

Małgorzata Ćwikła

Turystyka eventowa a nowe trendy w kształtowaniu programów artystycznych festiwali i instytucji teatralnych

Turystyka Kulturowa nr 10, 5-17

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Artykuły

Małgorzata Ćwikła, Uniwersytet Jagielloński, Kraków

Turystyka eventowa a nowe trendy w kształtowaniu programów artystycznych festiwali i instytucji teatralnych

Słowa kluczowe: koprodukcje, festiwale, zarządzanie teatrami, współpraca kulturalna.

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest zależnościom między kształtowaniem programów artystycznych poprzez wykorzystanie najnowszych mechanizmów zarządzania dziełami teatralnymi a rozwojem turystyki eventowej, związanej z festiwalami teatralnymi i pokazami premierowymi sztuk. Problematyka badawcza poddana została analizie opartej na przyjętych kategoriach opisu i rozumienia turystyki kulturowej, której motywację stanowi potrzeba uczestnictwa w aktualnych wydarzeniach artystycznych przez osoby zawodowo zajmujące się z teatrem, jak i uczestników nieprofesjonalnych. Obserwacja sposobów konstruowania oferty festiwalowej i repertuarowej skłania autorkę do przekonania, że wzmożona współpraca między europejskimi ośrodkami teatralnymi prowadzi do zawężenia oferty teatralnej i tym samym ma wpływ na turystykę teatralną. Powszechnie widoczna tendencja do koprodukcji spektakli, a także stosowanie rozwiązań bazujących na nowych technologiach w pokazywaniu dzieł teatralnych, które nie wymagają przestrzennej jedności aktorów i widzów, stanowią główny punkt odniesienia opisanych w artykule zagadnień. Wykorzystane przykłady dotyczą praktyk stosowanych w wiodących europejskich ośrodkach teatralnych i przy organizacji znaczących festiwali, a krytyczna refleksja służy zainicjowaniu szerszej dyskusji na temat wzajemnej korelacji między polityką kulturalną, modelami zarządzania kulturą i turystyką kulturową.

Wprowadzenie

Istotnym elementem turystyki eventowej – mimo pewnych trudności w definiowaniu granic tego zjawiska [Ratkowska 2010, s. 26] – jest chęć brania udziału w festiwalach i innych wydarzeniach poświęconych najbardziej aktualnej sztuce teatru. Kwestia aktualności odgrywa w tym kontekście rolę kluczową. To właśnie potrzeba bycia na bieżąco i reagowania na najnowsze światowe tendencje jest czynnikiem motywującym mobilność osób zawodowo związanych z teatrem, jak i entuzjastów tej formy wyrazu. Ułatwienia komunikacyjne sprzyjają krążeniu informacji o wydarzeniach, w których warto uczestniczyć, a w sensie przestrzennym, czynią to uczestnictwo możliwym. Uzasadnione jest zatem przypuszczenie, że turystyka teatralna bazująca na formatach festiwalowych, a w niektórych przypadkach opierająca się na pokazach premierowych ważnych tytułów, reżyserów czy też modnych ośrodków, obecnie intensywnie się rozwija, równoległe do innych rodzajów turystyki kulturowej. Należy przy tym podkreślić, że nie każdy współczesny festiwal czy premiera muszą być poświęcone prezentacji nowych spektakli i eksperymentalnych działań interdyscyplinarnych, a zatem przyciągać uczestników innowacyjnym charakterem. Część teatralnej oferty festiwalowej i repertuarowej skupia się na ujęciach klasycznych albo też przeglądach tematycznie bądź personalnie związanych z danym zjawiskiem, rezygnując z ambicji poszerzania znaczeń sztuk scenicznych. Oba rozwiązania są równie istotne z uwagi na swoją rolę kulturotwórczą oraz edukacyjną. Ponadto jedna i druga forma tworzenia oferty artystycznej może mieć stałą grupę zwolenników, którzy gotowi są podjąć trud podróży, by na żywo uczestniczyć w konkretnym wydarzeniu, a zatem uprawiać turystykę kulturową.

Rozważania w niniejszym artykule odnoszą się jednak do imprez kulturalnych służących propagowaniu nowych rozwiązań inscenizacyjnych, inicjowaniu dyskusji na temat społecznego, politycznego i estetycznego znaczenia szeroko pojmowanych sztuk performatywnych. Punktem odniesienia jest obserwacja ewolucji w sposobach zarządzania dziełami teatralnymi, zarówno w przypadku festiwali, jak i w samych teatrach. Przyjęta perspektywa to wynik przeświadczenia, że procedura konstruowania programów artystycznych powiązana jest polityką kulturalną i ogólną sytuacją instytucji kultury. Podejmowane próby ulepszenia sposobów ich funkcjonowania sprowadzają się w chwili obecnej do testowania nowych rozwiązań i sprawdzania w poszczególnych instytucjach ich adekwatności. Szczególnie istotne wydają się być następujące tendencje: koprodukcja spektakli, pokazywanie dzieł teatralnych w środowisku wirtualnym oraz powtarzanie tych samych formatów w kilku miejscach. Wszystkie wymienione trendy, z uwagi na rezygnację z konieczności „podążania za performerami”, mają jednoznaczny wpływ na kształtowanie się preferencji turystyczno-kulturowych. Poruszana problematyka nawiązuje do szerszego projektu badawczego poświęconego koprodukcji spektakli teatralnych i znaczenia, jakie ta bardzo aktualna praktyka wywiera na rozwój krajobrazu teatralnego w Europie. W artykule publikowane są wyniki badań empirycznych przeprowadzonych w wybranych teatrach w Polsce i na obszarze niemieckojęzycznym, a także kwerend bibliotecznych i archiwalnych.

Kluczowe zagadnienia

Współczesny sposób opisywania kultury prowadzi do braku sprzeciwu w stawianiu znaku równości między turystyką eventową i turystyką teatralną. Językowy uzus, chociaż atakowany wielokrotnie przez wrogów wprowadzania anglicyzmów do polszczyzny, doprowadził do usankcjonowania terminologii oraz tego typu zestawień. Odnosząc się jednak do pierwotnych znaczeń, a także popularnej w naukowych interpretacjach antropologii kultury [Beeman 1993, s. 370], należałoby te dwa zjawiska jednoznacznie rozdzielić. Szczególnie z uwagi na rozumienie teatru jako wydarzenia rytualnego, które ma spełniać funkcję oczyszczającą. Antyczny podział gatunkowy pokazuje, że może się to dokonać przez śmiech lub przez łzy, zawsze jednak przy zachowaniu wymogów scenicznej doskonałości. Z biegiem czasu teatr zatracił swój uświęcony charakter, ale nadal stanowi ważny element artystycznej edukacji i miejsce formowania wrażliwości widzów. Równie istotne z uwagi na potencjał kulturotwórczy są festiwale. Podobnie jak sztuka teatru, wyrastają one z rytuałów i czynności podkreślających sferę sacrum. Z dzisiejszej perspektywy uznaje się je za kluczowe wydarzenia w tworzeniu poczucia wspólnoty europejskiej i jedności społecznej [Fischer-Lichte, Warstat 2009, s. 11]. O doniosłości festiwali świadczy fakt, że można je znaleźć w historii wszystkich kręgów kulturowych, które miały wpływ na nasze – współczesne – pojmowanie rzeczywistości i relacje z innymi, w tym różnie definiowanymi siłami natury i sprawami nadprzyrodzonych. Sama nazwa odnosi się do kategorii święta, a ogólna definicja festiwalu określa go jako niecodzienne działanie o charakterze religijnym, społecznym, politycznym, związane z rytmem przyrody i historiami ludzkimi. Od zawsze liczyło się odurzenie zbiorowością i wyjątkowy charakter spotkania, sprawiający, że festiwale to czas magiczny. W aktualnym kontekście artystyczno-organizacyjnym istotny bywa element rywalizacji. Już sam udział w festiwalu nobilituje artystów, a wygranie konkursu czy też przeglądu organizowanego w ramach danej imprezy jest dodatkowym wyróżnieniem [Ratkowska 2010, s. 32]. Czasowa powtarzalność festiwali nie umniejsza ich ważności, a raczej powoduje, że się na czeka i traktuje jako ważny punkt odniesienia w świeckim – a wcześniej również religijnym – kalendarzu. Inaczej jest w przypadku eventu, który bywa tłumaczony na język polski jako impreza lub wydarzenie, najczęściej jednak występuje w brzmieniu oryginalnym. Rozumienie eventu nie jest powiązane ze świętem, czyli pierwotnym czynnikiem tłumaczącym ważność imprez o charakterze zbiorowym [Fischer-Lichte, Warstat 2009, s. 12]. Ratkowska przytacza różne sposoby interpretowania eventu,

pisząc między innymi o poszerzeniu zakresu użycia tego terminu, który był początkowo łączony z imprezami o charakterze muzycznym [Ratkowska 2010, s. 26]. W przypadku teatrów eventy kojarzą się z działalnością komercyjną, w tym z ofertą musicalową, stanowiącą ważny element turystyki kulturowej uprawianej w sposób zorganizowany. Z uwagi na wspomniane przesunięcie granic rozumienia eventów i obejmowanie coraz różniejszych wydarzeń zakresem semantycznym tego słowa, również działalność ośrodków teatralnych o profilu artystycznym bywa określana w tych uogólnionych ramach. Popularność nowych terminów mających opisać szybko ewoluujące kategorie kultury nie jest zaskoczeniem i wymaga elastyczności także z akademickiego punktu widzenia. Dlatego też na potrzeby dalszych rozważań przyjęte zostało założenie, że turystyka teatralna stanowi część turystyki eventowej i dotyczy zarówno komercyjnych, jak i ambitnych wydarzeń z zakresu sztuk performatywnych. Wprowadzanie dalszych klasyfikacji czy też podkategorii, służących przykładowo oddzieleniu imprez organizowanych w celu generowania zysku od tych o charakterze artystycznym, wydaje się nieuzasadnione. Mogłoby to prowadzić do niejasności i zbytniego rozdrobnienia. Warto w tym miejscu podkreślić, że w obydwu przypadkach motywacja uczestników jest zbliżona. Dotyczy ona chęci uczestnictwa w zbiorowym doświadczeniu teatralnym, którym jest niepowtarzalne spotkanie wykonawców i odbiorców. Wspomniana wcześniej rytualna proveniencja teatru ma nadal wpływ na oddziaływanie bezpośredniej relacji artystycznej i niezależnie od poziomu danej produkcji, umożliwia współodczuwanie oraz wrażenie chwilowej jedności. Inny jest natomiast profil uczestników biorących udział w poszczególnych rodzajach imprez. Ponieważ nie zostały dotychczas przeprowadzone badania dotyczące udziału w imprezach teatralnych o różnym charakterze z uwzględnieniem kategorii turystyki teatralnej, temat ten nie będzie pogłębiany. Nie stanowi on też głównego tła interpretacyjnego dla poruszanej problematyki. W przypadku prestiżowych festiwali i ważnych premier, o których będzie mowa w dalszej części artykułu, potencjalnego uczestnika można zdefiniować na dwa sposoby. Kryterium stanowi kwestia zawodowego powiązania ze środowiskiem teatralnym.

Uczestnik zawodowo zajmujący się teatrem będzie brać udział w turystyce teatralnej z innymi oczekiwaniami niż amatorski entuzjasta. Dla profesjonalisty ważne kryterium to renoma danego festiwalu bądź premiery, a także możliwość zapoznania się z ofertą innych ośrodków i aktualnie panującymi trendami artystycznymi. Należy przy tym pamiętać, że również w przypadku osób zawodowo związanych z teatrem o turystyce teatralnej możemy mówić tylko w specjalnych sytuacjach. Nie jest bowiem turystyką kulturową uczestnictwo w danym wydarzeniu w ramach podróży służbowej. Krytycy, artyści, kuratorzy i menedżerowie kultury uprawiają turystykę teatralną zapoznając się z dziełami teatralnymi w czasie wolnym i bez zobowiązań zawodowych. Dobór wydarzeń nie jest przypadkowy i często ważniejszy niż kwestia lokalizacji festiwalu i jego potencjał turystyczny niezwiązany z kulturą. Inaczej jest w przypadku osób, które interesują się teatrem, ale nie pracują w tej dziedzinie. Ich decyzje mogą być w większym stopniu związane z kierunkiem podróży [Pulidio-Fernández, Sánchez-Rivero 2010, s. 125], a poszczególne imprezy starannie wybierane z uwagi na sukces artystyczny czy też sprecyzowane zainteresowania indywidualne. Widz z pierwszej i drugiej grupy to docelowy odbiorca wydarzeń teatralnych, w których udział jest działaniem dobrowolnym, poprzedzonym zapoznaniem się z krajobrazem sztuk performatywnych w ponadlokalnym obiegu. Moment partycypacji w danej premierze czy też festiwalu jest końcowym etapem długiej relacji łączącej kwestie organizacyjne, ekonomiczne, polityczne i artystyczne. Mimo iż nie mają one – zazwyczaj – wpływu na sam przekaz estetyczny zawarty w pokazywanych dziełach, silnie oddziałują na wszystkie wcześniejsze stadia, szczególnie zaś na możliwość formułowania działalności kulturalnej, a co za tym idzie kompleksowego planowania programów artystycznych.

W dalszej części przedstawione zostaną na wybranych przykładach aktualne tendencje dotyczące tych ważnych dla pokazywania sztuki teatru zagadnień.

Analiza programów artystycznych europejskich ośrodków sztuk performatywnych (w tym: teatrów dramatycznych, teatrów tańca, instytucji wspierających artystów niezależnych oraz centrów produkcyjnych) wskazuje, jakie są obecnie trendy w formułowaniu własnej działalności. Wypunktować należy trzy ważne praktyki. Jedną z nich to koprodukcja spektakli przez kilka instytucji, druga dotyczy wprowadzania nowych mediów do działalności teatralnej w kontekście prezentowania i organizowania spektakli, trzecia odnosi się do powtarzalności realizowanych projektów. Wszystkie modele wykształciły się w efekcie reakcji na czynniki związane z prowadzeniem i finansowaniem działalności kulturalnej, a ich popularność prowadzi do ogólnej zmiany w myśleniu o współczesnym teatrze. W omawianym kontekście szczególnie istotne jest ujednolicanie repertuarów i programów festiwalowych oraz tworzenie możliwości uczestnictwa w odległych pokazach teatralnych z dowolnego miejsca na ziemi, za pośrednictwem komunikacji internetowej. Tendencje te – wbrew często pojawiającej się nomenklaturze – nie są oryginalne i wytworzone w porywie innowacyjności menedżerów kultury, chociaż na pewno czerpią z nowoczesnych rozwiązań. Zostały one przeszczepione z innych dziedzin, w których już udało się je sprawdzić, rozwinąć i dostosować do różnych kontekstów w poszczególnych regionach świata. W przypadku teatru mają jednak wymiar szczególny – minimalizują wagę bezpośredniego oddziaływania i stawiają pod znakiem zapytania sens turystyki teatralnej, której głównym wyznacznikiem jest uczestnictwo w unikatowej akcji artystycznej. W celu pokazania powiązań wspomnianych zjawisk ze współczesnym wymiarem turystyki teatralnej, zostaną skrótowo naszkicowane ich cechy charakterystyczne.

Koprodukcja spektakli = redukcja wydarzeń?

Głównym źródłem inspiracji do koprodukcji spektakli jest rozpowszechniona praktyka tworzenia nowych filmów, zwłaszcza przez europejskie instytucje. W 1992 roku podpisano w Strasburgu *European Convention on Cinematographic Co-Production* regulującą mechanizmy współpracy wielu producentów nad jednym filmem. Wstępne określenie prawnych i organizacyjnych ram w znaczącym stopniu ułatwiło prowadzenie wspólnych działań i ożywiło produkcję filmową. Szczególnie dzięki partnerstwom łączącym kraje zachodnio- i wschodnioeuropejskie. W wielu przypadkach była to jedyna szansa na zrealizowanie twórczych pomysłów i podział odpowiedzialności finansowej, a także logistycznej. Sukces artystyczny i frekwencyjny nowych, ambitnych filmów, które dzięki rozwiniętym kontaktom koproducentów miały większe szanse na szeroką dystrybucję, zachęcił również twórców teatralnych do opracowywania podobnych mechanizmów powstawiania wypowiedzi performatywnych. Można zatem powiedzieć, że koprodukcje są naturalnym rezultatem rozwoju europejskiego teatru. Reakcją na oczekiwania widzów, dystrybutorów i producentów. Zarazem uzasadnione jest stwierdzenie, że realizacja koprodukcji prowadzi do przekształcenia sposobów funkcjonowania teatrów, zmieniając znaczenie samej inscenizacji i silnie wpływając na sposoby prezentowania spektakli. Impulsem do prowadzenia działań koproducentkich jest chęć redukcji kosztów, równie ważny jest wymiar estetyczny i możliwość weryfikacji pomysłów w międzynarodowym gronie. Wiedzie to do pogłębionej refleksji nad powstającymi spektaklami, uwzględniającej między innymi aspekty związane z odbiorem przez wielonarodową publiczność, rozumieniem symboli i znaków w odniesieniu do różnych tradycji. Dragan Klaić, analizując międzynarodowe koprodukcje, pisał: „Koprodukcja ma sens wtedy, kiedy wynika z artystycznych sympatii i zainteresowania obu stron, wspólnych wizji i aspiracji. W niektórych wypadkach jest to zgoda na obustronne finansowanie, wykorzystanie dostępnych producentom środków i zmniejszenie ryzyka poprzez wcześniejsze ustalenia, że

nowy produkt będzie miał więcej szans na bycie zauważonym i będzie rozpowszechniony w większej ilości miejsc” [Kłaić 2011, s. 100].

Realizacja koprodukcji prowadzi z jednej strony do otwarcia poszczególnych instytucji na rozwiązania wykorzystywane w innych organizacjach, z drugiej umożliwia korzystanie z różnych sposobów eksploatacji sztuk i promocji w ponadlokalnym obiegu. Obecnie – w czasie dużej mobilności i powszechnej komunikacji wirtualnej – doszło do szybkiego rozwoju sztuki tworzonej łącznie przez kilka zespołów artystycznych bądź przy wykorzystaniu zasobów kilku instytucji, w tym również pracowników kultury niebędących artystami (np. pracowników technicznych, administracyjnych). W Polsce od roku 1999¹ powstało ponad 100 spektakli koprodukowanych przez instytucje lokalne, europejskie, interdyscyplinarne festiwale czy też uznane teatry narodowe i stowarzyszenia. Mobilność zespołów tworzących w ten sposób przedstawienia podkreśla pierwotny, nomadyczny charakter teatru, a same koprodukcje są dobrym rozwiązaniem zmierzającym do zacierania granic między kulturalnym centrum a peryferiami, poprzez równouprawnienie wszystkich partnerów. Różnią się tym samym od występów gościnnych, które wykorzystują zasoby jednej instytucji w procesie twórczym, a współpraca międzyorganizacyjna ogranicza się do odpowiedzialności za promowanie i zaprezentowanie obcej produkcji. Powyższe sformułowanie cech koprodukcji teatralnej w oczywisty sposób wpisuje się w cele nowoczesnej polityki kulturalnej, będąc zarazem wyzwaniem artystycznym stymulującym schematy myślenia o nowoczesnym teatrze. W nawiązaniu do turystyki teatralnej istnieje jednak pewne ryzyko. Jeżeli głównym powodem jej rozwoju jest chęć zobaczenia spektaklu, który grany jest w innym miejscu, a przy tym również zapoznanie się lokalnym kontekstem wystawiania sztuki, jego społecznym ułożeniem w danej przestrzeni, to w przypadku koprodukcji całe to tło może ulec zatraceniu. Armin Mikos von Rohrscheidt podaje i omawia jedną z definicji turystyki kulturowej, której autorami są Hall i Zeppel: „Turystyka kulturowa jest turystyką doświadczania opartą na stymulowaniu działań turysty przez sztuki teatralne, sztuki wizualne oraz festiwale i jednoczesne włączanie go do udziału w nich” [Mikos von Rohrscheidt 2008, s. 14].

Przy odpowiednim rozbudowaniu sieci koproducentów zobaczenie tego samego teatru staje się możliwe w różnych miejscach, bez konieczności przemieszczania się. Dodatkowo mniejszą rolę odgrywa fakt powiązania danej produkcji z jedną instytucją i tym samym łączenie jej z reprezentowaną przez nią ideologią oraz unikatowym charakterem miejsca. Zazwyczaj bowiem jeden tytuł wchodzi do stałego repertuaru wszystkich zaangażowanych w jego powstanie teatrów czy instytucji o innych charakterze (najczęściej festiwali, ale także jednostek akademickich czy podmiotów prywatnych). Opisaną tendencję ilustrują programy znanych festiwali. Dla przykładu w czasie Malta Festival Poznań i Festiwalu Teatralnego w Awinionie pokazano w roku 2012 dwa te same przedstawienia. Być może nie jest to dużo, ale lista koproducentów sugeruje, że dokładnie te same inscenizacje będą ponownie prezentowane w różnych miastach europejskich, co w efekcie prowadzi do redukcji granych tytułów. Pierwsze przedstawienie to *33 Rounds and Few Seconds* w reżyserii Rabiha Mroué i Liny Saneh. Jego producentem jest Kunstenfestivaldesarts z Brukseli, a pozostali partnerzy to:

- Festival d’Avignon (Francja),
- Scène nationale de Petit-Quevilly – Mont-Saint-Aignan (Francja),
- Festival delle Colline Torinesi (Włochy),
- La Bâtie – Festival de Genève (Szwajcaria),
- Kampnagel (Niemcy),
- Association Libanaise pour les Arts Plastiques, Ashkal Alwan (Liban),

¹ W tym roku Teatr Polski we Wrocławiu wraz z teatrem Hebbel am Ufer z Berlina (wówczas zwanym Hebbel-Theater), Wiener Festwochen z Wiednia i projektem THEOREM wyprodukował *Doktora Faustusa* w reżyserii Grzegorza Jarzyny. Była to pierwsza tego typu współpraca, w której uczestniczył polski ośrodek teatralny.

- steirischer herbst (Austria),
- Malta Festival Poznań (Polska),
- Stage – Helsinki Theatre Festival (Finlandia).

Drugie, to samo, przedstawienie pokazywane na trwającym od 3 do 7 lipca 2012 Malta Festival Poznań i na odbywającym się między 7 i 28 lipca 2012 Festiwalu Teatralnym w Awinionie to *Hańba* w reżyserii Kornela Mundruczó. Spektakl został stworzony przez niezależną grupę produkcyjną Proton Cinema + Theatre z siedzibą w Budapeszcie we współpracy z:

- Wiener Festwochen (Austria),
- Festival d'Avignon (Francja),
- KunstenFestivalDesArts (Belgia),
- Trafó House of Contemporary Arts (Węgry),
- Malta Festival Poznań (Polska),
- Hebbel am Ufer (Niemcy),
- Romaeuropa Festival (Włochy).

Wszystkie zaangażowane ośrodki mogą mieć prawo prezentacji danego przedstawienia. Najczęściej poszczególne występy odbywają się w niewielkiej odległości czasowej, zwłaszcza gdy przy produkcji pracuje międzynarodowy zespół. Należy również podkreślić, że umożliwienie pokazania danego dzieła w wielu miejscach, a tym samym wspieranie partycypacji w kulturze, jest niewątpliwie dobrym czynnikiem. Ogólna ocena mody na koprodukcję spektakli również jest pozytywna i świadczy o dynamicznym charakterze tej dziedziny, a także innowacyjności osób mających na nią wpływ. Wymienione przykłady pokazują jednak, że proces jest dwukierunkowy: racjonalizacji w zarządzaniu teatrami i intensywnej współpracy międzyinstytucjonalnej towarzyszy minimalizacja propozycji programowych. Często również koprodukowane spektakle muszą spełniać dodatkowe wymogi związane z transportem i dostosowaniem do wystawienia na innych scenach, co wpływa na wizję artystyczną. Ponieważ opisany proces jest bardzo aktualny i w trakcie dokonywania się, trudno przeprowadzić całościową analizę i sformułować jednoznaczną opinię na ten temat. Na pewno można stwierdzić, że tak ważne imprezy jak Festiwal w Awinionie czy też Wiener Festwochen zatracają swój unikalny charakter, a turysta podążający od lat szlakiem ważnych imprez teatralnych stwierdzi, że na jego drodze powielają się zdarzenia. Najbliższe lata pokażą czy proces ten przyczynił się do szerokiej promocji wybitnych dzieł czy też odwrotnie – doprowadzi do homogenizacji repertuarów najważniejszych europejskich teatrów i zamkniętego obiegu dzieł między poszczególnymi festiwalami. Możliwy jest również scenariusz, zgodnie z którym festiwale nie staną się mniej atrakcyjne i nadal będą spełniać ważną rolę w turystyce eventowej. Potwierdziłoby to tezę, że w przypadku festiwali ważniejszy jest charakter całej imprezy, a nie poszczególne jej elementy, czyli konkretne przedstawienia. W normalnym trybie repertuarowym sytuacja wygląda inaczej. Premiera danego przedstawienia jest ważnym wydarzeniem, ale gdy odbywa się kilka takich samym premier, kolejno u poszczególnych koproducentów, specyfika danego miejsca odgrywa mniejszą rolę. Szczególnym przypadkiem jest rezygnacja z miejsca premiery, a tym samym również kolejnych przedstawień i przeniesienie produkcji do świata wirtualnego za pomocą nowoczesnej technologii.

Teatr w przestrzeni wirtualnej = redukcja mobilności?

Wprowadzenie na początku XX wieku do teatru nowych mediów przez takich twórców jak Wsiewołod Meyerhold, Erwin Piscator, Walter Gropius spowodowało stopniowy spadek znaczenia bezpośredniego kontaktu między widzem i aktorem. Chociaż niewątpliwie późniejszy o kilka dekad teatr Jerzego Grotowskiego czy Eugenio Barby podkreślał

wspólnotowy charakter spotkania, pod koniec ubiegłego wieku już nic nie mogło zatrzymać dominacji mediów i ich pośredniczącej roli. Erika Fischer-Lichte przywołuje Maxa Herrmanna, który podkreślał, że nie jest możliwy akt teatralny bez cielesnej współobecności widzów i aktorów [Fischer-Lichte 2008, s. 57]. W podobnym nurcie znajdują się teorie Peggy Phelan, głoszącej, że ontologiczne ujęcie teatru uniemożliwia jego rejestrację i w efekcie nie dopuszcza braku przestrzennej jedności widzów i aktorów. Z czasem pojawiają się jednak opinie, zgodne z którymi nie neguje się zdarzeń performatywnych, nawet gdy jedna ze stron artystycznego dialogu jest nieobecna. Zmieniająca się praktyka uprawiania sztuki – która szybciej reaguje na otoczenie i potrzeby współczesnego społeczeństwa niż teoria – przekonuje, że ciało aktora nie musi być widoczne, by mógł on uczestniczyć w danym spektaklu. Podobnie widz. *Spectacle vivant* został zastąpiony przez sterowaną technologicznie obecność. Powiązane jest to z kompleksowymi zmianami percepcji. Wcześniejsze przeświadczenie, że ciało warte jest więcej niż media wydaje się nieaktualne. Można zauważyć, że uwaga widzów w większym stopniu przyciągana jest teraz przez szybko zmieniające się, generowane elektronicznie obrazy, a współczesny odbiorca łatwiej akceptuje zdarzenia wirtualne, często wypierając to, co dzieje się faktyczne. W teatrze rzeczywista obecność aktora nie jest zatem konieczna i nie stanowi dowodu na wyższość teatru nad multimediami [Pavis 2011, s. 188]. Teatr nadal pozostaje komunikatem, aktualizacją przechowywanych w tekstach sensów, ale poprzez likwidację sceny, możliwości dotyku i przestrzennej jedności doszło do redefinicji przestrzeni przeznaczonej dla widzów. Twórcy i odbiorcy mogą się znajdować na innych kontynentach, a korzystając z nowych technologii wchodzi w artystyczną interakcję. Odległość nie gra roli, chociaż ważna jest nadal kwestia synchronizacji czasowej. Nawiązuje to do kategorii *liveness* (tłumaczonej na język polski jako „nażywność”) wprowadzonej do teatru w celu odróżnienia wydarzenia umiejscowionego w konkretnym czasie od jego rejestracji. Rozwijając ten wątek Philip Auslander zauważa, że określenie *live* nie jest ontologiczne i istnieje wyłącznie w parze ze swoim zaprzeczeniem – rozumianym jako nagranie. Dodatkowo należy wprowadzić opozycję między odgrywaniem za pomocą mediów sytuacji teatralnych, które nie bazują na bezpośredniości, a reprodukcją, która możliwa jest dzięki technikom zapisu i odtwarzania. Nie ulega wątpliwości intermedialności jednego, jak i drugiego zdarzenia, kluczowe wydaje się jednak ucieleśnienie – *embodiment*, które dokonuje się również w zderzeniu teatralnym, które rozgrywa się w wirtualnej przestrzeni przedstawienia. Refleksja nad łączeniem materii i ducha, autentyczności z powtarzalnością znajduje swój praktyczny wymiar w sposobach zarządzania kulturą. Nowoczesne media mogą być postrzegane jako narzędzia eksploatacji wypowiedzi artystycznych. Ich ogólna dostępność redukuje koszty związane z powstawaniem dzieł, wpisuje się ponadto w nurt kultury partycypacyjnej, która zakłada czynny udział odbiorców. Z uwagi na charakter współczesności, jej manifestacji doszukiwać się można głównie w Internecie.

Sieć jako kanał komunikacyjny stanowi odpowiedź na różne dylematy teatrów, w tym problemy finansowe. Ponadto pojawiają się hasła proekologiczne, które stoją w sprzeczności do wzmożonej mobilności artystów i widzów. Świadomość zagrożenia środowisku naturalnemu prowadzi do większej wrażliwości na kwestie związane z transportem, zakupem dekoracji oraz wymagających dużych nakładów rzeczowych kampanii promocyjnych. Nastawienie proekologiczne, podkreślane w projektach poświęconych sztukom performatywnym (jak na przykład Internationales Sommerfestival w Hamburgu czy projekt Über Lebenskunst w Haus der Kulturen der Welt w Berlinie), znajduje jednoznaczne odzwierciedlenie w sposobie organizowania wydarzeń artystycznych. Kładzenie nacisku na redukcję transportu naziemnego i lotniczego zmusza do szukania innych rozwiązań, omijających konieczność fizycznej obecności uczestników danego wydarzenia w tym samym miejscu. Dlatego też coraz popularniejsze są projekty rozgrywające się w za każdym razem

inaczej definiowanej przestrzeni wirtualnej. Oczywiście trudno upierać się przy stwierdzeniu, że to ekologia wprowadziła sztukę na tereny poszukiwań multimedialnych, a przeżywanie wrażeń estetycznych przesunęła do anonimowych przestrzeni wirtualnych. Było to raczej naturalnym uzupełnieniem procesów, które dokonywały się w efekcie zainteresowań twórczych kielkujących z obserwacji społeczeństwa uzależnionego od komputerów, którego fizyczna mobilność często maleje z uwagi na różne ułatwienia techniczne. Z logistycznego punktu widzenia środowisko wirtualne jest bardziej przyjazne dla sztuk wizualnych, stąd też rozkwit *new media art* i popularność takich artystów jak Nam June Paik czy Raqs Media Collective². Ich prace posiadają jednoznaczny potencjał performatywny. Rozwinięcie tego nurtu w prostej drodze prowadzi do inscenizacji. Jest ona autentyczna i wyjątkowa, chociaż została stworzona na potrzeby powtarzalności [Pavis 2011, s. 192]. Usankcjonowanie nowych mediów jako równorzędnych części składowych dzieła teatralnego, umożliwiło podbój nowego terytorium i – paradoksalnie – zbliżenie się do widzów. Dotyczy to kategorii ilościowych i zagadnienia dostępności. Z punktu widzenia zarządzania, doszło do zogniskowania uwagi na możliwościach nowoczesnego przekazu, który jest medium zarówno akcji promocyjnych, komunikacji oraz samym dziełem, którego promocja i komunikacja ta dotyczy. Aktualne pozostaje pytanie o odbiorcę tak definiowanych przekazów i zasięg wrażeń estetycznych. Nie ulega również wątpliwości, że jest on inny niż w przypadku bezpośredniego spotkania. W dobie wszechobecności mediów konfrontacja na żywo w ujęciu czasoprzestrzennym wydaje się być czymś archaicznym. Dochodzi więc do nawarstwienia paradoksów: media przyczyniają się do rozwoju turystyki kulturowej poprzez dostępność ofert, narzędzi informacyjnych i łatwość planowania podróży, równocześnie coraz częściej dostarczają to, czego się w czasie tych wyjazdów szuka. Opisany poniżej projekt teatralny jest przykładem wydarzenia, które redukuje konieczność mobilności widzów wpisując się równocześnie w wymagania performatyki.

***Call Cutta in a Box* – tysiące kilometrów między performerami i widzami**

Projekt niemieckiego kolektywu Rimini Protokoll stanowi rozwinięcie performatywnej gry telefonicznej *Call Cutta*. W opisie tego wyjściowego działania Heiner Goebbels podkreśla, że taka sztuka, nie będąca tak naprawdę teatrem, widowisko, którego nie widać, prowadzone przez protagonistkę znajdującą się kilka tysięcy kilometrów na wschód, poruszyło go bardziej niż typowe inscenizacje [Goebbels 2007, s. 108]. Ładunek emocjonalny, polityczny i estetyczny wynikał z kumulacji efektów zaskoczenia. W szczególności zadziwił fakt, że znajdującą się w biurze obsługi telefonicznej w Kalkucie konsultantka prowadziła widzów przez Berlin dając niezwykle precyzyjne wskazówki i skłaniając tym samym do odkrywania nieznanymi szczegółów miejsc, które pozornie doskonale się kojarzy. Bazując na tych doświadczeniach, w *Call Cutta in a Box* sytuacja została rozbudowana. Wchodząc do pomieszczenia biurowego trafiało się do zaaranżowanej przestrzeni, w której gospodarzem był komunikujący się przez Skype'a pracownik tego samego centrum telefonicznego. Wydawał on szereg poleceń i równocześnie sterował poszczególnymi sprzętami znajdującymi się w pomieszczeniu. Szybko nawiązywał kontakt i w bardzo otwarty sposób kontrolował fabułę wirtualno-namacalnego spotkania. Połączenie elementów inscenizacji z rozmową prowadzoną przez Internet praktycznie zmuszało do przyjęcia tradycyjnych ról. Odbiorcy w aktywny sposób uczestniczyli w projekcie, dostosowując się do powtarzanego scenariusza. Mimo to każde spotkanie mogło

² Osobnym przypadkiem są festiwale poświęcone nowej sztuce mediów. Na przykład odbywające się we Wrocławiu Międzynarodowe Biennale Sztuki Mediów WRO jest wydarzeniem o dużej randze, w którym udział biorą badacze, artyści i zwolennicy sztuki nowoczesnej z całego świata. Tym samym, nawet w przypadku, gdy konkretne dzieła dostępne są w internecie, festiwale oferujące rozbudowany program i możliwość twórczej wymiany dają impuls do uprawiania turystyki eventowej, a wirtualna dostępność nie stanowi dla nich zagrożenia. Większa waga jest przywiązywana do wspólnotowego charakteru festiwalu.

ewoluować w innym kierunku. Wynikało to ze swobody typowej dla komunikacji internetowej i bezpośredniości kontaktu wprowadzanej przez odpowiednio przeszkolonych konsultantów. Struktura projektu umożliwiała jego wielokrotne powtarzanie i dopasowywanie do lokalnych kontekstów. Indyjscy konsultanci rozmawiali dotychczas z widzami w Europie, Azji, Afryce i Ameryce. Projekt powstał jako koprodukcja teatru Hebbel am Ufer z Berlina i ośmiu innych europejskich instytucji. W wielu wypadkach kolejne realizacje wynikały z działalności poszczególnych koproducentów w różnych sieciach współpracy i konsorcjach projektowych. Zapewniło to możliwość rzadko spotykanej cyrkulacji dzieła performatywnego, którego główni bohaterowie nie ruszają się z miejsca. Popularność projektu spowodowała, że nawet zachęcenie jego wyjątkowością widzowie nie muszą jechać do odległych miejsc realizacji przedstawienia, ale poczekać aż będzie ono pokazywane w innym miejscu – bliższym, łatwiejszym do odwiedzenia bądź bardziej atrakcyjnym z uwagi na pozostałe elementy turystyczne. Poniższa mapa wskazuje miejsca, w których w latach 2008-2012 odbył się projekt *Call Cutta in a Box* (w niektórych miastach projekt był realizowany wielokrotnie).



Ryc. 1. Miejsca prezentacji spektaklu *Call Cutta in a Box* w latach 2008-2012.

Opracowanie własne na podstawie informacji ze strony internetowej grupy Rimini Protokoll (www.rimini-protokoll.de, dostęp: 18.07.2012).

Tak intensywna obecność na różnych kontynentach jest oczywistym potwierdzeniem jakości projektu, jak i dowodem na popularność grupy. Jednak każde kolejne wydarzenie umniejsza w pewien sposób jego wyjątkowość. Świadczy również w większym stopniu o mobilności artystów i krążeniu dobrych idei, niż o zachęcaniu do twórczej ruchliwości widzów, których napędza ciekawość i potrzeba przeżycia czegoś niepowtarzalnego³. Fakt ten można powiązać z priorytetami polityk kulturalnych kształtowanych na różnym poziomie

³ Wyjątkowość w zaproponowanym kontekście dotyczy niepowtarzalności przeżyć jako wypadkowej różnych elementów powiązanych z turystyką kulturową. Obejmuje zatem cały kontekst przestrzenny, jak i jakość danego dzieła oraz intensywność jego recepcji. Tego typu schemat dotyczy uczestnictwa w wydarzeniach o szczególnie wysokim poziomie artystycznym, które są ważne z uwagi na opisaną we wstępie aktualność. Inaczej jest w przypadku przedstawień komercyjnych, które są realizowane w celu długoterminowej, powtarzalnej prezentacji, nierzadko również organizacji licznych występów gościnnych. Dobrym przykładem są musicale w ważnych ośrodkach rozwoju tej gałęzi sztuki. Ich popularność prowadzi do ewolucji turystyki eventowej, a wymienione w artykule nowoczesne kategorie i zjawiska związane z zarządzaniem teatrami są wobec nich nieadekwatne.

w Europie. Ważnym ich elementem jest ułatwienie mobilności artystów, co uwidacznia się w popularności rezydencji artystycznych i różnego rodzaju wymian. Ta niewątpliwie słuszna, ale obecnie doprowadzona do ekstremum praktyka rozwija się w niekorzystnym kierunku i nie jest równoważona przez pomysły władz na wspieranie pozostałych form dialogu międzykulturowego. Strategiczne podejście do tego tematu powinno wieść do racjonalności i przejrzystości z jednej strony w eksportowaniu wydarzeń oraz projektów, z drugiej w rozwijaniu oferty w danym miejscu, w perspektywie długoterminowej. Nie jest bowiem dobrym rozwiązaniem ani kumulowanie ważnych imprez na przykład w Europejskich Stolicach Kultury, ani usilne dążenie do umiędzynarodowienia współpracy. Istnieje w takich wypadkach ryzyko schematyzacji. Dla przykładu innym projektem ilustrującym powtarzalność formatów w różnych miejscach jest 100%, zrealizowany podobnie jak *Call Cutta in a Box* przez kolektyw Rimini Protokoll. Założeniem projektu jest twórcze poznawanie konkretnego miasta, w którym się on odbywa. Ważne są dane statystyczne dotyczące mieszkańców, historie poszczególnych dzielnic, legendy miejskie oraz wszystkie podania, które poddają się artystycznej obróbce. Format projektu jest niezmienny i za każdym razem napełniany nową zawartością merytoryczną w zależności od otoczenia. Dotychczas projekt został zrealizowany w Berlinie, Braunschweigu, Karlsruhe, Kolonii, Londynie, Wiedniu i Melbourne. Lista kolejnych edycji jest otwarta, a obserwacja tendencji do powielania projektów wywołuje pytanie: czy tego typu formaty są atrakcyjne dla przyjezdnej publiczności i mogą generować widzów również w ujęciu turystycznym? Podobnie jak w przypadku koprodukcji trudno jest sformułować jednoznaczną odpowiedź, a próby oceny powinny uwzględniać wartość artystyczną wszystkich realizacji. Warto jednak obserwować, jakie są kierunki rozwoju działalności teatralnej oraz jakie próby podejmują instytucje w celu testowania nowych rozwiązań. Jaskrawym przykładem, który dostarcza licznych wskazówek o aktualnym próbowaniu różnych modeli współpracy jest spektakl *Być albo nie być* wystawiony w 2011 roku w Krakowie i w Berlinie. Współpraca Starego Teatru z Maxim Gorki Theater w ramach Programu Wanderlust Niemieckiej Federalnej Fundacji Kultury doprowadziła do dwóch, różnych premier, w których wystąpili aktorzy z danego zespołu, a całość połączyła osoba reżysera. W związku z tym nie doszło do ścisłej kooperacji, ale raczej podwojenia działań. Mimo iż realizacja odnosi się semantycznie do wspólnych zagadnień, nie można jej uznać za międzykulturowy dialog. Kategoria ta została pozbawiona znaczenia. Powstały dwa spektakle, a zatem nie ma możliwości porównania opinii polskich i niemieckich widzów według tych samych kryteriów. Wprawdzie rozwiązane zostały tym sposobem problemy językowe i organizacyjne, spektakle mogą być grane równocześnie w obu miastach, ale wykluczone są ponadnarodowe konfrontacje. Idea wymiany dotyczyła jedynie zespołu twórców, negując konieczności dialogu między twórcami i widzami oraz między poszczególnymi grupami widzów. Możliwa jest ponadto sytuacja, w której pod tym samym tytułem, w tej samej reżyserii, w produkcji dwóch tych samych teatrów pokazywane będą w jednym dniu dwa różne przedstawienia, promowane jednak jako wspólna, międzynarodowa inicjatywa. Takie uproszczenia, podyktowane zapewne racjonalnym podejściem do tworzenia programów, a także inicjowania współpracy, mają jednoznacznie niekorzystny wpływ na turystykę teatralną. Stoją również w sprzeczności z ideą ponadregionalnego artykułowania artystycznych przesłań, a zarazem zachęcania do wykraczającego poza granice lokalnego odbioru.

Podsumowanie

Poruszone w artykule zagadnienia koncentrują się wokół wpływu nowych form organizowania wydarzeń teatralnych na rozwój turystyki eventowej w zakresie sztuk performatywnych. Szczególnie istotne punkty odniesienia stanowią projekty, które mogą stopniowo prowadzić do redukcji potrzeby mobilności widzów. Takie przypuszczenie podyktowane jest obserwacją związaną głównie z tendencją do koprodukcji nowych

spektakli przez teatry i festiwale, a także wykorzystywaniem narzędzi internetowych i dostarczaniem wrażeń teatralnych wszystkim, którzy posiadają dostęp do sieci. W obrębie zainteresowania znajdują się wydarzenia organizowane przez grupy, teatry i festiwale, które zwykle się uznawać za ważne i znaczące dla nowoczesnej sztuki teatru. Równocześnie opisane refleksje stanowią jedynie wstępny etap eksploracji poruszonych tematów, głównie z uwagi na brak wcześniejszych badań w tym zakresie i widoczne w publikacjach naukowych unikanie analiz łączących kilka obszarów i dziedzin, głównie zaś zarządzania i humanistyki. Wspominana wielokrotnie niemoc dokonania jednoznacznej oceny opisanych zjawisk wynika z kilku faktów. Po pierwsze redefinicji domagają się dotychczasowe sposoby organizowania działalności instytucji kultury, które często stanowią spuściznę czasów przed-demokratycznych. Po drugie konieczne jest sprecyzowanie roli, znaczenia i wymiaru współpracy kulturalnej. Praktyka organizowania działalności kulturalnej pokazuje, że często podejmowanie kolektywnych wysiłków organizacyjnych jest rozwiązaniem logistyczno-finansowym. Założenie prowadzenia wspólnych działań, szczególnie w przypadku kultury powinno jednak opierać się na inspirującej ciekawości, która wiedzie do wzajemnego zrozumienia i wymiany poglądów. Oczywiście również przy pragmatycznym podejściu nie da się wykluczyć pozytywnego wpływu kulturowego na zaangażowane strony, ale nacisk powinien być kładziony na wymiar pozaekonomiczny. Równie istotny aspekt to rozumienie mediów jako narzędzi rozwoju pozainstytucjonalnego [Haselbach et al. 2012, s. 27] i ważnych czynników ewolucji wszystkich dziedzin sztuki, również tych, które z mediami łączą się w sposób nieoczywisty. Wszystkie te elementy mają wpływ zarówno na program artystyczny, wymiar instytucji kultury oraz kształtowanie się turystyki teatralnej. Wzajemna korelacja polityki kulturalnej, zarządzania i turystyki na obecnym etapie wyraża się głównie w testowaniu różnych rozwiązań. Trzy wspomniane komponenty znajdują się w dynamicznej zależności, która mimo ciągłego oddziaływania ma jeden kierunek, dający się przedstawić w następujący sposób:

polityka kulturalna
(decyzje podejmowane na poziomie lokalnym, narodowym, międzynarodowym)



zarządzanie kulturą
(kroki dostosowawcze w reakcji na decyzje o charakterze politycznym i organizacyjno-programowe możliwości instytucji kultury)



turystyka kulturowa
(indywidualne preferencje uczestników wydarzeń kulturalnych odbywających się poza miejscem zamieszkania)

Zgodnie z przedstawionym modelem turystyka kulturowa znajduje się w niebezpośredniej relacji z polityką kulturalną na poszczególnych szczeblach. Element, który jest pomiędzy to cały mechanizm zarządzania kulturą, objawiający się już w tak prostym działaniu, jak planowanie akcji marketingowych poszczególnych wydarzeń. Zarządzanie spełnia zatem funkcje pomocnicze w rozwoju turystyki kulturowej, a jej sukcesy uzależnione są od sprawności i skuteczności kroków podejmowanych w celu zachęcenia odbiorców do udziału w imprezach kulturalnych. Kwestia partycypacji stanowi sprawę kluczową. Zmianom w organizowaniu kultury powinny towarzyszyć badania nowego odbiorcy. Określenie jego profilu, który jest w dużym stopniu efektem oddziaływania decyzji politycznych oraz organizacyjnych, służy prawidłowemu formułowaniu oferty turystyki kulturowej [Nicolau 2010, s. 182]. Należy dodać, że jest to zadanie bardziej problematyczne niż monitorowanie trendów organizacyjnych. Głównie z uwagi na indywidualny charakter podejmowanych decyzji, a także ich trudny do obserwowania charakter. Istotną rolę odgrywa szereg czynników wpływających na motywację, związanych między innymi z osobistymi preferencjami, wcześniejszymi doświadczeniami oraz sytuacją finansową. To przemieszanie elementów jakościowych i ilościowych zdaje się być charakterystyczne dla badania współczesnej kultury, nie oznacza jednak, że wnioskowanie na podstawie obserwacji oferty instytucji artystycznych i działań o charakterze twórczym poza organizacjami jest niemożliwe. Stąd też założenie, że widoczne trendy w pracy teatrów dotyczące koprodukcji, powielania formatów i korzystania z mediów w celu zastąpienia fizycznej obecności uczestników aktów performatywnych, mają wpływ na potencjalnych uczestników turystyki eventowej w tym zakresie. Pogłębienie tej perspektywy powinno docelowo służyć zmianie kierunków oddziaływania ważnych czynników. Zaproponowany wcześniej model wzajemnych powiązań należałoby zmienić tak, by decyzje polityczne nie determinowały sposobów organizowania kultury i tworzenia oferty turystyczno-kulturalnej. Potrzeby współczesnego widza to impulsy wyjściowe prawidłowego formułowania programów artystycznych. Dlatego też relacje polityki, zarządzania i turystyki w obrębie kultury trzeba powiązać za każdym razem obustronnym oddziaływaniem czyniąc odbiorcę „filtrem” każdej, pojedynczej relacji. Ten idealny, być może również utopijny układ, mógłby doprowadzić do optymalizacji funkcjonowania instytucji, działań pozaorganizacyjnych oraz sposobów zapoznawania się z najważniejszymi dziełami współczesnego teatru – wraz z ich przestrzennym, nieocenionym kontekstem.

Bibliografia

- Beeman W.O., 1993, *The Anthropology of Theater and Spectacle*, „Annual Review of Anthropology” 22, s. 369-393.
- Fischer-Lichte E., 2008, *Estetyka performatywności*, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Fischer-Lichte E., Warstat M., 2009, *Staging Festivity. Theater und Fest in Europa*, A. Francke Verlag, Basel, Tübingen.
- Goebbels H., 2007, *Was wir nicht sehen, zieht uns an* [w:] Dreysse M., Malzacher F. (red.), *Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Alexander Verlag, Berlin.
- Kłaić D., 2011, *Mobilność wyobraźni. Międzynarodowa współpraca kulturalna. Przewodnik*. Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa.
- Mikos v. Rohrscheidt, A., 2008, *Turystyka kulturowa – wokół definicji*. „Turystyka Kulturowa” 1, s.4-21.
- Nicolau J.L., 2010, *Culture-sensitive tourists are more price insensitive*, „Journal of Cultural Economics” 34, s. 181-195.
- Pavis P., 2011, *Współczesna inscenizacja*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Pulidío-Fernández J.I., Sánchez-Rivero M., 2010, *Attitudes of the cultural tourist: a latent segmentation approach*, „Journal of Cultural Economics” 34, s. 111-129.
- Ratkowska P., 2010, *O festiwalu w kontekście turystyki kulturowej, czyli turystyka eventowa raz jeszcze*, „Turystyka Kulturowa” 6, s. 26-46.

Cultural tourism and new trends in creating artistic program of festivals and theatres.

Key words: o-productions, festivals, theatre management, cultural cooperation.

Summary:

The article considers the links between the modern mechanisms of theatre management and development of event tourism related to festivals and theatre shows. Research topic was analyzed based on the categories of description and understanding of cultural tourism motivated by the need to participate in the current artistic events by professionals from the field of theatre, as well as non-professional participants. Observation of ways how to build festival program and theatre repertoire leads the author to believe that greater cooperation between European performative centers leads to a narrow theatre' offers and thus has an impact on theatre tourism. Commonly marked tendency to co-produce performances and the use of new technology in presenting theatrical works that do not require the spatial unity of actors and spectators are the main reference point described in the article. Mentioned examples relate to practices of leading European theatre centers and festivals. Critical reflection is thought to initiate a broader discussion on cross-correlation between models of cultural management and cultural tourism.