczenie. Dźwięki otaczającego go miasta są w czasie rzeczywistym rozszerzone o dodatkowe odgłosy, tworząc bardzo bogate, niemal filmowe doświadczenie, jednak wciąż oparte wyłącznie na słuchu.

FELBERG W jaki sposób teatr może odwołać się do tego typu doświadczeń?

DESPONDS W tej chwili teatr musi wyjść z budynku, a jednocześnie nie może liczyć na to, że po całym dniu pracy zdalnej przy komputerach będziemy chcieli oglądać kolejny streaming. W doświadczeniach audialnych, do których się odwołałam, może uczestniczyć grupa ludzi, której wcale nie trzeba zamykać w jednym pomieszczeniu, a która może jednocześnie korzystać z całego dostępnego sobie otoczenia. Co istotne, w takich działaniach wzrok może wreszcie odpocząć, a nasza uwaga przenosi się na inne zmysły.

FELBERG Teatr Polskiego Radia udatnie wyzyskuje te możliwości, żywo włączając się, mam wrażenie, w ów zwrot audialny. Ale także w spektaklu *Wieloryb. The Globe* Ewy Rysovej z Teatru Łaźnia Nowa czy w *Strachu* Małgorzaty Wdowik z TR Warszawa wiele afektów i emocji ewokują wrażenia (wręcz doświadczenia) audialne. Czym jeszcze, prócz rozszerzonego audio, teatr w sieci mógłby wreszcie poruszyć widza? Bo przecież udostępniane aktualnie przez teatry rejestracje spektakli nie budują rzeczywistych relacji między aktorami a publicznością i nie oferują doświadczeń stricte teatralnych: w takiej formie ani to sztuka, ani rozrywka, raczej po prostu szansa na nadrobienie zaległości.

DESPONDS Tak, w przestrzeni cyfrowej rzeczywiście musimy szukać innych sposobów na wytworzenie interakcji niż tylko live streaming, czyli relacja internetowa bez możliwości zapauzowania spektaklu. To rzeczywiście tylko markowanie współobecności czy współdziału. Przy wykorzystaniu technologii można tworzyć teatr immersyjny lub formy łączące larpy [ang. LARP; *live action role-playing* – aktywność na granicy gry i sztuki, rodzaj improwizowanego teatru, którego uczestnicy wspólnie tworzą i przeżywają opowieść – przyp. K.F.] i gry fabularne, takie jak RPG, które odwołują się do radykalnie odmiennych modeli czasowości i interakcji. Przykładem mogą być działania kolektywu Omsk Social Club. Ich spektakle, na przykład *PLAY RAVE* sprzed kilku lat, odwołujący się do kultury imprezowej lat dziewięćdziesiątych, korzystają z szeregu kanałów komunikacji, takich jak e-mail, Facebook, komunikator Signal i SMS-y. Część rozgrywała się też w IRL (ang. *In Real Life*), czyli w prawdziwym świecie. Larpy potrafią rozwijać się bardzo długo, przy czym uczestnik w dowolnym momencie może z nich wyjść.

FELBERG Ile trwa spektakl larpowy?

DESPONDS Słyszałam, że najnowsza realizacja Omsk Social Club miała trwać kilka tygodni. Nie wiem, czy to się udało w obecnej sytuacji epidemiologicznej.

FELBERG Kto jest ich twórcą?

DESPONDS Wszyscy biorący w nich udział: uczestnicy i organizatorzy. Teatr immersyjny z kolei pozwala widzom zwykle w dowolny sposób przemieszczać się po przestrzeni, tak jak w przypadku spektakli brytyjskiej grupy teatralnej Punchdrunk.

FELBERG Czy jednak wszelkie działanie z udziałem aktorów to już teatr? I czy urzędnicy, którzy decydują o finansowaniu publicznych instytucji, doszukają się w tych różnych działaniach znamion sztuki teatralnej i wypłacą twórcom i aktorom honoraria za poszczególne spektakle?

DESPONDS No właśnie – to są istotne problemy. Nawet jeśli sztuka nie może w czasie epidemii rozwijać się „normalnie”, to wcale nie przestaje być ważna! Przeciwnie. Dopiero teraz przekonujemy się o tym, jak ważna jest kultura – jak bardzo nas wspiera, pociesza, wzmacnia w trudnych chwilach albo po prostu pomaga się odciąć od przykrych doniesień medialnych. No, ale z teatrem nie jest tak prosto jak z piosenką, którą można w dowolnym czasie i miejscu odpalić sobie na Spotify. W teatrze naprawdę wiele zależy od inwencji reżyserów. Jestem w stanie wyobrazić sobie spektakl grany jednocześnie na wielu podwórkach czy balkonach. Każdy aktor znajduje się w innej przestrzeni, a reżyser modeluje to rozproszenie – te nieoczywiste formy (współ)obecności – w dzieło czy działanie performatywne. Takie rzeczy powstają już na całym świecie. Zoom, Skype czy telefon umożliwiają tworzenie spektakli, choć nie rozwiązują kwestii bytowych teatru. Przykładem może być *Wrixling* – sztuka improwizowana grana przez jednego aktora, która odbywała się przez Skype’a. W trakcie pandemii pojawiły się też na przykład spektakle SMS-owe. Ale co w takiej sytuacji z oświetleniowcami, inspicjentami, scenografami? Być może aktorom na podwórku powinna towarzyszyć projekcja ich autorstwa wyświetlana na pobliskim bloku...

FELBERG Czy teatr w sieci nie okaże się wówczas jeszcze droższy? Nowe technologie są przecież bardzo kosztowne.

DESPONDS Teatr od zawsze wykorzystuje technologie – scena obrotowa czy oświetlenie to też przecież technologia. Ale rzeczywiście eksplorowanie tych najnowszych technologii czasem wymaga większych nakładów finansowych – chociażby dlatego, że praca w interdyscyplinarnym zespole, w którym pojawiają się nowe osoby, pracujące z tymi nowymi mediami, może być bardziej wymagająca. To też często działania eksperymentalne, które z założenia nie zawsze się udają. Muszę przyznać, że kiedy zobaczyłam w spektaklu Łukasza Twarkowskiego *Lokis* tańczące odkurzacze, na których stały kwiaty, pomyślałam sobie: ile one kosztowały? Sama chciałabym mieć chociaż jeden taki w domu! Były pięknym elementem spektaklu, ale z pewnością drogim. W przypadku rzeczy tworzonych przy użyciu cyfrowych narzędzi musimy pamiętać, że technologia potrzebna jest też do dystrybucji. Nie każdego stać na komputer, a co dopiero na gogle VR.

FELBERG No tak, e-learning, z którym mierzy się właśnie polska szkoła, uświadomił nam wszystkim, w jak wielu gospodarstwach domowych nie ma w ogóle komputera, drukarki ani dostępu do Internetu. A co z innymi mitami na temat sztuki w sieci? Czy Twoim zdaniem teatr online jest bardziej demokratyczny, szerzej dostępny?

DESPONDS Pewnie mógłby być bardziej demokratyczny i bardziej dostępny, ale znów się pojawia pytanie o treści. Jeżeli robimy coś, co jest bardzo elitarystyczne intelektualnie i wrzucamy to do Internetu, to czy to cokolwiek zmienia?

FELBERG Czy w takim razie teatr w sieci jest teatrem bardziej ekologicznym?

DESPONDS Sieć w ogóle nie jest ekologiczna. Serwery produkują ilość energii porównywalną z tą, którą wytwarzają samoloty. Trzeba o tym pamiętać, kiedy korzysta się z dużych platform, na przykład w trakcie streamingu. Wypadałoby sprawdzić, na jakich źródłach energetycznych bazują te platformy – raz po raz pojawiają się na ten temat raporty, na przykład Greenpeace'u. No i naszą komunikację warunkują satelity, które latają w kosmosie. Przestrzeń kosmiczna jest obecnie tak zaśmiecona, że nie wiadomo, czy za dwadzieścia lat w ogóle będziemy mogli coś jeszcze w kosmos wysłać. Generalnie powinniśmy na bieżąco monitorować nasz ślad węglowy – także jako twórcy. Choć z drugiej strony produkcje filmowe są o wiele bardziej energochłonne i jeszcze mniej przyjazne środowisku.

FELBERG Ale rozrywka, w odróżnieniu od sztuki, nigdy nie była ekologiczna i niechętnie podejmuje refleksję ekokrytyczną. Poza tym ma szeroką publiczność, więc jej brudy i ślady inaczej rozkładają się *per capita*. Tymczasem w przypadku czytelników – ludzi często ekoswiadomych! – wciąż pokutują mity o tym, że książki elektroniczne są bardziej ekologiczne niż papier.

DESPONDS Tak, ale z kolei książka elektroniczna z perspektywy wydawców jest po prostu tańsza. Jeśli więc chcemy wspierać ich branżę, musimy kupować książki elektroniczne, bo to one naprawdę pozwalają im się utrzymać.

FELBERG Jak myślisz, jakie stanowisko zajmie w tej sprawie współczesny teatr polski, który w ostatnich sezonach tak żywo angażował się w debatę o klimacie i działania ekokrytyczne? Czy twórcy teatralni nie będą mieli oporu przed działaniami w środowisku tak nieekologicznym jak Internet?

DESPONDS Nie wiem, ale naprawdę uważam, że każdy – artysta też – winien śledzić swój ślad węglowy. Nawet branża filmowa, która od zawsze – i często bezkrytycznie – korzysta z nowych technologii, wzięła już to pod uwagę. Na Berlinale 2020, ostatnim znaczącym festiwalu przed epidemią, centralnym tematem był zrównoważony rozwój branży filmowej. Inna sprawa, że przed COVID-19 w ogóle żyliśmy w świecie przesytu: ciągle coś się działo, stale byliśmy zabiegani, przebudzowani, bezustannie w czymś partycypowaliśmy. Teraz trzeba po prostu wyłożyć karty na stół.

FELBERG To prawda. W sieci najpopularniejsze są filmiki o obżeraniu się. Zresztą na deski teatrów też w ostatnich sezonach wjechało „prawdziwe” jedzenie. Aktor nie markował czynności, ale jadł na scenie, i to metodycznie, solennie – do czystego talerza.

DESPONDS Myślę, że to jest jakoś skorelowane z Instagramem. Niegdyś fotografowanie jedzenia i tworzenie z tego albumów nie było wcale

popularne, a teraz wręcz zalewa media społecznościowe. Szczególnie w czasie koronawirusa. Pomiędzy początkiem marca a końcem kwietnia liczba postów na Instagramie, lajków i wyszukiwań dotyczących na przykład pieczenia w domu wzrosła aż czterokrotnie. Fizyczność jedzenia robi na nas ogromne wrażenie – jego smak, zapach, konsystencja i kompozycja.

FELBERG Dopiero kilka dekad temu artyści „odkryli” zmysły węchu i dotyku. U zarania to one wręcz warunkowały przetrwanie naszego gatunku, ale wrokokocentryczna kultura zachodnioeuropejska wyparła je na całe wieki, zepchnęła w kulturowy niebyt – w milczenie. Zmysły te „wróciły”, kiedy romantycy, a za nimi symboliści odkryli, jeszcze bez narzędzi, na razie jako przeczucia, pierwsze zasady wirtualności, a więc te wszelkie idee korespondencji i syntezy sztuk – „odpowiedniości między zjawiskami czy dziedzinami sztuk” w celu osiągnięcia pogłębionych doświadczeń poznawczo-zmysłowych, w tym także multisensorycznych. Co dziś do tego spektrum mogą dorzucić rzeczywistości rozszerzona czy hybrydowa?

DESPONDS W kontekście nowych technologii szczególnie ciekawą kwestią jest zapach. Zwłaszcza że zapach, podobnie jak rozszerzone audio, pozwala oderwać się od ekranu. Inna sprawa, że ludzie nie umieją reagować na zapach – zwłaszcza na brzydkie zapach. W naszej kulturze jesteśmy od dziecka socjalizowani, żeby nie dawać po sobie poznać, że czujemy coś nieprzyjemnego. Kilka lat temu w Martin-Gropius-Bau w Berlinie pokazywana była *Osmodrama* – dzieło sztuki i maszyna, która pozwala na opowiadanie historii przez komponowanie zapachów. Może być wykorzystywana w galeriach, ale też potencjalnie jako część spektakli. Wolfgang Georgsdorf, twórca maszyny, eksploruje zapach jako narzędzie ekspresji artystycznej od lat osiemdziesiątych, również w kontekście teatru olfaktorycznego.

FELBERG Czy teatr w sieci posiada moc sprawczą? Czy nowe technologie rzeczywiście angażują, czy raczej tylko absorbują naszą uwagę?

DESPONDS W sieci inaczej trzeba myśleć o zaangażowaniu. W teatrze żywego planu można utrzymać kontakt wzrokowy z dwuosobową publicznością, w teatrze online jest to pewnie trudniejsze, choć z drugiej

Nie należy się bać nowych technologii w teatrze, bo mogą działać na wiele – niespodziewanych czasem – sposobów. Rodzi się jednak pytanie: jak je wykorzystać?

Musimy zawsze zadawać sobie pytanie nie o to, czy robić teatr w goglach, tylko o to, czy w goglach zrealizować konkretną sztukę.

Anna Desponds

strony to właśnie w nim może dojść do nieopresyjnego kontaktu bezpośredniego. Bardzo nie lubię być w teatrze dotykana przez aktora, który gra jakąś rolę, zmuszając mnie tym samym także do wejścia w jakąś rolę. Tymczasem zapośredniczenie, jakie oferuje mi ekran, to szansa, by przełamać się i wejść w bardziej bezpośredni kontakt z aktorem teatru w sieci. Zwłaszcza że – gdy poczuję, że ktoś przekracza moje granice – łatwo się mogą rozłączyć.

FELBERG Domyślam się, do czego pijesz. Też uważam, że szlachetna idea interakcji aktorów z publicznością to jedna z największych pomyłek w historii teatru. W spektaklu *Kram z piosenkami* działania te były tak opresyjne, że potem przez wiele miesięcy bałam się chodzić do warszawskiego Teatru Powszechnego.

DESPONDS Tak, choć zasadniczo lubię przenikanie się przestrzeni sceny i poza nią. Wspomniane już odkurzacz Łukasza Twarkowskiego tańczyły również podczas przerwy pomiędzy widzami we foyer teatru, wjeżdżając w tłum. Ale może właśnie dlatego nie były inwazyjne, bo są robotami?

FELBERG No tak, ale na przykład Krzysztof Garbaczewski, zamiast robić spektakle w VR, robi akcje warsztatowe o VR. Przez wiele kwadransów wprowadza widza, za pomocą aktorów-edukatorów, w sytuację, jakiej ma doświadczyć. Ponadto ogrywa scenicznie gogle, czyniąc je właściwie rekwizytem, zamiast rozdać je i pozwolić publiczności zanurzyć się w wirtualnej rzeczywistości. Jak sądzisz, czemu ma służyć ten instruktaż?

DESPONDS Byłyśmy z Agnieszką Słodownik [współautorka *Odbior-nika*, podcastu Anny Desponds publikowanego na stronie www.dwutygodnik.com – przyp. K.F.] na spektaklu Garbaczewskiego w Teatrze Powszechnym, gdzie na początek dostałyśmy kartkę z informacją o wszelkich negatywnych skutkach VR i musiałyśmy ją podpisać. Potem zastanawialiśmy się, czy to jest rzecz czysto administracyjna, czy jednak sposób na ewokowanie aury niesamowitości? Jakby VR był czymś niezwykłym – jak przyjęcie ayahuaski lub inny szamański rytuał.

FELBERG W innych teatrach nie ma podobnych praktyk.

DESPONDS No właśnie. Nie wiem, być może reżyser zasugerował, że za pomocą tego magicznego medium wprowadzi publiczność w stan na tyle odmienny, że administracja, dowiedziawszy się o tym, wołała się „zabezpieczyć”.

FELBERG Ale przecież w *Nietocie* Garbaczewskiego doświadczeniem granicznym i zdrowotnie kosztownym wcale nie są tańce góralskie wykonywane wspólnie z aktorami ani krótka przebieżka po świecie VR, ani też następujący po nich głęboki joginiczny relaks – dotąd wszystko jest względnie bezpieczne i higieniczne. Ostatnią jednak sekwencją spektaklu jest wspólna techniawa przy lampach strobo-skopowych, która rzeczywiście może spowodować mdłości. Wysłałam z teatru chora, zaczadzona hałasem. To był niezwykle nieekologiczny (niezrównoważony) spektakl. Miałam wrażenie, że Garbaczewski, pod przykrywką warsztatów z VR, chce przekroczyć granice wytrzymałości widza, zdeorientować go, zdeintegrować...

DESPONDS Na szczęście technologie cyfrowe są bardzo zróżnicowane. Nie wszystkie są opresyjne i przemocowe. Dla mnie najciekawsze są te doświadczenia, w których dzięki technologiom nie tyle doświadczam „mocniej”, co „inaczej”. Taką szansą jest na przykład sztuczna inteligencja (SI) – możliwość wejścia w dialog z maszynami. To już właściwie jest element naszej kultury. Algorytmy Spotify, które tak dobierają dla nas muzykę, żeby nam się podobała, również opierają się na SI – choć to akurat jest kontrowersyjne, bo zamyka nas w bańce tego, co już lubimy. Niedługo powszechnie pojawią się samochody autonomiczne. W moim przekonaniu to właśnie SI będzie w najbliższych latach głównym obszarem badań naukowych, rewolucji społeczno-kulturowych i eksploracji w technologiach. Niektórzy twierdzą, że SI jest jak nowa elektryczność.

FELBERG Dowiedziałas się od SI czegoś o samej sobie?

DESPONDS Tak, algorytm w pracy Noaha Levensona pt. *Stealing Ur Feelings* podpowiedział mi, że szczególną uwagę poświęcam czarnoskórym kobietom. To krótki, sześciominutowy filmik, podczas którego sztuczna inteligencja rozpoznaje nasze zainteresowanie. Dotąd tego o sobie nie wiedziałam, ale po tym doświadczeniu myślałam o tym i doszłam do wniosku, że algorytm słusznie rozpoznał moje emocje.

FELBERG Co wie SI, czego my nie wiemy?

DESPONDS W Instytucie Maksa Plancka naukowcy niedawno odczytali – właśnie dzięki SI – wyrazy pyska myszy. Ludzie nie czytają emocji zwierząt, a SI – owszem. Zresztą SI czyta także nasze emocje, choć to już nie robi na nas wielkiego wrażenia, bo my też potrafimy rozpoznawać emocje innych ludzi.

FELBERG To akurat byłoby fantastyczne narzędzie do budowy nowych formatów teatralnych. To też świetna okazja, by twórcy skonfrontowali się wreszcie z publicznością – z tym, co ona naprawdę przeżywa. Krytyka teatralna nie oferuje tego typu informacji zwrotnych, bo zawężała się w ostatnich latach do kwestii światopoglądowych: spektakl podoba się albo nie, bo spełnia takie czy inne założenia ideologiczne, reaguje na potrzebę jednego z dwóch polskich plemion. Kwestie etyczno-estetyczne nie zajmują już dziennikarzy i recenzentów. Tak więc ten rodzaj informacji zwrotnej może okazać się bezcenny dla reżyserów i dramatopisarzy.

DESPONDS No właśnie. Nie należy się bać nowych technologii w teatrze, bo mogą działać na wiele – niespodziewanych czasem – sposobów. Rodzi się jednak pytanie: jak je wykorzystać? Sama wywodzę się z branży audiowizualnej. Staram się śledzić, co się dzieje na przecięciu gier, archiwów czy działalności muzealniczej. Oczywiście jest, że istnieje olbrzymi potencjał kreatywny we współpracy różnych środowisk. Niestety często struktury formalne czy finansowe nie pozwalają go w pełni wykorzystać. Mam nadzieję, że w nowym ładzie, jaki nas niewątpliwie czeka po pandemii, będzie też miejsce na stworzenie nowych, interdyscyplinarnych struktur współpracy pozwalających na eksperymenty z szybko zmieniającymi się technologiami. Musimy jednak zawsze zadawać sobie pytanie nie o to, czy robić teatr w goglach, tylko o to, czy w goglach zrealizować konkretną sztukę. Namysł nad medium powinien absorbować twórców już na etapie tworzenia tekstu dramatycznego. ■