

Tadeusz Słobodzianek

OFERTA
DLA
TEATRU DRAMATYCZNEGO
M. ST. WARSZAWY
IM. G. HOLOUBKA

Warszawa, 10 maja 2012 r.

Spis treści

OFERTA	3
Idea	3
Tradycja	3
Model niemiecki czy anglosaski?	4
Dlaczego dramat w Dramatycznym?	5
Połączenie dwóch teatrów.....	5
Korzyści z połączenie obu teatrów	6
Repertuar.....	6
Współpracownicy artystyczni	7
Edukacja młodzieży poprzez dramat	8
Współpraca zagraniczna	8
Public relations	9
Relacje z mediami.....	9
Strona internetowa i portale społecznościowe	9
Wydarzenia specjalne	9
PR szeptany i wiralowy	10
Reklama	10
Reklama zewnętrzna	10
Reklama internetowa	10
Gadżety	10
Reklama radiowa i telewizyjna.....	10
Marketing i sprzedaż	11
Biuro Organizacji Widowni	11
CRM w teatrze	11
Sprzedaż biletów	11
Sprzedaż bezpośrednia.....	11
Korzyści ze sprzedaży bezpośredniej	12
Z A Ł A C Z N I K I	13
Załącznik 1. Laboratorium Dramatu	13
Co to jest Laboratorium Dramatu?.....	13
Metoda Laboratorium Dramatu	13
Dorobek Laboratorium Dramatu.....	15
Załącznik 2. Szkoła Dramatu	18
Co to jest Szkoła Dramatu?.....	18
Dla kogo Szkoła Dramatu?	19
Czego uczy Szkoła Dramatu?	19
Program Szkoły Dramatu.....	19
Praktyki, warsztaty, kursy mistrzowskie.....	20
Załącznik 3. Festiwal DRAMAfest.pl	21
Idea	21
Formuła.....	21
Imprezy towarzyszące.....	21
Dla kogo?.....	22
Instytucje partnerskie	22
Załącznik 4. Widownie teatrów wieloscenowych.....	22

OFERTA

IDEA

Ideą Teatru Dramatycznego m.st. Warszawy im. G. Holoubka powinna być rozmowa o kondycji człowieka na początku XXI wieku, budowanie jego samowiedzy: psychologicznej, seksualnej, moralnej, społecznej, politycznej, narodowej i historycznej; powinny być działania egzorcyzmujące demony przeszłości, terapeutyzujące lęki współczesności i poszerzające przestrzeń wolności, budujące społeczeństwo wolne od uprzedzeń, otwarte i światłe. Powinna toczyć się dyskusja przy pomocy dramatu, będącego wypadkową dwóch rozbieżnych dążeń – postępu i tradycji.

Rozwój dramatu jako podstawy współczesnego teatru powinien dokonywać się w trzech nurtach:

- nowy dramat współczesny,
- nowe przekłady klasyki światowego dramatu,
- nowe adaptacje klasycznej i współczesnej prozy.

W tych trzech nurtach powinna przebiegać współpraca Teatru Dramatycznego z dramatopisarzami, tłumaczami i twórcami teatralnymi rozmaitych pokoleń.

Zapleczem dla wszystkich działań powinno być Laboratorium Dramatu (załącznik 1), samodzielna instytucja działająca od 9 lat, zajmująca się inspiracją, praktyką i promocją współczesnego polskiego dramatu, posiadająca własną wypracowaną metodę i dorobek.

Czynnikiem stymulującym działanie Laboratorium Dramatu jest Szkoła Dramatu, jedyna w Polsce placówka edukacyjna działająca od 3 lat na prawach kursu, której celem jest nauka profesjonalnego pisania tekstów dla teatru, a także rozwój świadomości piszącego wobec zmieniającego się świata i funkcjonującego w nim teatru. (załącznik 2).

Ważnym elementem wspierającym działalność teatru powinien być przegląd najciekawszych krajowych i zagranicznych realizacji polskiej dramaturgii, połączony z konferencjami i warsztatami. Towarzyszyłyby mu spotkania z twórcami i publiczne dyskusje z zaproszonymi gośćmi na temat kierunków rozwoju polskiej dramaturgii. Jego zadaniem byłoby promowanie nowego polskiego dramatu i konfrontowanie różnych strategii pisania i wystawiania współczesnych polskich sztuk. (załącznik 3)

Tradycja

Motto: „...chcieliśmy sztuki świadomie umownej, ale stawiającej rzeczywistość – choćby drażliwą – problematykę współczesności: społeczną, moralną, psychologiczną, polityczną.”

KONSTANTY PUZYNA

Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy to teatr, gdzie miały miejsce polskie prapremiery „Iwony księżniczki Burgunda” i „Ślubu” Witolda Gombrowicza, „Kartoteki” i „Na czworakach” Tadeusza Różewicza, „Policji”, „Rzeźni” i „Pieszko” Sławomira Mrożka, a także sztuk Brechta, Frischa, Dürrenmatta czy Arthura Millera.

To teatr, gdzie najbardziej wartościową dramaturgię polską i obcą, klasyczną i współczesną reżyserowali m.in. Ludwik Rene, Konrad Swinarski, Jerzy Jarocki, Kazimierz Dejmek,

Maciej Prus, Witold Zatorski, Krzysztof Zalewski, Krystian Lupa, Piotr Cieplak, Krzysztof Warlikowski, Agnieszka Glińska i Grzegorz Jarzyna; legendarne scenografie stworzyli Jan Kosiński, Kazimierz Wiśniak, Jerzy Juk Kowarski czy Małgorzata Szcześniak; wreszcie teatr, gdzie swoje najlepsze role zagrali Halina Mikołajska, Barbara Kraftówna, Elżbieta Czyżewska, Maja Komorowska, Jadwiga Jankowska Cieślak, Jan Świdorski, Gustaw Holoubek, Andrzej Łapicki, Zbigniew Zapasiewicz, Janusz Gajos, Piotr Fronczewski, Marek Kondrat, Leon Charewicz, Sławomir Orzechowski, Adam Ferency, Henryk Niebudek, Krzysztof Dracz i wielu innych wybitnych aktorów.

Warszawa jest miastem, które odgrywa istotną rolę w twórczości m.in. Juliusza Słowackiego, Cypriana Kamila Norwida, Bolesława Prusa, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Witolda Gombrowicza czy Mirona Białoszewskiego, pisarzy, którzy zrewolucjonizowali zarówno język jak i sposób postrzegania rzeczywistości.

Odwołanie się do ich tradycji, a także do najlepszych wzorów z przeszłości Teatru Dramatycznego: dramatów perfekcyjnie skonstruowanych, wyreżyserowanych i zagranych, które znalazły szeroki oddźwięk wśród warszawskiej (i nie tylko) publiczności, powinno być drogowskazem dla tego teatru znajdującego się w jednym z najbardziej dostępnych miejsc stolicy i posiadającego jedną z największych scen w mieście.

Model niemiecki czy anglosaski?

Na świecie dominują dzisiaj dwa modele uprawiania teatru: niemiecki i anglosaski.

W niemieckim modelu teatru dominuje inscenizator-dyktator, który przy pomocy teoretyka teatru zwanego „dramaturgiem” dokonuje dekonstrukcji struktury dramaturgicznej tekstu albo sklejając fragmenty różnych dzieł, skeczy i improwizacji zwanych „postdramaturgią” exemplifikuje tezy ideologiczne w duchu doraźnej krytyki społeczno-politycznej. Paradoks teatru niemieckiego polega jednak na tym, że model ten, w którym mieszczański widz oczyszcza się ze swoich społecznych i politycznych frustracji, jest bardzo drogi w utrzymaniu ze względu na zaangażowanie wien wielkich zespołów ludzkich, coraz bardziej skomplikowanej maszynerii i technik multimedialnych; i przez to coraz bardziej nieefektywny w utrzymaniu, choć bez wątplenia przynosi imponujący efekt w postaci propagandy i PR.

Przeciwieństwem modelu niemieckiego jest model angielski oparty na dopływie nowej dramaturgii i doskonałym aktorstwie. Zaplecze teatru angielskiego opiera się na systemie kształcenia i wyławiania talentów dramatopisarzkich. Dramatopisarstwa młodzi Anglicy uczą się zarówno na uniwersytetach jak i w licznych studiach dramaturgicznych zorganizowanych przy teatrach.

Nowy dramat w krajach anglojęzycznych jest nie tylko podstawą teatru, ale również rozwoju intelektualnego i społecznego młodego człowieka. Konstrukcja, umiejętność operowania gatunkami teatralnymi i konwencjami, błyskotliwy dialog, wymyślanie wciąż nowych historii, które każde pokolenie dostarcza swoim rówieśnikom jako tematów do przemyśleń, w rzeczywistości buduje świadomość młodego pokolenia. Jest to także model bardziej ekonomiczny, skuteczniejszy, będący prawdziwym motorem trwania teatru nawet tam, gdzie jego większość skomercjalizowała się, bądź w XIX i XX-wiecznej formie mieszczańskich molochów przestała istnieć. Nie mówiąc już o tym, że dramat anglojęzyczny obecnie stanowi większość sztuk w repertuarach teatrów śródka na całym świecie.

Nie lekceważąc doświadczeń inscenizacyjnych teatru niemieckiego, jego eksperymentów z przestrzenią teatralną i wzbogacaniem teatralnych form, doświadczenie teatru

anglojęzycznego wydaje się być bliższe i skuteczniejsze w czasach, w których żyjemy.

Dlaczego dramat w Dramatycznym?

W Polsce w ostatnich kilkunastu latach powstało wiele projektów propagujących i wspierających rozwój współczesnej dramaturgii. Należą do nich ministerialny konkurs na wystawienie polskiej sztuki współczesnej, działalność Laboratorium Dramatu, festiwale dramaturgii najnowszej w Radomiu, Poznaniu, Bydgoszczy i Gdyni czy specjalistyczne studia dramatologiczne na licznych uczelniach, a także wydawnictwa takie jak Panga Pank, czy też agencje Agencja Dramatu i Teatru oraz Agencja Dramatu. Wszystkie te przedsięwzięcia w istotny sposób przyczyniły się do odnowienia polskiego dramatu i wzmocnienia jego pozycji na scenie.

Brakuje wciąż jednak w Polsce ośrodka, który łączyłby poszukiwania warsztatowe i teoretyczne z praktycznym uprawianiem teatru w oparciu o dramat współczesny. Brakuje miejsca, w którym twórcy i autorzy mogliby w systematyczny sposób pracować nad nowymi sztukami, przekładami i adaptacjami, i sprawdzać w praktyce ich wartość.

Myślę, że takim miejscem mógłby być Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy. Miejscem dedykowanym nie jednemu twórcy albo jednemu nurtowi teatralnemu, ale dedykowanym dramatowi, jego rozwojowi i promocji. Miejscem kierowanym do widzów teatralnych różnych pokoleń, różnych gustów i orientacji politycznych, dla których teatr jest przede wszystkim siłą sprawczą rozwoju intelektualnego, a jednocześnie – jak chce tego najlepsza polska tradycja – „bawiąc uczy”.

POŁĄCZENIE DWÓCH TEATRÓW

Głównym problemem Teatru Dramatycznego, z którym borykają się dyrektorzy i reżyserzy od czasu zamknięcia tzw. sceny im. Haliny Mikołajskiej, jest fakt istnienia w tym teatrze dwóch dysproporcjonalnie różnych scen: Dużej Sceny – ok. 600 widzów i Małej Sceny (fatalnie przestrzennie pomyślanej) na ok. 100 widzów. Ta dysproporcja zakłada, że na Małej Scenie mogą powstawać jedynie kameralne, kilkusobowe aktorskie spektakle. Z kolei na Dużej – wielkie widowiska bądź spektakle z wybitnymi aktorami, którzy potrafią głosowo opanować trudną akustycznie dużą przestrzeń. W związku z czym najczęstszym od lat rozwiązaniem dotyczącym Dużej Sceny jest przerabianie widowni na mniejszą za pomocą rusztowań i podestów pod pretekstem uzyskania tzw. amfiteatralnej optyki. Albo też granie na samej scenie z zasłoniętą kurtyną z wyłączeniem widowni. Obie te praktyki na dłuższą metę nadużywają zaufania widowni i narażają teatr na straty ekonomiczne: marnująca się w centrum miasta duża scena jest z punktu widzenia organizatora nieekonomiczna i stąd pojawiające się nieustanne zakusy na użycie jej do komercyjnych celów.

Nie zmienia to jednak faktu, że problem jest istotny. Postuluję tu połączenie Teatru Dramatycznego z kierowanym teraz przez mnie Teatrem Na Woli. Brak bowiem średniej sceny o widowni pośredniej pomiędzy obiema scenami to większość problemów. Dynamika teatru wymaga nieustannego ruchu wewnątrz teatru. Udane, cieszące się powodzeniem u publiczności spektakle z małej sceny można by wtedy przenosić się na średnią scenę, ze średniej na dużą. Ruch w przeciwnym kierunku zawsze oznacza w oczach publiczności klęskę.

Wystarczy przyjrzeć się polityce repertuarowej najważniejszych obecnie na świecie teatrów mainstreamowych takich jak The Nationale Theatre w Londynie, Cameri Theater w Tel Avivie czy Berliner Deutsches Theater w Berlinie (zob. Załącznik 4), aby przekonać, że swoboda manewru repertuarowego gwarantuje dynamikę i rozwój tych teatrów, a co za tym

idzie powodzenie u publiczności.

Średnią sceną (ok. 340 widzów) o doskonałych akustycznie parametrach, przyjazną dla aktorów, posiadającą mimo swojej wielkości intymny charakter, jest scena kierowanego przeze mnie obecnie Teatru Na Woli im. Tadeusza Łomnickiego. Połączenie jej z Teatrem Dramatycznym m.st. Warszawy im. Gustawa Holoubka, dałoby tę repertuarową dynamikę i otworzyłoby wiele możliwości zarówno artystycznych jak i organizacyjnych. Efektem takiego połączenia byłoby nazwanie obu teatrów Teatrem Dramatycznym m.st. Warszawy posiadającym Dużą Scenę w Pałacu Kultury, która powinna nosić imię Gustawa Holoubka i Średnią Scenę na Woli – imienia Tadeusza Łomnickiego.

Korzyści z połączenie obu teatrów

Połączenie obu teatrów przyniosłoby, poza już przez mnie wymienionymi, następujące korzyści:

- Zdywersyfikowanie repertuaru teatru i dostosowanie oferty kulturalnej do aktualnych potrzeb mieszkańców m. st. Warszawy, osób przyjezdnych oraz turystów, w tym obcokrajowców
- Utrzymanie otwartości teatru na prace laboratoryjne, w tym prace debiutantów oraz twórców eksperymentujących,
- Zwiększenie efektywności potencjału i know-how obu teatrów
- Zwiększenie efektywności działań promocyjnych i sprzedażowych
- Zwiększenie efektywności wykorzystania dotacji podmiotowej poprzez zwiększenie przychodów z biletów i z prezentacji spektakli poza scenami teatru
- Racjonalizację kosztów:
 - zmniejszenie kosztów dyrekcji teatru
 - zwiększenie efektywności pracy zespołu artystycznego
 - zwiększenie efektywności pracy pracowni teatralnych
 - racjonalizację struktury organizacyjnej uwzględniającej aktualne potrzeby teatru
 - racjonalizację kosztów utrzymania administracji
- Wzmocnienie pozycji negocjacyjnej przy realizacji zakupów usług i towarów poprzez tzw. efekt skali

Repertuar

Przy założeniu, że projekt połączenia obu teatrów zakończyłoby się powodzeniem, zostałyby zaakceptowane przez władze Warszawy i udałoby się przełamać środowiskowe stereotypy, repertuar Teatru Dramatycznego m.st. Warszawy mógłby wyglądać tak (podaję przykłady, które realizuję lub jestem w stanie zrealizować wkrótce):

- Duża Scena im. Gustawa Holoubka (ok. 600 widzów) – wieloobsadowe widowiska, dramaty współczesne i dramaty z klasyki światowej w nowych przekładach z udziałem wybitnych aktorów. Np.:
 - widowiska teatralne wieloobsadowe np. „Operetka” W. Gombrowicza czy „Lalka” B. Prusa w reż. W. Kościelniaka (reżyser ten ze swoją oryginalną wizją teatru totalnego opartego na wybitnej literaturze mógłby mieć tu w Warszawie swoje miejsce),
 - sztuki klasyczne np. „Król Edyp” Sofoklesa w przekładzie A. Libery w reż. A. Nalepy, „Mizantrop” Moliere w przekładzie J. Radziwiłowicza w reż. A. Glińskiej, „Ożenek” Gogola w przekładzie A. L. Piotrowskiej w reż. O. Spiśaka, nowe przekłady dramaturgii

elżbietańskiej, baroku hiszpańskiego, romantyzmu europejskiego, awangardy XX-wiecznej,

- Scena Na Woli im. Tadeusza Łomnickiego (340 widzów) – średnio-osobowe sztuki współczesne albo adaptacje wybitnej prozy polskiej i światowej:
 - polskie współczesne sztuki w rodzaju „Amazonii” M. Walczaka, „Naszej klasy” i „Proroka Ilji” T. Słobodzianka,
 - współczesne sztuki zagraniczne np. I. Wyrpajewa, I. Fosse, J. Rezy, etc.
 - dramatopisarskie adaptacje prozy: np. „Madame” A. Libery w adaptacji M. Wojtyszko, „Tajnego dziennika” M. Białoszewskiego, młodej polskiej prozy, etc.
 - dramatopisarskie adaptacje literatury światowej np. „Wróg publiczny” I. Tasnadiego (adaptacja teatralna opowiadania H. von Kleista „Michael Kohlhaas”).
- Mała Scena (80-120 widzów) – kameralne sztuki małoobsadowe polskie i zagraniczne pisane z myślą o aktorach
 - polska klasyka współczesna np. „Antygona w Nowym Jorku” J. Głowackiego, „Osmędeusze” M. Białoszewskiego, „Lęki poranne” St. Grochowiaka, a także sztuki Tadeusz Różewicza, Bogusława Schaeffera i Sławomira Mrożka.
 - nowe polskie sztuki pisane z myślą o aktorach
 - zagraniczne współczesne sztuki małoobsadowe
 - monodramy
- Scena Przodownik (90-100 widzów) – scena otwarta zarówno na eksperymenty teatralne, jak i nieoczywiste teksty zaangażowane społecznie i politycznie, performance, kabaret polityczny, etc.

Jednocześnie w tym miejscu chciałbym zadeklarować, że wszystkie spektakle, które obecnie znajdują się w repertuarze Teatru Dramatycznego, będą przez mnie respektowane i nie zostaną wycofane z repertuaru, dopóki widownia zechce je oglądać. To samo dotyczy wszystkich innych zobowiązań teatru.

Współpracownicy artystyczni

Chciałbym współpracować z następującymi dramatopisarzami: Januszem Głowackim, Markiem Koterskim, Maciejem Wojtyszko, Anną Burzyńską, Ingmarem Villqistem, Markiem Pruchniewskim, Małgorzatą Sikorską-Miszczuk, Zytą Rudzką, Tomaszem Manem, Maciejem Kowalewskim, Arturem Pałygą, Jackiem Papisem, Daną Łukasińską, Markiem Modzelewskim, Jarosławem Jakubowskim, Joanną Owsianko, Magdą Fertacz, Piotrem Rowickim, Szymonem Bogaczem, Radosławem Paczochą, Michałem Walczakiem, Pawłem Demirskim, Dorotą Masłowską, Sylwią Chutnik, Elżbietą Chowaniec, Marią Wojtyszko, Julią Holewińską, Aleksandrą Więcko, Maliną Prześlugą, Mateuszem Pakuła, Jakubem Roszkowskim, Anną Wakulik i innymi.

A także tłumaczami, m.in. :

- z języka angielskiego – Małgorzatą Semil, Klaudyną Rozhin, Elżbietą Woźniak, Hanną Szczerkowską, Piotrem Kamińskim,
- z języka hiszpańskiego – Leszkiem Białym, Carlosem Marrodánem, Martą Jordan,
- z języka hebrajskiego – Agnieszką Olek, Michałem Sobelmanem,
- z języka francuskiego – Janem Gondowiczem, Barbarą Grzegorzewską, Antonim Liberą, Jerzym Radziwiłowiczem,

- z języka norweskiego – Ewą Partygą.
- z języka niemieckiego – Jackiem Burasem, Moniką Muskałą, Sławą Lisiecką, Karoliną Bikont, Piotrem Lachmanem, Małgorzatą Sugierą, Dorotą Sajewską,
- z języka rosyjskiego – Agnieszką Lubomirą Piotrowską, Adamem Pomorskim, Jerzym Czechem,
- z języka szwedzkiego – Leonardem Neugerem, Mariuszem Kalinowskim
- z języka włoskiego – Jarosławem Mikołajewskim,
- z języka węgierskiego – Jolantą Jarmołowicz.

Deklaruję chęć współpracy z reżyserami - m.in.:

Jerzym Jarockim, Izabellą Cywińską, Maciejem Prusem, Krystianem Lupą, Krzysztofem Jasińskim, Mikołajem Grabowskim, Lechem Raczakiem, Januszem Wiśniewskim, Rudolfem Ziolo, Waldemarem Śmigasiewiczem, Januszem Opryńskim, Tadeuszem Bradeckim, Krzysztofem Babickim, Zbigniewem Brzozą, Anną Augustynowicz, Piotrem Cieplakiem, Piotrem Tomaszukiem, Krzysztofem Warlikowskim, Markiem Fiedorem, Jackiem Głombem, Pawłem Miśkiewiczem, Pawłem Szkotakiem, Wojciechem Kościelniakiem, Agnieszką Glińską, Grzegorzem Jarzyną, Adamem Nalepą, Redbadem Klijnstrą, Łukaszem Kosem, Krzysztofem Rekowskim, Michałem Siegoczyńskim, Marcinem Liberem, Grażyną Kanią, Grzegorzem Wiśniewskim, Remigiuszem Brzykiem, Aldoną Figurą, Janem Klatą, Mają Kleczewską, Małgorzatą Bogajewską, Piotrem Jędrzejasem, Michałem Zadarą, Moniką Strzępką, Eweliną Pietrowiak, Barbarą Wysocką, Anną Smolar, Giovannim Castellanosem, Kubą Kowalskim, a także reżyserami zagranicznymi: Gaborem Mate, Ondrejem Spišákiem, Jakubem Kroftą, Yaną Ross, Bijanem Sheibani i innymi.

Edukacja młodzieży poprzez dramat

Dla współczesnych młodych ludzi teatr może stać się platformą edukacji, której brakuje w systemie szkolnym. Miejscem, w którym do rozwiązania społecznych i cywilizacyjnych problemów dochodzi się w drodze kreacji, gdzie sztuka otwiera się na zjawiska zachodzące we współczesnej Polsce i świecie. Temu celowi będą służyć:

- adresowanie spektakli do młodzieży gimnazjalnej, licealnej i studentów
- pospektaklowe spotkania moderowane przez specjalistów z różnych dziedzin
- warsztaty sceniczne polegające na edukacji młodzieży poprzez analizę dramatu
- warsztaty dla młodzieży z twórczego pisania(creative writing)

Współpraca zagraniczna

Kontakt z najnowszymi prądami w światowej dramaturgii jest niezbędnym elementem powodzenia. W tym celu konieczna jest współpraca z ważnymi ośrodkami dramaturgicznymi na świecie, takimi jak Wydział Dramaturgii na Uniwersytecie w Yale, Traverse Theatre w Edynburgu, Royal Court Theatre w Londynie, Centrum im. Meyerholda i Festiwal Nowaja Drama w Moskwie, a także festiwal New Plays from Europe w Wiesbaden.

Współpraca będzie polegać na zagranicznych stażach dla autorów oraz na wymianie przedstawień, w przyszłości także na wspólnych produkcjach teatralnych. Chcemy konfrontować osiągnięcia polskiej dramaturgii z nowym dramatem światowym i czerpać inspirację z doświadczeń dramaturgii angielskiej, szkockiej, niemieckiej i rosyjskiej. Nasza współpraca nie ograniczy się jednak do importu wzorców i pomysłów, ale będzie twórczym

dialogiem z najciekawszymi zjawiskami europejskiej dramaturgii.

PUBLIC RELATIONS

Działania public relations Teatru Dramatycznego powinny opierać się na czterech filarach: relacje z mediami, relacje z widzami poprzez stronę internetową i portale społecznościowe, organizacja wydarzeń specjalnych (wydarzenia w teatrze i przestrzeni miejskiej), obecność w internecie dzięki materiałom video, podcastom i marketingowi wiralowemu.

Materiały przygotowywane przez dział PR powinny być zintegrowane z wizją artystyczną teatru, spójne intelektualnie i wizualnie.

Relacje z mediami

Teatr powinien regularnie komunikować o wydarzeniach, które się w nim odbywają (premiery, spektakle, czytania, wykłady, spotkania). Głównymi odbiorcami działań Teatru Dramatycznego będą: działy kultury w dziennikach i tygodnikach opiniotwórczych, redakcje programów kulturalnych w telewizjach, radiach i portalach internetowych dziennikarze radiowi i internetowi zajmujący się tematyką miejską i wolnych czasem w Warszawie, media branżowe zajmujące się teatrem i kulturą, krytycy teatralni i blogerzy. Teatr powinien informować o swoich działaniach również pisma typu *life style*.

Teatr nie będzie natomiast starał się istnieć w tabloidach czy mediach elektronicznych zajmujących się rozrywką na zasadach ustalonych przez te media w kontaktach z celebrytami (np. przemykanie informacji o wydarzeniach w teatrze pod warunkiem zdradzenia szczegółów z prywatnego życia twórców). Takie działania odbierają prestiż teatrowi i zniechęcają do nich publiczność szukająca produktu na wysokim poziomie intelektualnym i artystycznym.

Strona internetowa i portale społecznościowe

Strona internetowa będzie rodzajem portalu internetowego poświęconego teatrowi i współczesnemu dramатовi, na którym będzie można znaleźć aktualności, filmy i podcasty. Równocześnie strona będzie rodzajem elektronicznej biblioteki z tekstami sztuk, recenzjami, zapisami rozmów, wykładów i wysokiej jakości nagrań czytań. Dla podtrzymania zainteresowania widzów strona będzie co dzień aktualizowana. Celem strony będzie przede wszystkim informowanie i dostarczanie dobrej jakości materiałów o teatrze i dramacie.

Portale społecznościowe, na których będzie obecny teatr (Facebook, Twitter) będą pełnić rolę dwojaką. Z jednej strony będą przyczółkiem strony, zachęcały do jej odwiedzania postami i linkami, z drugiej powinny być miejscem komunikacji z widzami poprzez wywoływanie dyskusji, rozmowy z nimi.

Wydarzenia specjalne

Teatr będzie starał się przyciągnąć widzów również poprzez wydarzenia towarzyszące spektaklom (moderowane spotkania twórców z publicznością, wystawy tematycznie związane z premierami). Teatr powinien również zaistnieć poprzez wystawy w przestrzeni miejskiej i happeningi w miejscach, gdzie można pozyskać widzów (np. Targi książki), spotkania dla mediów w miejscach związanych tematycznie z premierami.

PR wiralowy

PR wiralowy to produkcja filmików związanych z premierami lub wydarzeniami w teatrze. Interesujące filmiki zaczynają żyć własnym życiem w sieci – przesyłane sobie przez użytkowników. Takie filmiki często lepiej niż reklama pracują na markę teatru.

REKLAMA

Reklama teatru powinna korzystać z różnych narzędzi i nie ograniczać się do tradycyjnych metod, jak ekspozycja plakatów, dystrybucja ulotek czy reklama prasowa. Ważne jest jednak, by nie przesadzać z ekspozycją teatru, nie męczyć nadmiarem obecności w przestrzeni miejskiej.

Teatr powinien mieć spójny i wyrazisty przekaz reklamowy, by zwracać uwagę w zalewie innych komunikatów reklamowych. W Teatrze Dramatycznym chciałbym go oprzeć na metodzie sprawdzonej w Laboratorium Dramatu i w Teatrze Na Woli, czyli plakacie z kluczowym dla spektaklu aktorem. Większość materiałów reklamowych – pocztówki, kalendarze, spoty, foldery, repertuary, bannery, reklamy prasowe i internetowe będą opierać się na wizerunku postaci z plakatu.

Reklama zewnętrzna

W reklamie zewnętrznej należałoby korzystać przede wszystkim z ekspozycji plakatów na słupach reklamowych i w kawiarniach, dystrybucji pocztówek i repertuarów w miejscach, gdzie bywają potencjalni widzowie, jak również na uzupełnieniu tradycyjnej kampanii o ekspozycję spotów na ekranach w tramwajach, autobusach i metrze oraz telebimach umieszczonych w przestrzeni miejskiej. Miejsca ekspozycji spotów będą stosowane wymiennie, by w ciągu kilku miesięcy informacje o spektaklu mogły dotrzeć do szerokiego spektrum odbiorcy.

Reklama internetowa

Reklama internetowa powinna opierać się na kampaniach interaktywnych i reklamie skierowanej do potencjalnego widza teatru, gdzie można korzystać z wiedzy agencji interaktywnych, które koszty uzależniają od ilości „kliknięć” odbiorców w reklamę.

Gadżety

Reklamę zewnętrzną i internetową powinna wspierać rozbudowana oferta gadżetów związanych z teatrem i spektaklami. To dobry sposób na przywiązanie widza do teatru i zachęcenie innych do jego odwiedzenia. Teatr mógłby przygotować m.in.: notesy, kalendarze (ścienne i w formie notesu), długopisy, koszulki, torby, zakładki do książek, etc. Warto również zadbać o gadżety związane z poszczególnymi spektaklami.

Reklama radiowa i telewizyjna

Ze względu na wysokie koszty kampanii w radiu i telewizji użycie tych nośników brałbym pod uwagę tylko w przypadku możliwości rozliczeń barterowych lub patronatów. W tym przypadku chciałbym korzystać z usług media plannerów.

MARKETING I SPRZEDAŻ

Biuro Organizacji Widowni

Stały kontakt i budowanie długofalowych relacji marki teatru z widzami jest rzeczą najważniejszą. Dobrze prowadzona komunikacja marketingowa przyczynia się do tego w sposób niewyobrażalny.

Jednak bez odpowiednich narzędzi i ludzi, którzy przekładają efekty komunikacji z widzami na realną sprzedaż, trudno jest wyobrazić sobie pełną widownię w teatrze. Mimo więc nowoczesności w komunikacji, podstawą sukcesu pozostaje sprawne Biuro Organizacji Widowni, które powinno korzystać z zestawu procedur i narzędzi istotnych w zarządzaniu kontaktami z widzami czyli CRM-u. (ang. *Customer Relationship Management*)

CRM w teatrze

Celem CRM jest zarówno zbudowanie lojalności, jak i zdefiniowanie „wartości” każdego widza za pomocą ciągłego pozyskiwania i odpowiedniego wykorzystania dostępnych informacji dotyczących jego wizyt w teatrze, a także wykształcenie takich wewnętrznych i zewnętrznych relacji z widzami, które w bezpośredni sposób wpływają na zwiększenie sprzedaży.

W efekcie korzyści jakie może przynieść CRM w teatrze to:

- nawiązywanie i poprawa kontaktów z widzami
- wzrost widowni
- lepsza obsługa klienta, którym jest widz
- rozpoznawanie widzów oraz polepszenia marketingu

Sprzedaż biletów

Cechą dobrego systemu sprzedaży biletów w teatrze, instytucji kultury która jest zobowiązana do wypracowania części środków na realizację zadań statutowych, powinno być doprowadzenie do maksymalnego zbliżenia tego systemu do widza.

Kasa biletowa, punkt sprzedaży, system internetowego zakupu to często pierwsze miejsca w których widz spotyka się z teatrem. To wizytówka, moment w którym widz przekonuje się, że wybrał właściwie. Moment, w którym zdobywamy widza albo tracimy.

Jeśli zatem chcemy aby nasz widz poczuł się dobrze, a w planach mamy zaproszenie go do długiej współpracy i wielokrotnego odwiedzania naszego teatru, ponadto poprosimy go aby zostawił nam swoje dane teleadresowe, to nasz system sprzedaży musi być nowoczesny.

Kasa biletowa z szybkością i otworem do podawania biletów powinna być zastąpiona przestrzenią uniemożliwiająca bliski kontakt z widzami, tak aby móc nawiązać z nim życzliwą i bezpośrednią relację.

Sprzedaż bezpośrednia

System sprzedaży w nowoczesnej instytucji kultury nie powinien być anonimowy. Powinien pozwalać na zapoznanie się z widzami. Najlepszym określeniem takiego systemu jest sprzedaż bezpośrednia, czyli:

- własny system sprzedaży internetowej

- kasę biletową wraz z *call center*
- własne punkty sprzedaży w miejscach najbardziej prawdopodobnego przebywania widzów

Korzyści ze sprzedaży bezpośredniej

Sercem systemu sprzedaży bezpośredniej jest baza klientów / naszych widzów. Z uwagi na charakter instytucji, budowa bazy widzów, którzy odwiedzają nasz teatr wydaje się czymś naturalnym i oczywistym.

W długiej perspektywie jest bardzo opłacalne stworzenie warunków do zachęcenia widza aby zechciał zarejestrować się w naszej bazie. Aby pozwolił nam i podjął z nami świadomą rozmowę i dialog, którego efektem jest ponowne odwiedzenie naszej instytucji.

Zadowolenie widza z obsługi, dobre traktowanie i zaopiekowanie się nim podczas wizyt u nas, często procentuje lojalnością, która może nawet wybaczyć nam słabsze chwile na scenie.

Ale najważniejszą korzyścią z tak prowadzonej komunikacji z widzem jest to, że docieramy do tych najważniejszych widzów, którzy stają się naszymi AMBASADORAMI.

Przy promocji naszych nowych premier nie musimy szukać na nowo widzów, co jest rzeczą bardzo kosztowną, ale zapraszamy tych których znamy, a oni przychodzą do nas ze swoimi przyjaciółmi.

ZAŁĄCZNIKI

ZAŁĄCZNIK 1. LABORATORIUM DRAMATU

Co to jest Laboratorium Dramatu?

Laboratorium Dramatu to projekt o charakterze eksperymentalno-edukacyjnym powstały w 2003 roku w Warszawie przy Teatrze Narodowym, następnie działający pod egidą Towarzystwa Autorów Teatralnych, zrzeszającym dramaturgów młodego i średniego pokolenia m.in.: Tomasz Łubieńskiego, Marek Koterskiego, Feliksa Falka, Władysława Zawistowskiego, Andrzeja Saramonowicza, Marka Pruchniewskiego, Annę Burzyńską i Pawła Jurka; potem „Sztuka Dialogu” – Fundacji Tadeusza Słobodzianka na Rzecz Rozwoju Teatru i Dramatu, obecnie funkcjonujący w Teatrze Na Woli im. Tadeusza Łomnickiego.

Jego celem jest rozwijanie i propagowanie dramaturgii jako podstawy współczesnego teatru. Spełnia funkcję zarówno teatru, placówki badawczej, jak i ośrodka edukacji, który wykorzystuje dramat jako medium do budowania społecznego dialogu.

Laboratorium Dramatu realizuje swoje zadania poprzez:

- pozyskiwanie i omawianie nowych dramatów,
- organizowanie warsztatów i kursów dramatopisarskich,
- organizowanie współpracy dramatopisarzy z reżyserami,
- stworzenie warunków do praktycznego testowania dramatów w próbach teatralnych,
- opiekę dramaturgiczną nad nowymi dramatami w procesie ich scenicznej realizacji,
- publiczne pokazy realizacji scenicznych nowych polskich dramatów.
- organizowanie publicznych dyskusji i spotkań poświęconych polskiemu dramатовi współczesnemu,
- publikację informacji o działalności Laboratorium Dramatu w sieci Internet,
- współpracę z zagranicznymi ośrodkami zajmującymi się promocją i inspiracją dramaturgii współczesnej na świecie.

Metoda Laboratorium Dramatu

Metoda Laboratorium Dramatu polega na współpracy dramaturgów, reżyserów, scenografów, aktorów i teoretyków w procesie kształtowania utworu dramatycznego oraz na nieustannej konfrontacji pracy nad tekstem dramatycznym z praktyką teatru. Metoda może być stosowana zarówno w odniesieniu do nowo powstających utworów jak i do interpretacji klasyki polskiej i obcej.

W informatyce metodę tę nazywa się „otwarcie kodu źródłowego” czy „otwarcie źródeł” i polega ona na tym, że twórcy oprogramowania nie uznają go za dzieło zamknięte, lecz umożliwiają każdemu użytkownikowi pracę nad jego modyfikacją. Zabieg ten przyniósł rewolucję w doskonaleniu software’u.

Ta sama zasada *open source* zastosowana do udoskonalania tekstów dramatycznych była stosowana u zarania dramaturgii nowożytnej, zwłaszcza w epoce elżbietańskiej czy „złotego wieku” hiszpańskiego, później zarzucona z powodu wzrastającej roli praw autorskich, dzielenia kompetencji i komercjalizacji sztuki teatralnej. Metoda Laboratorium Dramatu scala więc pierwotne wzorce ze współczesnym duchem filozofii otwarcia i współuczestnictwa.

W przypadku pracy nad nowo powstającym dramatem, głównym elementem metody jest stopienie procesu pisania dramatu z jego sceniczną realizacją, czyli testowania tekstu na scenie od pierwszej, szkicowej wersji, poprzez kolejne, aż do ostatecznej. Zderzenie pracy autora z pracą zespołu daje na końcu pełnowartościowe widowisko teatralne.

Proces dzieli się więc na siedem etapów:

- Praca z dramaturgiem

Etap ten obejmuje m.in. pozyskiwanie i lekturę nowych dramatów, dyskusje i spotkania z dramatopisarzami, warsztaty i kursy dramatopisarskie. Celem tego etapu jest wybór dramatu do głósnej lektury na zamkniętej próbie czytanej z udziałem reżyserów i dramaturgów.

- Zamknięte próby czytane z udziałem dramaturgów i reżyserów

Dramat zostaje skierowany do czytania, które przygotowuje autor z udziałem innych dramaturgów i reżyserów, następnie odbywa się dyskusja w toku której analizuje się błędy dramaturgiczne i proponuje rozmaite ich rozwiązania. Celem tego etapu jest doprowadzenie do spotkania między dramatopisarzem i zainteresowanym jego dramatem reżyserem, i przygotowanie dramatu do aktorskich prób czytanych.

- Otwarte próby czytane z udziałem aktorów oraz specjalistów

Dramat zostaje skierowany do czytania, które przygotowuje reżyser i wybrani przez niego aktorzy. Czytanie jest zamknięte dla publiczności. Uczestniczą w nim współpracujący z LD dramaturdzy, reżyserzy i aktorzy oraz specjaliści z rozmaitych dziedzin pokrewnych z tematem i formą utworu. Celem dyskusji jest dalsza, bardziej szczegółowa analiza dramatu, jego uwarunkowań oraz błędów.

- Improwizacje

Reżyserzy wraz z aktorami przygotowują improwizacje dotyczące wybranych tematów ze sztuki. Celem improwizacji jest inspiracja do poszukiwania rozwiązań dramaturgicznych: konstrukcji scen i postaci, analiza przestrzeni dramatu, etc. Improwizacje wykraczają poza warstwę anegdotyczną czytanego dramatu i są pomyślane jako test na sceniczność sytuacji, które zostały podczas analizy tekstu określone, jednak na zasadzie odnalezienia ich ekwiwalentów w dowolnych konfiguracjach. W wyniku tych poszukiwań podczas improwizacji powstają minidramaty podejmujące problemy pojawiające się w analizowanym grupowo dramacie, lecz uogólniające je lub przenoszące na inne warunki. W pokazach i następnie dyskusjach biorą udział współpracujący z LD dramaturdzy, reżyserzy, aktorzy i teoretycy. Improwizacje niezależnie od swoich funkcji pomocniczych przy analizie dramatów mogą być inspiracją dla dramaturgów do powstawania nowych utworów scenicznych.

- Próby czytane

Podczas tego etapu dramaturg wspólnie z zespołem aktorskim kierowanym przez reżysera analizuje tekst, bierze udział w dyskusji i dokonuje poprawek. Dramaturg uczestniczy w rozmowach reżysera ze scenografem, kompozytorem czy choreografem, jednakże decyzja ostateczna co do wszelkich ustaleń należy do reżysera.

- Próby sytuacyjne

Dramaturg nie bierze bezpośredniego udziału w próbach sytuacyjnych, które prowadzone są przez reżysera i zespół aktorów z zastosowaniem niezbędnych elementów scenograficznych, muzycznych i choreograficznych. Jednakże w wypadku, kiedy jakieś elementy dramatu się na tym etapie nie sprawdziły, w LD obowiązuje zasada, że nie są one zmieniane bez udziału autora. Etap ten zamyka zamknięta próba, w której biorą udział wszyscy współpracownicy, a następnie dyskusja

▪ Przedstawienie i eksploatacja

Końcowym etapem jest konfrontacja gotowego przedstawienia z publicznością (5-10 razy), analizowanie przez dramaturga wspólnie z reżyserem reakcji widzów, udział w dyskusjach i otwartych spotkaniach z widzami.

Praca nad nowymi przekładami, transkrypcjami, parafrazami etc. posiada cechy zbliżone do pracy nad nowymi dramatami. Analiza tekstu oparta jest na wszystkich dostępnych tłumaczeniach i na lekturze oryginału. W wyniku zderzenia tekstu oryginalnego, jego znaczeń odczytanych przez tłumaczy i znaczeń, które wynikają z dyskusji podczas warsztatów czy improwizacji na wyniki z tych dyskusji tematy, powstaje nowe tłumaczenie albo inna jego forma: swobodny przekład, transpozycja, własna sztuka inspirowana tekstem dramatu klasycznego.

W podobny sposób można pracować nad adaptacją teatralną prozy, literatury faktu jak też innych form literackich,

Dorobek Laboratorium Dramatu

I. Powstał portal internetowy (www.labodram.pl), dokumentujący pracę Laboratorium Dramatu i komentujący jego działalność, będący obecnie największą w Polsce bazą danych o współczesnej polskiej dramaturgii.

II. Ok. 300 edycji czytań w Laboratorium Dramatu W tym m.in.:

- Ok. 90 czytań zamknięte nowych polskich sztuk
- Ok. 112czytań otwartych nowych polskich sztuk
- 26 czytań z cyklu „Lektury Lektora”
- 12 czytań z cyklu „Stwarzanie światów”
- 8 czytań z cyklu „Potępieni za wiarę”
- 25 czytań z cyklu „Toksyczna rodzina antyczna“
 - „Labdakidzi” – 5
 - „Atrydzi ” – 12
 - „Heroiny ” – 8
- 19 czytań z cyklu „Ogród Księgi”
- 10 czytań z cyklu „Wokół ognia”
- 5 czytań z cyklu „Zapomniane w baśni”
- 7 czytań z cyklu „Maska Jezus”

Wzięło w nich udział ok. 90 reżyserów, 70 dramatopisarzy, 1000 aktorów i 100 uczonych z rozmaitych dziedzin humanistycznych

III. Ok. 22 wykładów naukowych i popularno-naukowych w trzech cyklach:

- Intellectus est lumen
 1. „Dramat uchodźców: sztuki i teatr izraelskiego dramatopisarza Hanocha Levina” wykład dr Vardy Fish
 2. „Hiszpańskie pieniądze. Powstanie teatru zawodowego w Hiszpanii w XVII wieku w kontekście podboju Ameryki” wykład dr Leszka Białego
 3. „Ciało męskie u Sienkiewicza w perspektywie środkowoeuropejskiej” wykład prof. Leonarda Neugera
 4. „Czego państwo narodowe potrzebuje?” wykład prof. Ireny Grudzińskiej-Gross

- Psychologia fatum:
 5. „Ideologie i archetypy” wykład dr Zenona Waldemara Dudka
 6. „Ścieżka wojownika” wykład dr Jerzego Tomasza Bąbla
 7. „Idea transformacji” wykład dr Andrzeja Kuźmickiego
 8. „Matka pochłaniająca” wykład dr Zenona Waldemara Dudka
 9. „Eksterminacja chorych psychicznie” wykład dr Tadeusza Nasierowskiego
 10. „Katharsis” wykład prof. Cezarego Wodzińskiego
 11. „Mit życiowy według psychologii procesu” wykład dr Bogny Szymkiewicz
 12. „Święty król” wykład dr Jerzego Tomasza Bąbla
 13. „Archetyp zbawiciela” wykład dr. Zenona Waldemara Dudka
 14. „Archetypy islamu” wykład prof. Ewy Machut-Mendecka
 15. „Tradycja europejska przedchrześcijańska” wykład dr Jerzego Tomasza Bąbla
 16. „Sokrates, Budda i Jezus: od mitu do autorytetu” wykład dr. Jacka Sieradzana
 17. „Taniec z nieświadomością” wykład prof. Czesława Dziekanowskiego
 18. „Wielkie sny” wykład dr Zenona Waldemara Dudka
 19. „Wola i opętanie” wykład dr Tomasza Olchanowskiego
- Numinosum:
 20. „Psychologia numinosum” wykład dr Zenona Waldemara Dudka
 21. „Cywilizacja bez inicjacji” wykład dr Tomasza Olchanowskiego

Wszystkie wykłady i dyskusje zostały nagrane, spisane i umieszczone na stronie internetowej Laboratorium Dramatu,

IV. 6 warsztatów „Sztuka Dialogu”

- 2003 – Sztuka Dialogu nad Wigrami – warsztat poświęcony dramatowi współczesnemu (udział wzięło 10 młodych dramaturgów i 10 młodych reżyserów)
- 2004 – Sztuka Dialogu nad Wigrami – warsztat poświęcony dramatowi współczesnemu (udział wzięło 10 młodych dramaturgów i 9 młodych reżyserów)
- 2005 – Sztuka Dialogu nad Wigrami – warsztat poświęcony dramatowi współczesnemu (udział wzięło 8 młodych dramaturgów, 9 młodych reżyserów, 27 młodych aktorów i 7 wolontariuszy)
- 2006 – Sztuka Dialogu z Szekspirem – warsztat nowoczesnej analizie dramaturgii Shakespeare’a (wzięło w nim udział 29 młodych aktorów, 8 młodych reżyserów, 6 młodych dramaturgów i 8 wolontariuszy)
- 2007 – Sztuka Dialogu w Lublinie – warsztat poświęcony relacjom polsko-żydowskim (wzięło w nim udział 27 młodych aktorów, 8 młodych reżyserów, 7 młodych dramaturgów i 10 wolontariuszy)
- 2009 – Sztuka Dialogu z Historią: Kroniki Królewskie Wigry 2009 – warsztat poświęcony królom polskim ze szczególnym uwzględnieniem Piastów i Jagiellonów (wzięło w nim udział 28 młodych aktorów, 9 młodych reżyserów, 9 młodych dramaturgów i 10 wolontariuszy)
- 2010 – Sztuka Dialogu z Kościołem – warsztat poświęcony historii i teraźniejszości polskiego kościoła katolickiego (wzięło w nim udział 27 młodych aktorów, 10 młodych reżyserów, 9 młodych dramaturgów i 10 wolontariuszy)

V. Ponad 30 zrealizowanych projektów:

1. T. Man „111” w reż. R. Klijnstry w repertuarze Teatru Narodowego, następnie na Scenie Przędownik

2. M. Modzelewski „Koronacja” w reż. Ł. Kosa w repertuarze Teatru Narodowego, następnie na Scenie Przodownik
3. R. Bolesto „147 dni” w reż. K. Rekowskiego w repertuarze Teatru Powszechnego w Warszawie
4. J. Owsianko „Tiramisu” w reż. A. Figury w teatrze Studio Buffo, następnie na Scenie Przodownik, następnie w Teatrze na Woli.
5. P. Jurek „Urojenia” w reż. K. Rekowskiego w Le Madame, następnie na Scenie Przodownik
6. M. Fertacz „Absynt” w reż. A. Figury na Scenie Przodownik
7. J. Papis „Sztuka mięsa” w reż. K. Jaworskiego na Scenie Przodownik
8. D. Łukasińska „Agata szuka pracy” w reż. K. Rekowskiego w teatrze Studio Buffo, następnie na Scenie Przodownik
9. R. Bolesto „O Matko i Córko!” w reż. B. Podbielskiej na Scenie Przodownik
10. T. Słobodzianek „Malambo” w reż. O. Spiśaka na Scenie Przodownik, następnie w Teatrze na Woli
11. T. Kaczmarek „Matka cierpiąca” w reż. E. Pietrowiak w na Scenie Przodownik
12. M. Sikorska-Miszczuk „Szajba” w reż. A. Trojanowskiej na Scenie Przodownik
13. E. Chowaniec „Gardenia” w reż. A. Figury na Scenie Przodownik
14. J. Abramow-Newerly „Maestro” w reż. A. Smolar na Scenie Przodownik
15. P. Rowicki „Przylgnięcie” w reż. A. Figury na Scenie Przodownik
16. M. Walczak „Biedny Ja, Suka i Jej Nowy Koleś” w reż. P. Jędrzejasa na Scenie Przodownik
17. P. Dehnel „Tango Laboratorium” w reż. M. Górnickiej na Scenie Przodownik
18. C. Cyberski „Obcy Król” w reż. A. Figury na Scenie Przodownik
19. Z. Rudzka „Cukier Stanik” w reż. G. Gietzkiego na Scenie Przodownik
20. T. Słobodzianek „Nasza klasa” w reż. O. Spiśaka w Teatrze na Woli
21. K. Kaczor „Najpiękniejsza piosenka...” w reż. M. Kwiecień na Scenie Przodownik
22. A. Urbański „Luna” w reż. A. Urbańskiego w na Scenie Przodownik
23. M. Prześluga „Stephenie Moles” w reż. K. Kowalskiego na Scenie Przodownik
24. M. Walczak „Rekonstruktor” w reż. Michała Walczaka na Scenie Przodownik
25. A. Wojnarowska „Ismena” w reż. J. Denejko na Scenie Przodownik
26. M. Marciniak „Medea” w reż. E. Marciniak na Scenie Przodownik
27. M. Walczak „Amazonia” w reż. A. Glińskiej na w Teatrze na Woli
28. T. Man „Sex Machine” w reż. A. Nalepy na Scenie Przodownik
29. P. Rowicki „Baden Baden” w reż. A. Figury na Scenie Przodownik
30. Sz. Bogacz „Allegro Moderato” w reż. K. Rekowskiego na Scenie Przodownik
31. A. Margolis-Edelman „Ala z elementarza” w reż. A. Glińskiej na Scenie Przodownik

Ponad 40 innych sztuk, które przeszły przez czytania w LD, miały swoje prapremiery w Szczecinie, Zielonej Górze, Wałbrzychu, Legnicy, Radomiu, Krakowie, Poznaniu, Wrocławiu, Warszawie, w tym trzy w Narodowym Starym Teatrze.

VI. Pięć Przeglądów Laboratorium Dramatu, podczas których pokazano publiczności w sumie ponad 20 projektów. Przeglądy spotkały się z dużym zainteresowaniem publiczności (po pokazach odbywały się dyskusje z udziałem widzów, prowadzone m.in. przez moderatorów z dziedziny psychologii, socjologii, polityki, filozofii, teologii, etc)

VII. Najważniejsze nagrody:

- Nagroda na Festiwalu Dramaturgii Współczesnej „Rzeczywistość Przedstawiona“ w Zabrzu (2004) dla Łukasza Kosa za reżyserię spektaklu „Koronacja“ Marka Modzelewskiego.
- Nagroda na Festiwalu Dramaturgii Współczesnej „Rzeczywistość Przedstawiona“ Zabrze 2004 dla Gabrieli Muskały za rolę Żonę w spektaklu „Koronacja“ Marka Modzelewskiego.
- II nagroda na Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych Raport Gdynia 2006 dla „Absyntu“ Magdy Fertacz w reż. Aldony Figury
- *Perta Sąsiadów* na Festiwalu Teatrów Europy Środkowej *Sąsiedzi* 2007 dla Matyldy Paszczenko za rolę Karoliny w „Absyncie“ Magdaleny Fertacz w reż. Aldony Figury
- Kaliskie Spotkania Teatralne 2007 – nagrody aktorskie dla Marii Maj i Zdzisława Wardejna w „Absyncie“ Magdy Fertacz w reż. Aldony Figury
- Nagroda Dramaturgów na Targach Nowej Dramaturgii w Radomiu w 2007 dla Aldony Figury za reżyserię „Absyntu” Magdy Fertacz
- Wyróżnienie dla Laboratorium Dramatu w Konkursie Pro Publico Bono w kategorii Edukacja 2007.
- *Perta Sąsiadów* na Festiwalu Teatrów Europy Środkowej *Sąsiedzi* Lublin 2008 za spektakl „Malambo“ Tadeusz Słobodzianka reż. Ondreja Spišáka
- XIII Ogólnopolski Konkurs na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej – wyróżnienie dla Ondreja Spišáka za reżyserię spektaklu „Kowal Malambo“
- XIII Ogólnopolski Konkurs na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej – wyróżnienie dla Izabeli Dąbrowskiej za rolę Fifi reżyserię spektaklu „Kowal Malambo“
- Nagroda Literacka Nike 2010 za najlepszą książkę roku dla Tadeusza Słobodzianka za dramat „Nasza klasa“
- Nagroda dla najlepszego przedstawienia na Międzynarodowym Festiwalu Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych Łódź 2011 dla „Naszej klasy“
- Kaliskie Spotkania Teatralne 2011 – wyróżnienia aktorskie dla Izabeli Dąbrowskiej i Karola Wróblewskiego w „Naszej klasie“.
- Grand Prix na Ogólnopolskim Przeglądzie Monodramu Współczesnego dla monodramu „Medea” Magdaleny Marciniak w reżyserii Eweliny Marciniak w wykonaniu Julii Wyszynskiej.
- II nagroda na Ogólnopolskim Przeglądzie Monodramu Współczesnego dla monodramu „Stephanie Moles dziś rano zabiła swojego męża, a potem odpiłowała mu prawą dłoń” Maliny Prześlugi w reżyserii Kuby Kowalskiego w wykonaniu Anny Smołowik.
- Nagroda Feliksa Warszawskiego 2011 za najlepszą reżyserię dla Ondreja Spišáka – realizację spektaklu „Nasza klasa”
- Nagroda Feliksa Warszawskiego 2011 za najlepszą drugoplanową rolę męską dla Łukasza Lewandowskiego w spektaklu „Amazonia” Michała Walczaka w reż. Agnieszki Glińskiej.

ZAŁĄCZNIK 2. SZKOŁA DRAMATU

Co to jest Szkoła Dramatu?

Szkoła Dramatu to podyplomowe studium na prawach kursu, działające przy Laboratorium Dramatu w Warszawie. Celem Szkoły jest praktyczne nauczanie podstaw rzemiosła dramatopisarskiego i dramaturgicznego. Zajęcia trwają dwa lata w trybie zaocznym i są skierowane do studentów i absolwentów wyższych uczelni.

U podstaw Szkoły Dramatu leży założenie, że tylko dramat świadomy własnej tradycji

może opisać rzeczywistość tu i teraz oraz przeciwstawić się globalnym procesom unifikacji.

Dla kogo Szkoła Dramatu?

Propozycja Szkoły Dramatu skierowana jest do przyszłych dramatopisarzy, którzy chcą poszerzyć swoją znajomość dramaturgii, umiejętność konstruowania opowieści, budowania postaci i języka scenicznego. Szkoła przygotowuje także do zawodu dramaturga, rozumianego zarówno jako osoba zajmująca się dramaturgicznym opracowaniem tekstów, adaptacji i przekładów Umiejętności, wykształcone w Szkole, takie jak zdolność do pracy w zespole, myślenie kategoriami konstrukcji i celu, umiejętność realizowania projektów, mogą być przydatne także w szeroko rozumianej działalności społecznej.

Czego uczy Szkoła Dramatu?

Szkoła uczy podstaw dramaturgii, rozumianej nie tylko jako umiejętność pisania tekstów scenicznych, ale jako narzędzie pozwalające zrozumieć siebie i opisać świat. Szkoła Dramatu uczy w szczególności:

- Umiejętności pisania sztuk teatralnych ze świadomością sceny.
- Rozpoznawania związków dramaturgii z rzeczywistością.
- Umiejętności pracy dramaturga w zespole.

Nauka pisania sztuk odbywa się poprzez praktykę, we współpracy z innymi twórcami spektaklu teatralnego: reżyserem, aktorem, scenografem. Słuchaczki i słuchacze Szkoły biorą udział w działalności Laboratorium Dramatu, uczestniczą w czytaniach, warsztatach, wykładach, pełnią role inspicjentów, asystentów reżysera i dramaturga oraz inne funkcje.

W trakcie studiów słuchaczki i słuchacze przedstawiają do oceny minimum sześć prób dramaturgicznych (piosenka, skecz, monolog, monodram, jednoaktówka, sztuka pełnospektaklowa), około dziesięciu projektów sztuk (treatmentów) oraz opracowanie dramaturgiczne sztuki klasycznej. Gotowe monodramy i jednoaktówki będą testowane w ramach wewnętrznych czytań aktorskich.

Po II roku słuchaczki i słuchacze otrzymują zaświadczenie o ukończeniu Szkoły. Warunkiem otrzymania zaświadczenia jest obowiązkowe zaliczenie wszystkich zajęć. Fakultatywnie można przedstawić do oceny pełnospektaklową sztukę (monodram, dramat).

Absolwentki i absolwenci Szkoły mają pierwszeństwo w staraniach o roczny staż w Laboratorium Dramatu, w ramach którego pracują nad swoimi projektami i uczestniczą w działaniach Laboratorium

Program Szkoły Dramatu

W programie szkoły zajęcia warsztatowe dominują nad teoretycznymi:

- Psychologiczna analiza dramatu – dr Zenon Dudek

Interpretacja dramatu klasycznego lub współczesnego w oparciu o różne metody psychologiczne (psychoanaliza: Freud i Jung, metoda Hellingera), zasada psychologicznego prawdopodobieństwa, analiza psychologicznych motywacji postaci.

- Socjologiczna analiza dramatu – dr Maciej Gdula

Analiza uwarunkowań socjologicznych rządzących postaciami dramatu, z użyciem zaproponowanych przez prowadzącego socjologa metod badawczych.

- Dramaturgiczna analiza tekstu – Tadeusz Słobodzianek

Analiza dramatu pod kątem konstrukcji dramaturgicznej, rozwoju sytuacji, kształtowania napięcia, emocji i charakteru postaci, kształtowania i wyobrażenia miejsca i czasu.

- Reżyserska analiza tekstu – Aldona Figura

Analiza dramatu klasycznego lub współczesnego, przeprowadzona pod kierunkiem reżysera, który konstruuje interpretację dramatu i wskazuje metody opracowania tekstu, założenia ideowe, skróty, decyzje o przestrzeni, status postaci i świata przedstawianego.

- Przestrzeń w dramacie – Jerzy Juk Kowarski

Analiza przestrzeni w tekście dramatycznym, przeprowadzona pod kierunkiem scenografa. Zasady konstruowania przestrzeni w dramacie.

- Groteska – Jan Gondowicz

Dramaturgia XX wieku.

- Aktor i rola – Zdzisław Wardejn

Postać w dramacie i jej aktorska interpretacja, metody konstruowania roli, umiejętność doboru środków aktorskiej ekspresji do tekstu, wykorzystanie pozawerbalnych metod wyrazu.

- Dokumentacja – Hanna Krall

Praktyczna nauka zbierania materiałów źródłowych do budowy dramatu.

- Piosenka – Jacek Cygan

Praktyczna nauka pisania tekstów śpiewanych na scenę.

- Warsztat dramaturga – Marek Pruchniewski

Praktyczna nauka pisania. Monolog. Dialog.

Praktyki, warsztaty, kursy mistrzowskie

Integralną częścią studiów są praktyki i warsztaty w Laboratorium Dramatu, podczas których studenci uczestniczą w czytaniach nowych sztuk, wykładach i kursach mistrzowskich, a także biorą udział w przygotowywaniu profesjonalnych premier współczesnych dramatów.

Poza zajęciami w Szkole Dramatu i praktykami w Laboratorium Dramatu studenci są również zobowiązani do uczestniczenia w bieżącym życiu teatralnym i śledzenia interesujących premier dramatów współczesnych i klasycznych.

Na zaproszenie Szkoły Dramatu dramaturgowie, reżyserzy i literaturoznawcy prowadzą kursy mistrzowskie o charakterze warsztatowo-seminaryjnym. Ich tematem jest praktyka teatralna w kontekście dramaturgii. W warsztatach mogą brać udział studenci Szkoły Dramatu, jak również twórcy i studenci innych uczelni, zainteresowani poszerzeniem swoich umiejętności.

W roku akademickim 2008/2012 klasy mistrzowskie w Szkole Dramatu prowadzili:

- Janusz Głowacki (Polska)
- Marc Ravenhill (Wielka Brytania)

- Nikołał Kolada (Rosja)
- Marek Koterski (Polska)
- Iwan Wyrpajew (Rosja)
- Fritz Kater (Niemcy)
- Rebecca Lenkiewicz (Wielka Brytania)
- Catherine Grosvenor (Wielka Brytania)
- Agnieszka Glińska (Polska)
- Prof. Leonard Neuger (Szwecja)

Dla studentów jest to okazja do poznania praktyki scenicznej, zasad pracy teatralnej nad tekstem, współpracy dramaturga z zespołem teatralnym i szukania wzajemnej inspiracji między autorem, reżyserem i aktorem.

ZALĄCZNIK 3. FESTIWAL DRAMAFEST.PL

Idea

Słowo/Tekst/Autor – to trzy składniki, którym zamierzamy się przyglądać na DRAMAFest.pl. Bo mimo triumfu post-dramatyczności i wielokrotnie prorokowanego końca teatru opowiadającego historie, ciągle istnieje teatr dramatyczny i nieustannie zaczyna się od słowa (niezależnie od tego, co później robią z nim twórcy). Chcielibyśmy stworzyć w Warszawie miejsce do prezentacji dokonań i wymiany myśli, a przede wszystkim środowisko, które sprzyjałoby popularyzacji polskiego tekstu dramatycznego w świecie. Zależy nam na zbudowaniu sieci powiązań między tymi, którzy piszą dla teatru, tymi, którzy mogliby ich wydawać, tłumaczyć, tymi, którzy chcieliby ich teksty wystawiać oraz widzami, którzy chcieliby je oglądać.

Formuła

Festiwal DRAMAFest.pl będzie miał charakter konkursowy. Zależałoby nam na stworzeniu liczącej się w Polsce i na świecie (także w wymiarze finansowym) nagrody dla najlepszego spektaklu teatralnego zrealizowanego na podstawie polskiego tekstu dramatycznego. Chcielibyśmy, żeby nagroda promowała najbardziej owocne spotkania autora i twórców teatralnych, czyli te wydarzenia teatralne, którym najlepiej udało się „spotkać” z tekstem na scenie.

- 1 nurt – prezentacja w Warszawie spektakli wyróżnionych w Ministerialnym Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej
- 2 nurt – prezentacja w Warszawie realizacji polskich tekstów ze świata
- 3 nurt – prezentacja spektakli będących realizacją ważnej prapremiery tekstu zagranicznego w Polsce lub na świecie – jest to prezentacja pozakonkursowa;

Imprezy towarzyszące

- Wydawnicze targi dramatu
- Warsztaty translatorskie
- Spotkania z tłumaczami polskiej dramaturgii na języki obce;
- Warsztaty dramaturgiczne i dramatopisarskie z udziałem polskich dramaturgów i aktorów oraz młodych reżyserów z zagranicy;
- Spotkania z wydawcami, autorami, reżyserami, zaproszonymi zespołami;

- Dyskusje wokół konkretnych zagadnień i/lub twórców etc.

Dla kogo?

Przede wszystkim dla mieszkańców Warszawy, ale żeby nie zamienić się w kolejną, stołeczną, zamkniętą imprezę dla specjalistów, festiwal powinien docierać do zainteresowanych tekstem dramatycznym ośrodków w kraju i na świecie (szczególnie do miejsc zainteresowanych popularyzacją polskiego dramatu i teatru).

Instytucje partnerskie

- Instytut Książki
- Instytut Adama Mickiewicza
- Instytut Teatralny
- Panga Pank – Wydawnictwo, Seria: Dramat Współczesny;
- ADiT – wydawnictwo;
- Laboratorium Reportażu Uniwersytet Warszawski
- „Literatura na świecie” miesięcznik;
- „Dialog” miesięcznik.

ZAŁĄCZNIK 4. WIDOWNIE TEATRÓW WIELOSCENOWYCH

I. The National Theatre Londyn, Wielka Brytania

- Olivier open-stage theatre – 1120 miejsc,
- Lyttelton proscenium-stage theatre – 890 miejsc,
- Cottesloe studio theatre – 300.

II. The Royal Court Theatre, Londyn, Wielka Brytania

- Jerwood theatre na dole – 400 miejsc,
- Jerwood theatre na górze – 90 miejsc,
- Wilson Studio – 60-80 miejsc;
- Sala prób – 40-60 miejsc,

III. Habima National Theatre, Tel Awiw, Izrael

- Duża Scena, – 900 miejsc
- Średnia – 300 miejsc,
- Scena Bimartew – 220 miejsc,
- Mała – 170 miejsc;

IV. The Cameri Theatre, Tel Aviv, Izrael

- Cameri 1 – 932 miejsc;
- Cameri 2 – 419 miejsc,
- Cameri 3 – 163 miejsc,
- Cameri 4 – 160 miejsc,
- Cameri Circus – 193 miejsc;
- Café Theatre – 100 miejsc,

V. Public Theatre, Nowy Jork, USA

- Newman Stage – 299 miejsc,
- Anspacher Stage – 275 miejsc.
- Martinson – 199 miejsc,
- Luesther Hall – 160 miejsc,
- Shiva – 99 miejsc,

VI. Det Kongelige Theater, Kopenhaga, Dania

- Duża Scena – 750 miejsc,
- Średnia – 250 miejsc,
- Mała – 100 miejsc,

VII. Berliner Deutsches Theater, Berlin, Niemcy

- Duża Scena – 600 miejsc,
- Scena Kameralna – 230 miejsc,
- Mała Scena – 80 miejsc;

VIII. Burgtheater Wiedeń, Austria

- Duża Scena Burgtheater – 1260 miejsc,
- Akademietheater – 532 miejsc,
- Kasino am Schwarzenberg Platz – 200 miejsc
- Vestibuel im Burgtheater – 60 miejsc,

IX. Królewski Teatr Dramatyczny, Sztokholm, Szwecja

- Duża Scena – 750 miejsc,
- Mała – 340 miejsc,
- Malarnia – 160 miejsc,
- Pokój w wieży – 60 miejsc,
- Lejonkulan – 60 miejsc,

X. Narodowy Stary Teatr w Krakowie, Polska

- Duża Scena – 350 miejsc,
- Scena Kameralna – 262 miejsc
- Nowa Scena – 116,
- Sala Modrzejewskiej 60-120 miejsc

XI. Teatr Polski we Wrocławiu, Polska

- Duża Scena – 710 miejsc
- Scena Kameralna – 262 miejsc,
- Scena na Świebodzkim – 120 miejsc.