

WOJCIECH STEFANIAK (PSEUDONIM ARTYSTYCZNY: WOJCIECH FARUGA)
AUTORSKA KONCEPCJA ARTYSTYCZNO-ORGANIZACYJNA
DLA TEATRU POLSKIEGO IM. HIERONIMA KONIECZKI W BYDGOSZCZY

1.

NOWE WSPÓLNOTY – IDEA

Weronika Szczawińska w tegorocznym orędziu na Światowy Dzień Teatru pisze: *To nie czas na minimum przyzwoitości, tylko na maksimum troski.* Słowa te mam w głowie, pisząc niniejszy program dla Teatru Polskiego im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy. Czas, w którym się znaleźliśmy to szczególnie czas na tworzenie. Z jednej strony, teatr po okresie izolacji, powraca do „nowej rzeczywistości”, z drugiej zaś wciąż jest niepewny formy i środków przekazu jakim będzie musiał sprostać w nadchodzącym czasie. Wierzę jednak głęboko, że kryzys zawsze jest szansą, nie przeszkodą, a zmiana może prowadzić do progresu. Z pewnością jest to czas, w którym teatr musi być instytucją solidarną i żywo odpowiadającą na potrzeby widzów, twórców i pracowników.

Solidarność tę rozumiem na wielu poziomach.

Teatr wydarza się, w moim przekonaniu, w dialogu między jego twórcami, a widzami. Właśnie w SOLIDARNOŚCI jednych i drugich. Nie interesuje mnie teatr, który stawia na hermetyczne poszukiwania twórcze, sytuujące w centrum artystę i jego wizję, fakt komunikacji z odbiorcą pozostawiając na dalszym planie. Z drugiej strony, nie interesuje mnie teatr, który schlebia „łatwym” gustom publiczności, przedkładając marketingową „chwytność” czy medialną rozpoznawalność nad walory artystyczne. W swojej wizji teatru chciałbym zmierzać w stronę środka. Tak jak w mojej pracy reżysera interesuje mnie teatr uczciwy i rzetelny, nie uciekający od trudnych tematów, jednak zawsze działający „w sprawie”, nie podążający za skandalem jedynie dla wywołania kontrowersji. Dlatego w centrum mojego zainteresowania będzie dialog i

komunikacja, a także realne włączenie społeczności lokalnej w działanie Teatru oraz budowanie solidarnych struktur pracowniczych, artystycznych i nade wszystko rozmowa z widzem.

Doceniam działania poprzednich dyrektorów Teatru Polskiego skierowane w stronę rozwoju miasta, regionu i jego historii (spektakle „Szwolężerowie”, „Historie bydgoskie” czy „Inna dusza”). Teatr, jako instytucja miejska, powinien – według mnie – służyć i działać na rzecz miasta i regionu. Chciałbym jednak zaproponować odmienny format takiej działalności. Do tej pory zaproszeni artyści w większości pracowali z historiami lokalnymi i tworzyli inspirowane nimi spektakle. W swojej działalności chciałbym sięgnąć do brytyjskiego modelu *community theatre*¹ oraz do własnych doświadczeń bazujących na włączeniu w proces twórczy grup wykluczonych i społeczności lokalnej. Okres, w jaki wchodzi Teatr Polski w związku z planowanymi pracami remontowymi dużej sceny i ich skalą, to czas - w moim przekonaniu - na niwelowanie dystansu wobec widza, symboliczne zejście z podwyższenia sceny i spojrzenie sobie twarzą w twarz na równym poziomie.

Community theatre to angielski model teatru społeczności lokalnej. Pod tym pojęciem rozumiane jest wydarzenie teatralne, które ma szczególne znaczenie dla społeczności, jest tworzone w oparciu o opowieści jej członków, mieszkańców. W brytyjskim modelu *community theatre* specjalista dramy oraz uczestnicy warsztatu są zaangażowani w tzw. zbieranie historii. Mogą to być konkretne ludzkie historie: uczestników warsztatów albo ich najbliższych, ale także podania, mity, historie z przeszłości, mające szczególne znaczenie emocjonalne lub historyczne dla danej społeczności. Budowanie przedstawienia na bazie istniejących historii – często realnych wydarzeń z przeszłości – ma na celu zintegrowanie, scalenie społeczności (czasem będących ze sobą w konflikcie, izolujących się wzajemnie) i wyartykułowanie ważnych wydarzeń, które je definiują, dając tym samym nowy wgląd w charakter wspólnej historii, która łączy, a nie dzieli.

¹ *community theatre* na polski zostało przetłumaczone jako *teatr ze społecznością lokalną*, postępuję się jednak terminem angielskim dla podkreślenia tego, że odnosi się on do konkretnej metodologii pracy i jest terminem ustalonym

W mojej pracy kuratora (inicjatora projektów społeczno-artystycznych) szczególnie interesuje mnie współdziałanie na scenie artystów i społeczności. Jeżeli bowiem włączenie widzów i solidarność z nimi ma być jednym z ważniejszych formatów działania Teatru Polskiego, nie może być traktowane pobocznie jako działanie uzupełniające główną działalność teatru. Nie interesuje mnie robienie warsztatów dla widzów, które dopełniają spektakl, bowiem nie będąc częścią procesu powstawania samych przedstawień, stają się tylko zewnętrznym dodatkiem. Najbliżej tej idei z dotychczasowych realizacji Teatru Polskiego był „Faust” w reżyserii Michała Borczucha, zapraszający do współdziałania w przedstawieniu osoby z zaburzeniami wzroku.

Chciałbym, by co roku w ramach podstawowych działań programowych zakładających współpracę z wiodącymi polskimi i zagranicznymi artystami, powstawał co najmniej jeden spektakl włączający w proces twórczy przedstawicieli społeczności lokalnej. Ma to budować więź między twórcami a odbiorcami oraz przyciągać do teatru nowych widzów. Zależy mi szczególnie na redefiniowaniu pozycji Teatru w przestrzeni miasta, poprzez tworzenie jego obrazu jako instytucji otwartej, przyjaznej i zbudowanej na dialogu z publicznością.

Do współpracy w dziedzinie projektów włączających społeczność lokalną chciałbym zaprosić pedagożkę teatru i kuratorkę projektów społeczno-artystycznych Dorotę Kowalkowską (pracującą do niedawna w Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu). Wypracowała ona niezwykle formuły udziału widzów w działalności teatru, poprzez włączanie seniorów do spektaklu jako aktorów-amatorów oraz zapraszanie młodzieży i dorosłych do pracy przy spektaklach – co w ciągu kilku lat zbudowało powiększającą się wspólnotę ludzi związanych z teatrem. Z czasem nowi widzowie zaczęli czuć się jego gospodarzami. W Teatrze, który przez wiele miesięcy nie będzie mógł w pełni korzystać ze swojej siedziby i stanie się „wędrownym domem”, funkcja gospodarza poszerzy się i nabierze nowego wymiaru społecznego, w którym, wspomniana na początku, troska, stanie się nadrzędną wartością.

Reasumując, chciałbym, aby Teatr Polski im. Hieronima Konieczki stał się centrum budowania nowych wspólnot: lokalnych, artystycznych, instytucjonalnych, międzynarodowych i, przede wszystkim, społecznych. Wierzę, że w momencie ogromnych podziałów społecznych, politycznych, ekonomicznych i światopoglądowych, to właśnie teatr i jego pierwotna wspólnotowość może stać się platformą dialogu i solidarności.

2.

PRACOWNICY KULTURY

Okres pandemii COVID-19 uwidocznili wiele mankamentów działania instytucji kultury. Uwypuklił potrzebę zmian i uwidocznili kryzysowe rejony. Chciałbym, żeby zarządzana przeze mnie instytucja wykazywała solidarność i troskę zarówno z pracownikami etatowymi, jak i zaproszonymi do współpracy artystami. Specjalnie używam terminu „pracownicy kultury”, nie zaś „artyści”, gdyż teatr to ogromny zespół pracowników artystycznych, technicznych i administracyjnych. Od początku działalności Związku Zawodowego Gildia Polskich Reżyserów i Reżyselek Teatralnych jestem włączony w działalność tej organizacji – początkowo jako członek Komisji Rewizyjnej, obecnie zaś jako wiceprezes. Praca ta dała mi szeroki ogląd problemów dotyczących polskiej teatru i instytucji kultury w obecnej sytuacji. Dlatego chciałbym, we współpracy z Gildią, wypracowywać szereg zasad regulujących pracę pracowników kultury, m.in. uregulować sprawę honorariów artystycznych – stworzyć rodzaj oficjalnej tabeli, która uczyni pracę nad spektaklem transparentną. Z ogromnym oburzeniem przyjąłem bowiem fakt, że w roku 2020 z budżetu przeznaczonego na produkcję premier wynoszącego 660 tysięcy złotych, kwota 400 tysięcy została przekazana na realizację spektaklu „Amadeusz” w reżyserii dotychczasowego dyrektora Teatru – Łukasza Gajdzisa. Taki podział środków nie znajduje w mojej opinii żadnego racjonalnego (zarówno artystycznego jak i finansowego) uzasadnienia i nie powinien mieć miejsca w przyszłości. Uregulowanie kwestii honorariów i budżetów spektakli w okresie kryzysu popandemicznego będzie dla mnie sprawą kluczową, ze względu na niepotwierdzone, acz możliwe znaczące zmniejszenie się budżetów produkcji teatralnych. Chciałbym również wprowadzić rodzaj „katalogu dobrych praktyk”, regulujący relacje między instytucją a artystami i rekomendowany przez Gildię.

Obecny kryzys pokazał też, że nasza rzeczywistość być może jest mniej uchwytana i przewidywalna niż nam się wydawało, dlatego chciałbym, żeby w program zarządzanej przeze mnie instytucji kultury wpisana była formuła ELASTYCZNOŚCI.

Zazwyczaj plany teatru ustalane są z dużym wyprzedzeniem. W momencie kryzysu bardzo trudno w określonej strukturze znaleźć nowe formuły działania. Dlatego też chciałbym wprowadzić do programu przestrzeń działań interwencyjnych, które planowane są na bieżąco. Realnie przekłada się to na zarezerwowanie pewnej puli środków (w założeniu byłyby to środki odpowiadające budżetowi jednej premiery), które uruchamiane byłby w sytuacjach interwencyjnych i mogły być spożytkowane na realizację około 10 niewielkich projektów w skali roku (10 miesięcy działalności publicznej Teatru). Ograniczenie środków dotyczyłoby głównie wydatków związanych z produkcją scenografii oraz długotrwałym procesem twórczym. Jako sytuację interwencyjną definiuję pojawiający się problem czy aspekt rzeczywistości, który wymaga skomentowania/przepracowania poprzez materię teatru. Jak także sytuację grupy np. aktorów, którzy w danym miesiącu ze względu na okoliczności i repertuar nie mają możliwości podjęcia pracy w postaci grania spektakli repertuarowych.

Jednym z narzędzi takiej działalności interwencyjnej może być technika „teatru forum”. Teatr forum opisuję przy okazji omawiania solidarności z pracownikami kultury, jednak tak samo dobrze wpisuje się on w solidarność między odbiorcami, a twórcami kultury. Teatr forum w intencji swojego autora (Augusto Boala) powstał, by pokazywać jego uczestnikom, jak mogą zmienić świat. Spektakl teatru forum daje widzom możliwość zatrzymania przebiegu akcji scenicznej. Widz może powiedzieć „stop” i przerwać scenę. Widzowie mają możliwość zmiany sytuacji scenicznej poprzez wcielenie się w postać protagonisty. Widz staje się więc aktorem, a także pełnoprawnym współtwórcą opowiadanej historii.

Niezwykle ważne jest dla mnie zatem szybkie reagowanie na dynamicznie zmieniającą się rzeczywistość – szukanie alternatywnych form pracy, przestrzeni (wydaje się to niezwykle ważne w kontekście planowanego remontu instytucji) i wypowiedzi artystycznych przy zapewnieniu materialnego wsparcia dla pracowników teatru i twórców.

3.

PROGRAM ARTYSTYCZNY

Hasłem przewodnim przyświecającym budowaniu czteroletniego programu artystycznego będą wspomniana już wyżej NOWE WSPÓLNOTY. To od nich wywodzić się będą kolejne tropy/hasła programowe jak: „Dobre życie”, „Tożsamości graniczne”, „Uwodzenie” czy „Uzdrowienie”. Są to hasła wywiedzione ze współczesnej humanistyki, debat społecznych i dyskursów filozoficznych. Chciałbym, by to właśnie te wektory, te tropy były kierunkiem przy rozmowach z zaproszonymi artystami. Zależy mi, by przy zachowaniu wysokiego poziomu intelektualnego i artystycznego, budować jednak teatr otwarty, zrozumiały i przystępny, oparty na opowieści (dramacie).

Po latach postdramatycznych, atekstowych, konceptualnych poszukiwań wydaje się, że potrzebny jest nowy powrót do opowieści, ponowny zwrot ku dramatowi, zwłaszcza ku dramatowi współczesnemu, stawiającemu – z jednej strony na eksplorowanie najważniejszych tematów opisujących współczesny świat, z drugiej zaś na narrację, powrót do historii i do bohatera. W swojej działalności programowej chciałbym poszukiwać nowych tekstów, które niosą ciekawe koncepty inscenizacyjne, dobry materiał aktorski i dopracowaną dramaturgiczną strukturę, stanowiącą wyzwanie, ale i zachętę do twórczych poszukiwań.

Chciałbym, żeby przy budowaniu programu Teatru obecne były różne perspektywy, dlatego do współpracy programowej chciałbym zaprosić Julię Holewińską – znaną polską dramaturżkę i dramatopisarkę. Julia Holewińska – autorka 17 sztuk teatralnych, kilkunastu adaptacji. Jej sztuki przełożone zostały na 12 języków i grane były w najważniejszych teatrach w Polsce i zagranicą, w tym w USA, Rosji, Irlandii, we Włoszech, na Ukrainie, w Japonii etc. Jest laureatką i dwukrotną finalistką Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej. Wykłada w warszawskiej Akademii Teatralnej. W 2019 roku wyreżyserowała spektakl Hiroshima/Love. Jako dramaturżka pracowała z najciekawszymi reżyserami młodego i średniego pokolenia. Bardzo ważne jest dla mnie, by w budowaniu tożsamości instytucji mocno obecna była perspektywa kobieca,

a także, by wykonywany przeze mnie zawód – reżyser teatralny – nie był jedynym reprezentowanym zawodem teatralnym w procesie programowania Teatru Polskiego. Współpraca z dramaturżką jest też bardzo ważna ze względu na zwrot w kierunku tekstów, a także ze względu na nową formułę Festiwalu Prapremier (szczegółowy opis w rozdziale poniżej).

Chciałbym, by każdemu sezonowi przypisany był kolor (czerwony, niebieski, biały i żółty). Ta abstrakcyjna, apolityczna koncepcja prowadzi do mondrianowskiej teorii barw, a także, siłą rzeczy, do twórczości Krzysztofa Kieślowskiego – polskiego reżysera i scenarzysty filmowego. W moim odczuciu, to właśnie twórczość Kieślowskiego – łącząca w sobie opowieść z niezwyklejmi walorami estetycznymi, a także duże zaangażowanie społeczne – może stać się swoistym „punktem wyjścia”, a sam Kieślowski może być niejako programowym patronem. Pomysł związany z kolorami wydaje się też być atrakcyjny marketingowo i komunikacyjnie.

W trakcie czteroletniej kadencji chciałbym zaprosić następujące twórczynie i twórców (wszyscy w rozmowie ze mną potwierdzili chęć współpracy):

REŻYSERKI I REŻYSERZY:

Michał Borczuch

Piotr Domalewski

Klaudia Hartung-Wójciak

Maja Kleczewska

Kuba Kowalski

Paweł Łysak

Paweł Miśkiewicz

Jędrzej Piaskowski

Agnieszka Smoczyńska

Anna Smolar

Jagoda Szelc

Data Tavadze

Łukasz Twarkowski

DRAMATURŻKI I DRAMATURDZY:

Michał Buszewicz

Łukasz Chotkowski

Jan Czapliński

Magdalena Fertacz

Julia Holewińska

Davit Gabunia

Weronika Murek

Artur Pałyga

Tomasz Śpiewak

Maria Wojtyszko

Wśród zaproszonych przeze mnie do współpracy twórców są między innymi reżyserzy filmowi (Piotr Domalewski, Agnieszka Smoczyńska, Jagoda Szalc). Zaangażowanie ich w obszar teatru, oprócz kwestii artystycznych, wpisuje się również w znaczący sposób w solidarność z pracownikami kultury. Zdecydowanie chciałbym odciąć się od praktyki Łukasza Gajdzisa dotyczącej zatrudniania aktorów gościnnych niezwiązanych z teatrem, a legitymizujących się dużą rozpoznawalnością medialną. Teatr publiczny rozumiem jako całość – instytucję wraz z jej zasobami. Wielkim zasobem jest dla mnie zespół Teatru Polskiego. Zapraszanie reżyserów filmowych traktuję więc jako inwestycję także w zespół i zakładam, że nawiązane współprace aktorów Teatru Polskiego z reżyserami filmowymi mogą mieć kontynuację w produkcjach filmowych. Skutkiem tego może być wzrost popularności aktorów Teatru Polskiego, co może być atutem promocyjnym instytucji. Taka działalność jest umacnianiem zasobów, inwestycją w zespół, a nie w efemeryczne gwiazdy. Zakładam też, że jej oddziaływanie będzie długofalowe, nie doraźne.

Zależy mi, by powstające za mojej dykcji premiery miały zróżnicowany charakter zarówno jeżeli chodzi o podejmowane tematy jak i prezentowane estetyki. Chciałbym, by wśród tytułów znalazły się teksty współczesnych autorów, a także utwory klasyczne. Zakładany remont dużej sceny wymusza także postawienie na mniejsze formy teatralne, mniejsze budżety (wpisuje się to w sytuację kryzysu), ale daje też możliwość większej ilości produkcji i działań teatralnych oraz interwencyjnych. Niezwykle ważne jest dla mnie postawienie na współpracę między dramaturgami a reżyserami. Jestem przekonany, że dzięki niej twórcy mogą uchwycić najbardziej newralgiczne, gorące tematy, z jakimi boryka się widz, bohater, ale i świat jako taki. Chciałbym, by Teatr Polski stał się laboratorium współczesnego dramatu. Jestem przekonany, że współcześni polscy autorzy najlepiej opowiedzą o dynamicznym, zmieniającym się świecie i w sposób atrakcyjny i odpowiedzialny odpowiedzą na potrzeby i problemy widza. Do pracy zaprosiłem reżyserów z różnych pokoleń – daje to szansę na spektakle różnorodne i operujące różnymi estetykami. Wierzę, że Teatr Polski będzie wyróżniał się jako miejsce misyjne i zaangażowane społecznie.

Chciałbym także co roku organizować międzynarodowy konkurs dramatopisarski i realizować nagrodzoną sztukę (więcej w kolejnym rozdziale). Daje to szansę, by Teatr Polski zaistniał w Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej, w programie Teatr Polska, na Festiwalu Raport w Gdyni, a także na wyłonienie debiutujących autorów. Jednakże osią programu nie będą wyłącznie współczesne polskie sztuki – chcę realizować także klasykę. Dobierając do repertuaru teksty klasyczne, chciałbym, by korespondowały one jednak ze współczesnością i ideą NOWYCH WSPÓLNOT. Ilość dużych widowisk opartych na adaptacji klasyki literatury uzależniona będzie od przebiegu prac remontowych, a także pozyskania niestandardowych, pozateatralnych przestrzeni, w których takie spektakle mogłyby się odbyć w czasie remontu. W kręgu moich repertuarowych zainteresowań znajdują się następujące teksty: „Ameryka” Franza Kafki, „Buddenbrokowie” Tomasza Manna, „Jądro ciemności” i „Placówka postępu” Józefa Conrada, „Życie instrukcja obsługi” Georges’a Pereca, „Czerwone i czarne” Marie-Henri Stendhała, „Podwójne życie

Weroniki” Krzysztofa Kieślowskiego i Krzysztof Piesiewicz, „Przeminęło z wiatrem” Margaret Mitchell. Bardzo zależy mi również, by w repertuarze znaleźli się tacy klasycy polskiej literatury, jak Jan Potocki, Julian Strykowski, Jarosław Iwaszkiewicz, Jerzy Andrzejewski czy Leopold Buczkowski.

Ważnym elementem mojego programu będzie też utrzymanie roli Teatru Polskiego jako miejsca debiutów. Chciałbym (najprawdopodobniej pod inną nazwą) kontynuować program „Biała karta” stworzony za czasów dyrekcji Łukasza Gajdzisa. Ważne byłoby dla mnie, by o debiucie myśleć kompleksowo. Dlatego chciałbym pozyskać zewnętrzne środki na stworzenie programu tutoringu dla wyróżniających się studentów ostatnich lat wydziałów reżyserii, którego celem byłoby wypracowanie w rocznym cyklu koncepcji spektakli debiutanckich. Często wybór tematu i formy spektaklu dyplomowego bywa dla artysty momentem formacyjnym, jednak w ramach edukacji młodych reżyserów jest marginalizowany. Chciałbym stworzyć program dający młodym artystom przestrzeń na rozwój i na definiowanie swojej drogi artystycznej poprzez kontakt i dialog z wybitnymi przedstawicielami kultury. Jest to dla mnie szczególnie ważne, gdyż to tu właśnie zaczęła się moja droga artystyczna w 2012 roku, a wyreżyserowany przeze mnie spektakl „Wszyscy święci” był moim debiutem w teatrze instytucjonalnym. Chciałbym, by w Teatrze Polskim co roku studentka/student wydziału reżyserii miała/miał szansę na debiut. Obecnie Instytut Teatralny opracowuje program zwany roboczo „Funduszem na start”, który ma obejmować dopłaty dla teatrów umożliwiające produkcję spektakli debiutanckich. Jest to ważne w związku z tym, że spektakl dyplomowy jest koniecznym elementem edukacji młodego reżysera, a dotychczas uczelnie nie dysponowały środkami umożliwiającymi produkcję spektakli dyplomowych. Jestem po wstępnych rozmowach dotyczących współpracy z Akademią Teatralną w Warszawie (dziekan Maja Kleczewska) i Akademią Sztuk Teatralnych w Krakowie (rektor Dorota Segda). Podjąłem rozmowy z Małgorzatą Wdowik (przewodniczącej Związku Zawodowego Gildia Polskich Reżyserek i Reżyserów Teatralnych) i uzyskałem jej deklarację współpracy jako kuratorki programu tutoringu młodych twórców.

4.

FESTIWAL PRAPREMIER – TEATR WSCHODU EUROPY

Prapremiery to od lat jeden z najważniejszych festiwali teatralnych w Polsce. Jego formuła za kadencji poprzednich dyrektorów była wielokrotnie zmieniana. Chciałbym niejako powrócić do pierwotnej idei festiwalu, a mianowicie skupić się na dramacie i jego prapremierowych wystawieniach. Jak pisałem powyżej, zależy mi, by Bydgoszcz na nowo stała się centrum polskiego dramatu. To tu przez lata mogliśmy oglądać najciekawsze wystawienia najgłośniejszych polskich sztuk. Sam miałem przyjemność dwukrotnie pokazywać na Festiwalu Prapremier spektakle, które reżyserowałem.

Uważam jednak, że Festiwal Prapremier wymaga odświeżenia. Nie chciałbym, by w Bydgoszczy pokazywane były te same spektakle, co na innych polskich festiwalach. W ostatnich sezonach artystycznych Festiwal Prapremier zatracił swój unikatowy charakter. Program poprzednich dwóch edycji Festiwalu był na przykład dość mocno zbieżny z programami festiwali: Wybrzeże Sztuki (Gdańsk) i Festiwal Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych (Łódź). Chciałbym otworzyć festiwal na spektakle i dramaty z Europy Wschodniej, stąd właśnie nowa, proponowana nazwa festiwalu – Festiwal Prapremier – Teatr Wschodu Europy. „Wschód” rozumiem tu w dwójnasób – terytorialnie, ale i jako początek, odnowa, powołanie do życia. Przez lata teatr polski zapatrzony był na Zachód, zwłaszcza na Niemcy. Uważam, że dziś to Polska powinna stać się centrum wschodnio-europejskiego teatru. Chciałbym, poza polskimi sztukami, pokazywać najciekawsze sztuki z Białorusi, Ukrainy, Rosji, Litwy, Łotwy, Estonii, Gruzji etc. Zaproponowany termin „Wschód Europy” celowo nie odnosi się do żadnego z istniejących podziałów geopolitycznych (Partnerstwo Wschodnie, Grupa Wyszehradzka, etc.), ponieważ chciałbym, by formuła Festiwalu była konsekwentna, ale również otwarta. Zakładam bowiem współpracę również z twórcami z krajów zachodnimi w ramach bloków tematycznych kolejnych edycji Festiwalu. Międzynarodowy charakter Prapremier wzmocniłby prestiż Bydgoszczy, byłby

świetnym uzupełnieniem międzynarodowego Bydgoskiego Festiwalu Operowego – imprezy o dużej renomie i prestiżu.

Zależy mi także, by Prapremierom towarzyszył coroczny międzynarodowy (z fokusem na Europę Wschodnią) konkurs dramaturgiczny. Konkurs ten wpisywałby się bezpośrednio w wielowiekową tradycję Bydgoszczy jako miasta spotkań i dialogu. Bydgoszcz, ze względu na swoje położenie i historię stanowi miejsce ścierania się kultur, narodowości i prądów umysłowych. Konkurs – z międzynarodowym jury – zakładałby przyznanie dwóch nagród – jednej finansowej dla najlepszej sztuki (nagroda w wysokości 50.000 zł.) oraz nagrody rezydencyjnej, która polegałaby na rocznej rezydencji autora w Teatrze Polskim. Rezydencja ta (z gratyfikacją pieniężną) polegałaby na pracy z zespołem Teatru Polskiego, z zaproszonymi reżyserami itd. Ważną inspiracją przy tworzeniu tego rodzaju nagrody jest dla mnie była dawna formuła Festiwalu Metafory Rzeczywistości w Poznaniu. To tam przez lata spotykali się pisarze, reżyserzy i aktorzy, by wspólnie pracować nad nagrodzonym tekstem, a następnie nad jego prezentacją. Jestem przekonany, że taka zespołowa praca przynosi najlepsze efekty. Konkurs dałby szansę na wyłonienie najciekawszych tekstów z Europy Wschodniej, które podejmują tematy najistotniejsze dla współczesności, zmuszają do refleksji, pogłębiają wiedzę o świecie innych kultur.

Przy organizacji Festiwalu Prapremier chciałbym współpracować z Leną Twarkowską jako producentką Festiwalu, jej znajomość specyfiki współpracy międzynarodowej i wyrobiona m.in. poprzez pracę w Instytucie Adama Mickiewicza sieć kontaktów, są gwarantem wysokiej jakości Festiwalu. Lena Twarkowska z wykształcenia jest historykiem sztuki. Przez ponad 10 lat pracowała jako selekcjoner i koordynator programowy Festiwalu Filmów Rosyjskich „Sputnik” w Polsce oraz Festiwal Filmów Polskich „Wisła” w Rosji, Uzbekistanie, Tadżykistanie i Azerbejdżanie. Wcześniej wykładała semiotykę kultury we Wschodnio-Syberyjskiej Akademii Kultury i Sztuki w Ułan-Ude (Rosja), była stypendystką programu Rządu RP dla młodych naukowców w Studium Europy Wschodniej oraz doktorantką w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych na Uniwersytecie Warszawskiego. W latach

2018-2020 rozwijała program współpracy teatralnej z krajami Partnerstwa Wschodniego Polish Plays w Instytucie Adama Mickiewicza.

Zgodnie z ujętą w Statucie Teatru Polskiego im. Hieronima Konieczki działalnością wydawniczą, chciałbym pozyskać środki zewnętrzne na wydanie antologii obejmującej najciekawsze teksty dramatyczne, które zostały zaprezentowane lub nagrodzone w ramach Festiwalu Prapremier.

Załącznikami do niniejszej koncepcji artystyczno-organizacyjnej są listy partnerskie wystawione przez: Royal District Theatre, Writers' House of Georgia, New Drama Festival i Art Corporation. Wszystkie te organizacje są wiodącymi ośrodkami teatralnymi i literackimi działającymi w obszarze Partnerstwa Wschodniego. Przedstawione listy są rękojmią realności zaproponowanego, nowego kształtu Festiwalu Prapremier.

5. DZIAŁANIA EDUKACYJNE I PROMOCYJNE

A. EDUKACJA

Ze względu na moje doświadczenie w pracy w Polskim Ośrodku Międzynarodowego Stowarzyszenia Teatrów dla Dzieci i Młodzieży ASSITEJ edukacja jako przestrzeń działania jest dla mnie sferą kluczową. Przestrzeń edukacyjna w działalności teatru jest dla mnie tworzeniem dialogu, miejscem współistnienia różnych perspektyw. Modelowym przykładem dobrej edukacji poprzez teatr jest dla mnie metoda teatru forum, o której pisałem już wcześniej – zakłada ona bowiem uruchomienie rozmowy bez przygotowanej wcześniej tezy, w pełni demokratyczny dialog, niefaworyzujący żadnej z perspektyw, to widzowie i ich postrzeganie problemu stają się kluczowi. W moim przekonaniu ważne jest jednak, by działalność edukacyjna była spójna z programem Teatru, a nie była dodatkiem do jego poważnej „dorostej” działalności. W modelu edukacji, jaki dominował w ostatnich latach w Teatrze Polskim tak właśnie było (dyrekcja Pawła Wodzińskiego i kolejna Łukasza Gajdzisa). Działania edukacyjne były realizowane, jednak jako odseparowane, dodatkowe. Utało się przekonanie, że działania edukacyjne skierowane są wyłącznie do młodych widzów, co najwyżej do nauczycieli. Z niewiadomych mi przyczyn wszystko, co skierowane do młodego widza podlega tendencji do umniejszania i marginalizowania. W moim programie proponowana rola edukacji w działaniach Teatru bliższa jest rozumieniu komunikacji/włączenia. Chciałbym, żeby dotyczyła wszystkich widzów teatru. Działania takie jak wspomniane wcześniej *community theatre* czy teatr forum, są działaniami, które można uznać za stricte edukacyjne, tak samo jak próba znalezienia modelu teatru mogącego zafunkcjonować w przestrzeni szkolnej wychodzącego od modelu dormanowskiego, łączącego bardzo wysoką jakość artystyczną z działaniami na terenie placówek oświatowych, stawiającymi na aktywną i otwartą interakcje z młodymi odbiorcami.

W działaniach edukacyjnych chciałbym także odwołać się do tradycji polskich i nawiązywać do idei teatru „dialogu” stworzonej i kultywowanej przez Halinę i Jana Machulskich w warszawskim Teatrze Ochoty. Ten nieco pominięty i na pewno niedoceniony model teatru wymaga, moim zdaniem, przypomnienia i reinterpretacji. W teatrze Machulskich wszystko było oparte na kontakcie i dialogu z widzem. Teatr Machulskich znalazł miejsce w byłym domu kultury, w niewielkiej sali zaadaptowanej na teatr, która wymuszała zmianę stylu gry, ale także, a może przede wszystkim, zbudowanie kontaktu z widzem. Teatr podejmował tematy społeczne, ale powstrzymywał się od pouczania i moralizatorstwa – zadawał pytania, a odpowiedzi pozostawiał widzom. Przed spektaklem dyrekcja i aktorzy osobiście witali widzów, po spektaklu oczywiste było, że odbywa się dyskusja z publicznością, prezentowane na scenie tematy pobudzały ludzi do myślenia, budziły wątpliwości popychały do zadawania pytań. Wpisana w spektakl forma dyskusji była nierzadko tak radykalna, że decydowała o wyborze zakończenia spektaklu. Piszę o Teatrze Ochoty przy okazji omawiania części mojego programu dotyczącej edukacji nie bez przyczyny. To miejsce bowiem realizowało ideę pełnej obecności elementu edukacyjnego w działalności teatru. Oczywiście teatr dopełniało legendarne Ognisko Teatralne, którego sam jestem absolwentem, a potem wieloletnim instruktorem teatralnym. Ważne było to, że jako uczestnicy Ogniska czuliśmy się włączeni w życie teatru, występowaliśmy na tej samej scenie, co wielkie gwiazdy polskiej sceny, często w tych samych spektaklach. Tak chciałbym rozumieć działania edukacyjne, które powinien prowadzić Teatr Polski w Bydgoszczy.

PRZYKŁADY INTERWENCJI EDUKACYJNO-ARTYSTYCZNYCH:

NOWE MUZEUM

Projekt zakładający współdziałanie zawodowych artystów i młodzieży mający na celu redefiniowanie klasycznej idei muzeum (planowana jest współpraca z jedną z jednostek muzealnych na terenie Bydgoszczy, razem, z którą wypracowany zostanie

temat projektu). Projekt rozpoczyna dyskusja dotycząca funkcji, znaczenia i historii samej idei muzeum. Następnie artyści i widzowie/uczestnicy w trakcie specjalnych warsztatów zaczynają tworzyć własną „ścieżkę zwiedzania”, a tak naprawdę alternatywne muzeum, które komunikuje się z odbiorcą za pomocą performatywnych i teatralnych środków wyrazu. Powstaje spektakl grany w przestrzeni muzeum łączący zarówno zawodowych aktorów jak i amatorów. Widzowie poruszający się pomiędzy poszczególnymi przestrzeniami/salami uczestniczą w nim tak jakby oglądali ekspozycję.

O CZYM NIE MOŻNA MÓWIĆ, O TYM MOŻNA TAŃCZYĆ

Ciało jest jednym z najważniejszych środków ekspresji, tak więc ważne jest włączenie działań fizycznych w przestrzeń edukacyjną. Cykl warsztatów doprowadzający do powstania spektaklu teatru tańca łączącego na scenie aktorów Teatru Polskiego i amatorów/uczestników warsztatów (zarówno młodzież jak i dorosłych). Punktem wyjścia dla warsztatu jest rozpoznanie tematów tabu w otaczających ich przestrzeniach (w szkole/pracy, rodzinie, grupie koleżeńskiej) i pozawerbalna praca z nimi. Przełożeniem tych obserwacji, uczuć, myśli na ciało i jego język – stąd tytuł projektu – o czym nie można mówić o tym trzeba tańczyć.

HORYZONTY

Projekt skierowany do uczniów liceów i ich rodzin. Młodzi uczestnicy warsztatów najpierw uczestniczą w warsztatach uczących ich warsztatu pracy dokumentalisty (prowadzenie wywiadów, zadawanie pytań, techniki rozmowy), a następnie ich zadaniem jest porozmawianie z najbliższymi (rodzicami i dziadkami) o ich młodości, zebranie wiedzy o wydarzeniach, o których wcześniej nie mieli pojęcia. Na podstawie zebranego i przepracowanego materiału powstaje wydarzenie teatralne, w którym młodzi ludzie odnoszą się do młodości swoich rodziców, jednocześnie muszą jakoś przyjrzeć się sobie samym. Spektakl jest prezentowany zarówno rodzicom jak i rówieśnikom młodych wykonawców, wykorzystując formułę edukacji rówieśniczej.

LABORATORIUM WSPÓLNOTY

Modelowy warsztat antydyskryminacyjny, tematyka obejmuje kwestie tożsamości, stereotypów, uprzedzeń, mechanizmów dyskryminacji i metod jej przeciwdziałania. Celem warsztatu/spektaklu jest nabycie nie tylko nowej wiedzy, ale również umiejętności i – co jest najtrudniejsze – zmiana postaw. Z tego powodu warsztaty są prowadzone według metody cyklu Kolba: osoba prowadząca (przeszkolony aktor) proponuje ćwiczenie, które dostarcza doświadczenia, po nim następuje odsłuchanie emocji, dopiero później przekazuje wiedzę. Na koniec inicjuje rozmowę o możliwych zastosowaniach w prawdziwym życiu – taka metoda pozwala osobom uczestniczącym odczuć na własnej skórze charakter omawianego zjawiska, pozostając przy tym w bezpiecznym otoczeniu.

MIEJSCE DOSTĘPNE

Jako solidarność/wspólnotę rozumiem też włączanie w działania teatralne osoby niepełnosprawne. Za dyrekcji Łukasza Gajdzisa odbywały się spektakle umożliwiające odbiór spektakli osobom z zaburzeniami wzroku. Niezwykle ważne jest też dla mnie otwarcie na osoby głuchonieme, a także z dysfunkcjami ruchu i z upośledzeniem. Chciałbym organizować cykliczne działania edukacyjne skierowane właśnie do osób o specjalnych potrzebach.

B. PROMOCJA

Według mnie, działania promocyjne powinny współgrać z ideą teatru otwartego, nastawionego na komunikację. Teatr Polski w Bydgoszczy posiada stosunkowo duże zasoby promocyjne. Najważniejszym zasobem jest tu marka sceny, jako jednego z najważniejszych teatrów dramatycznych w kraju, organizatora ważnego festiwalu teatralnego oraz uczestnika wielu prestiżowych projektów międzynarodowych. Bardzo ważna jest też przygotowana za czasów dyrekcji Pawła Wodzińskiego funkcjonalna

minimalistyczna identyfikacja graficzna instytucji oraz przemyślana i funkcjonalna strona internetowa. Te elementy na pewno chciałbym pozostawić bez ingerencji. Jeżeli chodzi o stronę graficzną chciałbym, by w każdym sezonie nawiązywała ona do koloru prowadzącego, który stanowić miałby dominantę kolorystyczną projektów graficznych. Chciałbym, by co roku jeden grafik odpowiedzialny był za stworzenie/wybranie jednego kroju pisma, który wykorzystywany byłby we wszystkich nowopowstających materiałach promocyjnych (plakatach, programach, repertuarach). Dominujący kolor i wybrany krój pisma mają stanowić o spójności narracji wizualnej instytucji. Jednak chciałbym odejść od powierzania wykonania wszystkich plakatów jednemu grafikowi. Takie rozwiązanie w mojej opinii nie daje możliwości zaakcentowania autorskiego charakteru każdego z powstających spektakli. Chciałbym, by wybór grafika następował w porozumieniu z twórcami przedstawienia. Do współpracy zaprosiłbym młodych polskich grafików reprezentujących różnorodne style i estetyki, tak by komunikacja wizualna Teatru była różnorodna i zaskakująca dla odbiorców.

Chcąc wypracować najlepsze praktyki w komunikacji z widzami teatru i działań promocyjnych, chciałbym zaprosić do wykonania rodzaju konsultacji Martę Bartkowską (wcześniej odpowiedzialną za promocję stołecznych teatrów Polonia i Studio, a obecnie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie). Chciałbym, by zewalutowała ona dotychczasowe działania promocyjne i ich skuteczność, a następnie wraz z zespołem promocji Teatru Polskiego wypracowała strategię działań na lata najbliższe.

Chciałbym by działania promocyjne współdziałały i czerpały z działań programowych skierowanych do społeczności lokalnej, które są ważnym elementem mojej koncepcji artystyczno-organizacyjnej. Synergia tych dwóch obszarów działań Teatru będzie najefektywniejszym sposobem na zachęcenie do udziału w organizowanych wydarzeniach jak najszerszego grona Bydgoszczan.

6.

PRZESTRZEŃ A PLANY REMONTOWE /
ALTERNATYWNE PRZESTRZENIE /
KOPRODUKCJE/

Chciałbym, żeby wspomniana przeze mnie na początku niniejszej koncepcji artystyczno-organizacyjnej dla Teatru Polskiego SOLIDARNOŚĆ realizowana była również na poziomie współpracy między instytucjami miejskimi i samorządowymi (zgodnie ze Statutem Teatru Polskiego im. Hieronima Konieczki). W obliczu czekających na nowego dyrektora Teatru wyzwań:

(1) remontu dużej sceny, konieczności poszukiwania nowych przestrzeni umożliwiających działalność Teatru oraz potrzeby przeformułowania formuły działania Teatru w nowych warunkach;

(2) kryzysu związanego z pandemią COVID-19, wzrostu bezrobocia, zmniejszeniem możliwości finansowych potencjalnych widzów, koniecznością działania w nowym reżimie sanitarnym, możliwością cięć budżetów instytucji w roku 2021

uważam, że najlepszym rozwiązaniem jest zmapowanie zasobów miejskich i samorządowych instytucji kultury z regionu i współpraca z nimi w celu najbardziej racjonalnego wykorzystania ich. Obecna sytuacja, która trwać będzie jeszcze długo, dotyka wszystkie instytucje czerpiące wpływ z biletów i tak samo odciska piętno na ich działalności. W mojej opinii spotkanie się i wzajemne poznanie perspektyw i potrzeb innych instytucji miejskich i samorządowym jest kluczem do budowania wartościowej i opartej na mocnych fundamentów współpracy. Teatr jako instytucja mobilna, z założeniem dotykająca różnych dziedzin sztuki, jednocześnie skupiająca się na prowadzeniu działań edukacyjnych jest – według mnie – najlepszym możliwym inicjatorem takich działań (szczególnie w sytuacji przyszłych problemów przestrzennych Teatru Polskiego). Chciałbym skupić się bardziej na budowaniu partnerstw, niż na pozyskiwaniu środków na drodze komercyjnego wynajęcia przestrzeni. Teatr powinien łączyć nie tylko artystów i widzów, ale także miejską sieć działań

kulturalnych. Racjonalne partnerstwo i wymiana zasobami pozwoli bowiem na wypracowanie innowacyjnych rozwiązań na styku edukacji i kultury. Z perspektywy pracy Teatru umożliwi działania w interesujących, niestandardowych przestrzeniach, a także kontakt z ekspertami innych dziedzin, efektywnie poszerzających zakres poszukiwań artystycznych.

Na obecnym etapie chciałbym rozpocząć od współpracy z Muzeum Okręgowym im. Leona Wyczółkowskiego oraz Młynami Rother, będącymi dla Bydgoszczy budynkiem ikonicznym. Jestem po wstępnej rozmowie z nowo powołanym dyrektorem Muzeum Okręgowego – panem Wacławem Kuczmą, który wyraził zainteresowanie możliwą współpracą i organizacją wspólnych działań z Teatrem Polskim. Chciałbym też zacieśnić współpracę ze szkołami (w nawiązaniu do sygnalizowanego wcześniej dormanowskiego modelu funkcjonowania teatru). W moim przekonaniu ważnym aspektem jest wykazywanie, że w szkole mogą mieć miejsce działania na styku edukacji i teatru reprezentujące wysoki poziom artystyczny i merytoryczny. Co ważne, powrót uczniów do szkół we wrześniu 2020 roku nie jest jednoznaczny z powrotem tych placówek do zasad funkcjonowania sprzed okresu pandemii COVID-19. Bardzo prawdopodobny jest zakaz wyjść zewnętrznych. W takiej sytuacji granie w szkołach byłoby idealnym rozwiązaniem dla Teatru i ośrodków oświaty pozwalającym utrzymać stałą obecność sztuki w procesie edukacyjnym.

Chciałbym także współpracować z przestrzeniami pozostającymi w rękach prywatnych, jednak zaangażowanych i zainteresowanych działaniami kulturalnymi. Wśród potencjalnych partnerów (miejsc eksploatacji spektakli Teatru Polskiego) szczególnie interesująca byłaby dla mnie współpraca z Kinem Pomorzanin i Fabryką Lloyda.

Wart rozważenia jest wariant działań plenerowych, który dobrze zafunkcjonował np. w ramach Malta Festival Poznań. Jednak dotyczyć on będzie dopiero końcówki sezonu 2020/2021.

W obecnej chwili nie można też nie zakładać ponownego zaostrzenia reżimu sanitarnego i ponownego wprowadzenia obostrzeń w działalności publicznej instytucji

kultury. Dlatego też chciałbym podjąć współpracę z mediami lokalnymi (TVP Bydgoszcz, Radio PiK) w celu wypracowania nowych formatów eksploatacji spektakli. Okres pandemii COVID-19 boleśnie obnażył fatalną jakość rejestracji spektakli teatralnych, które stworzone z myślą o celach dokumentalnych i archiwizacyjnych prezentowane były w trybie online. Nie dawały one możliwości pełnego odbioru dzieła teatralnego, wielokrotnie wypaczając jego sens i intencje realizatorów. Dlatego chciałbym podjąć rozmowy z TVP Bydgoszcz o możliwości transmisji na żywo wybranych spektakli. Formuła live daje, moim zdaniem, dużo pełniejszy i bezpośredni odbiór spektaklu niż opublikowanie nagrania spektaklu.

Prezentacja spektakli online łączyła się jeszcze z jednym problemem – wykluczeniem technologicznym osób starszych lub wykluczeniem ekonomicznym dla osób nieposiadających odpowiedniego sprzętu technicznego. Z tego powodu chciałbym podjąć współpracę z Radiem PiK mającą na celu tworzenie słuchowisk ze starych (nieeksploatowanych spektakli Teatru Polskiego). Wiele wartościowych spektakli w repertuarze Teatru zostało przedwcześnie zdjętych przez poprzednie dyrekcje. Niemożliwe jest już ich przywrócenie w formie scenicznej ze względu na zmiany w obrębie zespołu czy utylizację scenografii. Możliwe byłoby jednak przywrócenie ich formie słuchowisk, które oferowały by odbiorcom dużo łatwiejszy i bardziej przystępny odbiór.

Innym sposobem radzenia sobie z problemami związanymi z koniecznością poszukiwania przestrzeni umożliwiającej eksploatację spektakli teatralnych jest inicjowanie powstawania koprodukcji z innymi teatrami. Koprodukcje krajowe i zagraniczne były jedną z ważniejszych przestrzeni mojego działania w Stowarzyszeniu ASSITEJ Polska. W załączonych do niniejszej koncepcji listach intencyjnych i rekomendacjach znajdziecie Państwo potwierdzoną chęć tego typu współpracy wyrażoną przez przedstawicieli Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach oraz Royal district Theatre z Tbilisi.

7.

BUDŻET, EKSPLOATACJA SPEKTAKLI, KADRY

W obecnej sytuacji niezwykle trudno jest budować wiążące plany budżetowe dla Teatru Polskiego. Spowodowane jest to dwoma czynnikami: możliwością zmiany kwoty dotacji Teatru w roku 2021 oraz ryzykiem przedłużania się obecnego reżimu sanitarnego skutkującym potencjalnym zmniejszeniem się liczby widzów i wpływów z biletów, a także wynajmu scen teatralnych. Założone wskaźniki mają więc charakter "życzeniowy" i bardzo proszę, by tak je Państwo traktowali.

Nierealne jest - w mojej opinii - zrealizowanie założonego na rok 2020 planu finansowego. Nie mam dostępu do bieżących dokumentów, zakładam jednak, że przy zaprzestaniu działalności publicznej w okresie marzec - czerwiec b. r. i przy konieczności działania w nowym reżimie sanitarnym niemożliwe będzie uzyskanie planowanego przychodu z biletów (kwota założona 350 tysięcy złotych) i wynajmu przestrzeni (80 tysięcy złotych).

Jak już wskazywałem wcześniej ważnym elementem polityki finansowej kierowanej przeze mnie instytucji staną się:

- (1) współpraca z innymi instytucjami kultury w celu partycypowania w budżetach projektów realizujących cele statutowe partnerów;
- (2) inicjowanie koprodukcji w celu zmniejszenia kosztów produkcji spektakli ponoszonych przez Teatr;
- (3) intensyfikacja pozyskiwania środków zewnętrznych (MKiDN, UE) na działanie Instytucji.

W ramach proponowanej koncepcji artystyczno-organizacyjnej chciałbym założyć następujące wskaźniki dla kolejnych sezonów działalności artystycznej Teatru Polskiego im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy.

SEZON 2020 / 2021

LICZBA PREMIER - 3

LICZBA WYDARZEŃ KULTURALNYCH - 120

LICZBA SPEKTAKLI W SIEDZIBIE - 100

LICZBA UCZESTNIKÓW WYDARZEŃ KULTURALNYCH - 10000

LICZBA WIDZÓW (SPEKTAKLE W SIEDZIBIE)- 9000

LICZBA WIDZÓW (SPEKTAKLE POZA SIEDZIBĄ) - 1000

LICZBA FESTIWALI: 1

LICZBA KOPRODUKCJI: 0

LICZBA SPEKTAKLI GOŚCINNYCH: 2

SEZON 2021 / 2022

LICZBA PREMIER - 5

LICZBA WYDARZEŃ KULTURALNYCH - 180

LICZBA SPEKTAKLI W SIEDZIBIE - 140

LICZBA UCZESTNIKÓW WYDARZEŃ KULTURALNYCH - 15000

LICZBA WIDZÓW (SPEKTAKLE W SIEDZIBIE)- 12000

LICZBA WIDZÓW (SPEKTAKLE POZA SIEDZIBĄ) - 3000

LICZBA FESTIWALI: 1

LICZBA KOPRODUKCJI: 1

LICZBA SPEKTAKLI GOŚCINNYCH: 5

SEZON 2022 / 2023

LICZBA PREMIER - 6

LICZBA WYDARZEŃ KULTURALNYCH - 200

LICZBA SPEKTAKLI W SIEDZIBIE - 180

LICZBA UCZESTNIKÓW WYDARZEŃ KULTURALNYCH - 16000

LICZBA WIDZÓW (SPEKTAKLE W SIEDZIBIE)- 13000

LICZBA WIDZÓW (SPEKTAKLE POZA SIEDZIBĄ) - 3000

LICZBA FESTIWALI: 1

LICZBA KOPRODUKCJI: 0

LICZBA SPEKTAKLI GOŚCINNYCH: 6

SEZON 2023 / 2024

LICZBA PREMIER - 7

LICZBA WYDARZEŃ KULTURALNYCH - 280

LICZBA SPEKTAKLI W SIEDZIBIE - 200

LICZBA UCZESTNIKÓW WYDARZEŃ KULTURALNYCH - 16500

LICZBA WIDZÓW (SPEKTAKLE W SIEDZIBIE)- 13500

LICZBA WIDZÓW (SPEKTAKLE POZA SIEDZIBĄ) - 3000

LICZBA FESTIWALI: 1

LICZBA KOPRODUKCJI: 1

LICZBA SPEKTAKLI GOŚCINNYCH: 7

Tak jak wcześniej już sugerowałem, ważnym elementem planowanej przeze mnie działalności finansowej Teatru jest jej transparentność. Chciałbym, by wszystkie zawierane przez Teatr umowy były publikowane w Biuletynie Informacji Publicznej, a budżety poszczególnych premier wynikały z konsekwentnej polityki budżetowej, a nie były formułowane okazjonalnie. Poniżej przedstawiam propozycję regulacji budżetów premier.

BUDŻET PREMIERY INTERWENCYJNEJ 10 - 30 tysięcy złotych

BUDŻET PREMIERY PRZEZNACZONEJ DLA PUBLICZNOŚCI PONIŻEJ 140 WIDZÓW (TWÓRCA DEBIUTUJĄCY) 50 - 60 tysięcy złotych

BUDŻET PREMIERY PRZEZNACZONEJ DLA PUBLICZNOŚCI PONIŻEJ 140 WIDZÓW (UZNANY TWÓRCA) 60 - 120 tysięcy złotych

BUDŻET PREMIERY PRZEZNACZONEJ DLA PUBLICZNOŚCI POWYŻEJ 140

WIDZÓW 120 - 160 tysięcy złotych

BUDŻET KOPRODUKCJI (WKŁAD TEATRU) 100-150 tysięcy złotych

BUDŻET PREMIERY MISTRZOWSKIEJ 250 - 300 tysięcy złotych

W związku z sytuacją kryzysu pandemicznego i jego długofalowym oddziaływaniem, nie planuję dokonywać redukcji zatrudnienia. Chciałbym, by Teatr Polski zachował "maksimum troski" wobec swoich pracowników i współpracowników. Zmiany, które rozważam w odniesieniu struktury zatrudnienia dotyczą jej reorganizacji: przesunięć pomiędzy stanowiskami lub wprowadzenia szkoleń mających podnosić kwalifikacje zawodowe pracowników (jak np w przypadku Działu Promocji, którego pracownicy często awansują z działu sprzedaży i poza dokładną znajomością repertuaru wymagają przyswojenia narzędzi promocyjnych).

Zmiana w przyszłym funkcjonowaniu Teatru związana z remontem jego dużej sceny skłania mnie również do rozważenia zmian w zakresach umów o pracę zespołu aktorskiego. W chwili obecnej w tzw. podstawie nie są wpisane odtworzenia ról aktorskich w spektakl repertuarowych. Zwiększenie „podstawy” przy jednoczesnym wpisaniu w nią bezpłatnego odtworzenia ról aktorskich w wybranej ilości przedstawień – w mojej intencji – mogłoby skutecznie zabezpieczyć sytuację przedstawicieli zespołu aktorskiego w sytuacji ponownego kryzysu. Kwestia ta wymaga jednak pogłębionego namysłu i konsultacji m.in. z funkcjonującymi w Teatrze związkami zawodowymi. Na poziomie niniejszej koncepcji prezentuję ją więc jako ideę i możliwe do rozważenia rozwiązanie.

Tak jak sygnalizowałem wcześniej, chciałbym ograniczyć liczbę zaangażowanych aktorów gościnnych, tak by możliwie najlepiej wykorzystać potencjał zespołu aktorskiego Teatru Polskiego i poprzez angażowanie jego przedstawicieli w nowe produkcje, zapewnić mu stabilność finansową.

Wojciech Stępański