

Internet uratował teatry

AUTOR: JACEK CIEŚLAK

Może streaming i VOD nie są dla artystów sceny ulubionymi miejscami prezentacji premier i spektakli, ale dzięki nim nie padli do końca ofiarą pandemii, zaś część wydarzeń zyskała rekordową frekwencję. Niektóre teatry już zapowiedziały, że po pandemii będą prezentować premiery równocześnie z widownią oraz w sieci.

Jeńczyna, reż. Monika Strzępka, Narodowy Stary Teatr w Krakowie (2020)



fol. Magda Hueckel / Narodowy Stary Teatr w Krakowie

■ Nie wszyscy pamiętają panikę z połowy marca 2020 roku, gdy kontynent zalewała coraz większa fala pandemii i tylko nieliczne instytucje kultury walczyły o to, by grać do końca. Nie było wiadomo, co dalej. Poczuciu niepewności towarzyszył strach, a wielu artystom gwałtowne i niespodziewane załamanie, teatr był bowiem w ostatnich latach bohaterem prosperity. Frekwencja rosła. Wydany na początku stycznia 2021 roku przez Narodowe Centrum Kultury *Rocznik Kultury Polskiej 2020* pokazuje dynamikę rozwoju naszego całego przemysłu kreatywnego, w tym sektora teatralnego. Przed pandemią teatrów przybywało i w 2019 roku było ich 213. Liczba widzów i słuchaczy wszystkich scen, w tym muzycznych, przez dekadę do 2019 roku wzrosła z 11,5 do 14,3 mln. Najlepszy był rok 2018 (14,9 mln). To był ogromny sukces.

Oczywiście, epidemie zdarzały się już w antyku, zmuszały do przestoju również zespół Williama Szekspira. Teraz artyści mieli do pomocy strategicznego sojusznika: Internet. Najszybciej zareagowali najbardziej mobilni, czyli aktorzy. Zgodnie z hasłem „Nigdy nie będziesz sam” pomagali w pierwsze, najgorsze tygodnie izolacji zapomnieć o strachu, przestoju, a nawet utracie pracy. Występując w mediach społecznościowych, dawali przykład, jak sobie radzić z problemami, które dotknęły również ich. W miarę upływu czasu – już pod szyldem macierzystych teatrów.

Pierwsza pomoc

Ważne okazało się stworzenie przez Ministerstwo Kultury programu „Kultura w sieci” realizowanego przez Narodowe Centrum Kultury, które dystrybuowało na wsparcie internetowych projektów 60 mln zł. Minimalne dofinansowanie wynosiło 5 tys. zł, a maksymalne 150 tys. zł, zaś NCK mogło sfinansować nawet 100% wszystkich kosztów. Pieniądze miały uruchomić falę rejestracji spektakli i ich prezentacji online.

– Niepotrzebny był wkład własny – mówił Rafał Wiśniewski, dyrektor NCK. – Istotna była niezwykła dynamika składania wniosków. Nabór rozpoczął się w sobotę 4 kwietnia, zamknięcie planowaliśmy o północy 20 kwietnia. Nastąpił jednak lawinowy, jednoczesny napływ aplikacji, który spowodował przeciążenie serwerów i problemy techniczne. W związku z tym, w porozumieniu z MKiDN, podjęliśmy decyzję, że przesuwamy zamknięcie naboru do 21 kwietnia. Ostatecznie do programu zgłoszono ponad dwanaście tysięcy wniosków.

– Dzięki zdobyciu grantu z programu „Kultura w sieci” powstał nowy projekt Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego – SzekspirOn//line oraz dedykowana mu platforma internetowa pod adresem on.teatrszekspirowski.pl. – mówi Magdalena Hajdysz, rzeczniczka GTS. – SzekspirOn//line jest w Polsce pierwszym tego typu portalem, dzięki któremu w przystępny i różnorodny sposób można zapoznać się z twórczością Williama Szekspira, faktami z jego życia i z epoki elżbietańskiej. Początkowo projekt obejmował pięć sztuk Szekspira: *Hamleta*, *Sen nocy letniej*, *Makbeta*, *Wesołe kumoszki z Windsoru* oraz *Burzę*. Liczba odsłon na stronie teatru wyniosła niemal dwadzieścia jeden tysięcy, zaś na YouTube – blisko trzy tysiące. Gdański Teatr Szekspirowski szybko zareagował na zmieniającą się sytuację i już od początku kwietnia 2020 roku z sukcesem zainicjował działania w sieci. Złożyły się na nie m.in. cykle „SzekspirOn”; „456. Urodziny Szekspira”; „Szekspir – 7 grzechów głównych”.

Ale jeszcze zanim ogłoszono program „Kultura w sieci”, zaczęły powstawać premiery przygotowane z myślą o Internecie. 19 marca, a więc ledwie tydzień po pierwszym lockdownie, legnicki Teatr im. Heleny Modrzejewskiej zaczął w reżimie domowym prace nad *Nowym Dekameronem* według Boccaccia. Spektakl złożony z dwóch części miał premierę 9 i 10 maja.

– Ten pionierski spektakl powstał, żeby nie marudzić, jak jest źle, i uaktywnić aktorów, dla których życie bez teatru jest straszne – mówił Jacek Głomb, dyrektor legnickiego teatru. – Odegrałem rolę opiekuna kreacji zbiorowej zespołu, złożonej z 22 części. Aktorzy wystąpili w rolach wykonawców, kompozytorów, montażyстів. Skorzystaliśmy z klasycznego utworu o młodych ludziach wyjeżdżających z Florencji podczas dżumy, tworzących alternatywną rzeczywistość, ale też przepisaliśmy utwór na nowo. Spektakl nie jest zlepkiem etiud. Świadomie skomponowaliśmy go, korzystając z takich form jak teatr cieni, teledysk, animacja, nieme kino, fragmenty z Puszczy Noteckiej, gdzie mieszka jedna z aktorek.

– Pracowaliśmy w domowym zamknięciu. Zajmując się dziećmi, najpierw byłam przedszkolanką, potem nauczycielką matematyki, a pomiędzy godzinami 23.00 i 4.00 szukałam cichego planu do gry – mówiła aktorka Ewa Galusińska. – Pandemia mnie przytłoczyła, bo teatr to kontakt z drugą osobą – aktorem i widzem, do tego w jednościsła miejsca – podkreślał Rafał Cieluch. – Miałem problemy

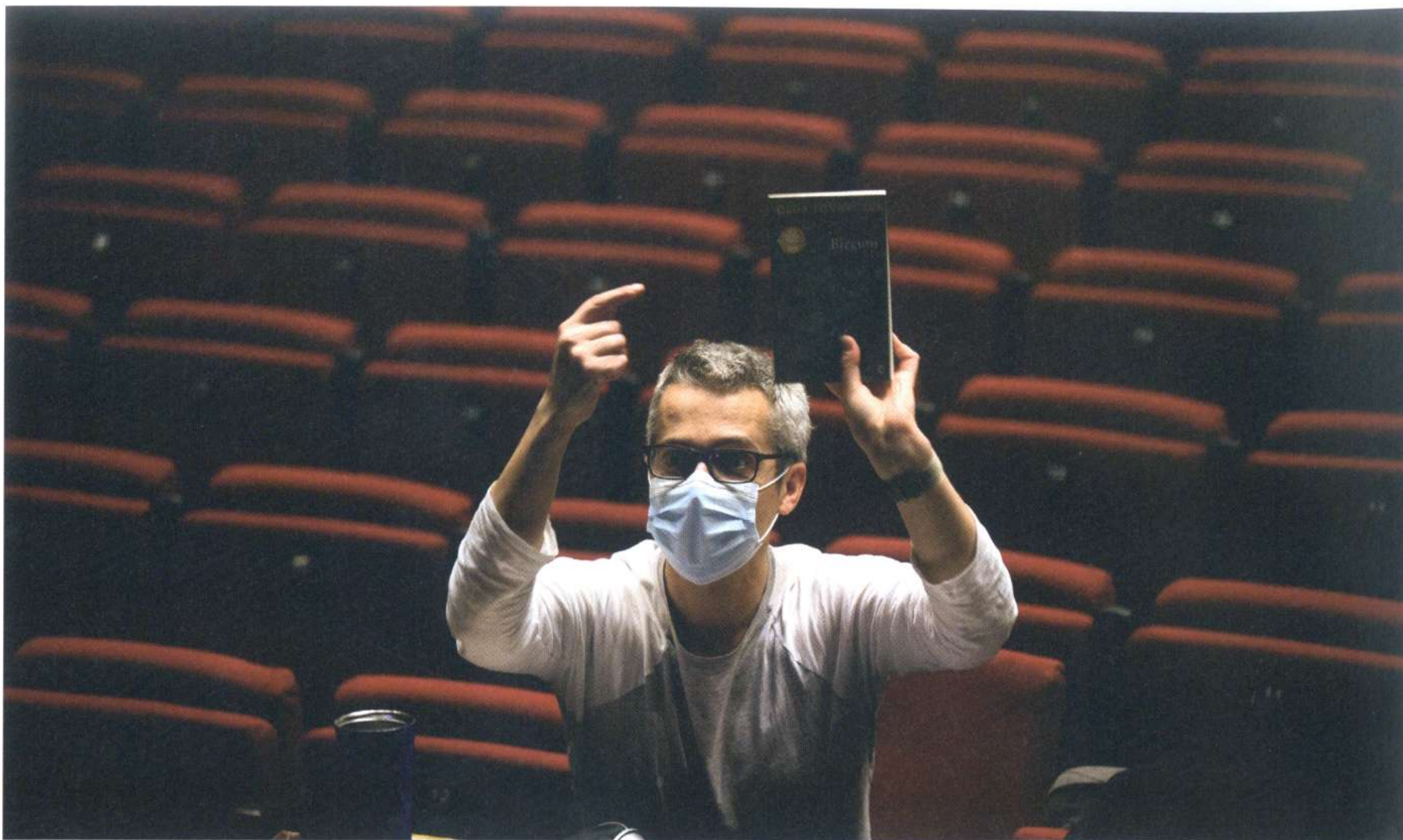
realizacyjne, stąd mogły się pojawić niedociągnięcia. Ale nie siedzieliśmy beczynn timer.

Tajemnice archiwów

Gdy legnicki aktorzy pracowali nad swoją premierą, teatry komunikowały się z widzami przez media społecznościowe, korzystały z Facebooka. Właśnie tam odbywały się pierwsze transmisje spektakli. A raczej retransmisje. Widzowie mieli prawo czuć się mile zaskoczeni. Sceny dramatyczne, które do tej pory kojarzyły się z graniem w żywym planie, ujawniły jedną ze swoich tajemnic, związaną wyłącznie z branżowym obiegiem, zamkniętym dla publiczności. Każdy teatr w Polsce, w mniejszym czy większym stopniu, dokonuje rejestracji przedstawień. Z różnych powodów: dla celów archiwistycznych, ale także z myślą o prezentacji przedstawień dyrektorom i kuratorom festiwali teatralnych, którzy dzięki temu mogą zorientować się w tematyce, formie i poziomie spektaklu, co pomaga w zarysowaniu programu przeglądu bądź konkursu.

Część teatrów tworzyła rejestracje amatorskie, inne zaś – o lepszej jakości, dbając o dźwięk i filmową wręcz narrację, rejestrując obraz z udziałem kilku kamer. Ważny był dla nich również profesjonalny montaż. I właśnie te teatry, tuż po ogłoszeniu pandemii, kiedy sceny pozamykano i nie można było na nich pracować, miały gotową internetową ofertę dla widzów. Zaś wśród najlepiej przygotowanych były przede wszystkim te instytucje, które mocno zaistniały w międzynarodowym obiegu festiwalowym. Tam bowiem prezentacja spektaklu w profesjonalnym zapisie to rzecz podstawowa. Właśnie dzięki temu w najgorszym, wczesnym okresie pandemii niektóre teatry mogły zapraszać widzów przed ekrany komputerów, inne zaś – pauzowały.

– Ze streamingu skorzystaliśmy już 12 marca, jako pierwsi w Polsce, dzień po zamknięciu scen. Później, gdy umożliwiono powrót do pracy w teatrach, lecz brakowało konkretnych przepisów wykonawczych, posłużyłem się wytycznymi dotyczącymi reżimu sanitarnego na planach filmowych – mówi Piotr Kruszczyński, dyrektor Teatru Nowego w Poznaniu. – Oznaczało to pracę w określonych strefach dla poszczególnych zespołów: operatorskiego, technicznego i aktorskiego, zaś samym aktorom dawało możliwość grania bez maseczek lub przyłbic. W ten sposób zagraliśmy online, zachowując, rzecz jasna, szczególne środki ostrożności. Dwukrotnie testowaliśmy na COVID-19 cały nasz zespół.



fot. Krzysztof Bieliński / Teatr Powszechny w Warszawie

Reżyser Michał Zadara podczas próby do *Biegunów*, Teatr Powszechny w Warszawie [2021]

Od pierwszego lockdownu Nowy w Poznaniu pokazał w Internecie w formie transmisji na żywo trzy spektakle: *Stan podgorączkowy*, *Bibobit/Osiecka*, *Dziewczynka z za/Przyszłość boli tylko raz* oraz *Beniowski. Ballada bez bohaterów*, które obejrzało łącznie prawie 40 tysięcy widzów. – Sprawne działanie w sieci było możliwe również dzięki naszemu nowemu partnerowi, czyli Poznańskiemu Centrum Superkomputerowo-Sieciowemu – mówi dyrektor Kruszczyński. – Realizowaliśmy streaming w bardzo wysokiej jakości, ze świetnym realizatorem miksującym na żywo obraz nawet z dziewięciu kamer.

Bilans prezentacji poznańskiego Nowego w sieci – na platformach YouTube, Facebook oraz Twitch – uzupełnia trzynaście innych tytułów z archiwum. Kilka z nich było zarejestrowanych w zadawalającej jakości, pozostałe zostały nagrane na nowo przez PCSS, by zapis nie odstawał od poziomu najlepszych realizacji live. Wszystkie nadawane spektakle – w streamingu na żywo oraz emitowane z zapisu archiwalnego – obejrzało ponad 70 tysięcy widzów. Uzyskana w sieci frekwencja jest podobna do tej, jaką Nowy osiągał w ciągu sezonu, przed pandemią. – Do tego trzeba doliczyć galę naszego Festiwalu „Pamiętajmy o Osieckiej”, która, poza widownią zapełnioną w naszej siedzibie w reżimie 25% widzów, miała 75 tys. oglądających w sieci – mówi dyrektor Kruszczyński. – Odezwy z zagranicy świadczą, że znacznie poszerzyliśmy stałą publiczność.

Nowa sytuacja zmieniła teatralną strukturę kosztów. Jeden streaming na żywo w zależności od skali prezentacji może pochłaniać od kilku do kilkunastu tysięcy złotych. – Przesunięcia w budżecie, wynikające z faktu, że nie mogliśmy grać tak często jak przed pandemią, sprawiły, że ostatecznie byliśmy w stanie udźwignąć nowy finansowy ciężar – mówi Piotr Kruszczyński. – Poza tym przepisy związane z podatkiem VAT wymuszają sytuację, w której wydarzenia teatralne nie mogą być pokazywane za darmo. Z darowizn bądź ze sprzedanych biletów na pokazy online byliśmy w stanie odzyskać nawet do 25% poniesionych kosztów, choć z czasem zarówno internetowe zasięgi, jak i wpływ znacząco spadały. Dało się wyraźnie dostrzec przesyt spektaklami w sieci, stanowiącymi jednak tylko ersatz żywego teatru. Internetowe granie było natomiast bardzo istotne jako jedyna możliwość płacenia honorariów aktorom, skazanym przecież na comiesięczne socjalne minimum.

Zostańcie w domu

– W marcu 2020 roku TR Warszawa natychmiast zareagował na nową, pandemiczną rzeczywistość i uruchomił program TR Online, który obecnie jest trzecią sceną teatru – mówi rzeczniczka Kaja Stępkowska. – Przenieśliśmy większość swoich działań do sieci. TR Warszawa rzuciło znamienne hasło: „Zostań w domu, nie wychodź z teatru!”, a dzięki internetowym transmisjom można

było oglądać ulubionych aktorów, gdy nawet poruszanie się w okolicach domu było ograniczone. Tamten czas obrodził również rekordami. TR Warszawa mógł się poszczycić 50 tysiącami widzów w kraju i za granicą na pokazach trzynastu rejestracji przedstawień. Setki uczestników i uczestniczek wzięły udział w warsztatach i działaniach edukacyjnych online. Kiedyś, gdy takie pionierskie projekty ruszały, można było tylko spekulować, jak porównać tradycyjną frekwencję w teatrach z tą online. Kaja Stępkowska podkreśla, że w porównaniu z poprzednimi sezonami w ponad dwudziestoletniej historii zespołu publiczność w początkach pandemii była rekordowa.

Jan Englert, dyrektor artystyczny Teatru Narodowego, nigdy nie krył swojego sceptycyzmu co do prezentacji w sieci, ale również on docenił internetową formułę prezentacji. 27 maja nadano online *Dziady* Eimuntasa Nekrošiusa.

Nowohucka Łaźnia Nowa w Krakowie zapraszała na swój serial w sieci, a także na pokazy spektakli dyrektora Bartosza Szydłowskiego. *Waleś z Kolonos* z Jerzym Stuhrem i *Konformistę* według znanej powieści Moravii obejrzało łącznie ponad 40 tysięcy widzów, co jest wynikiem znakomitym nawet w skali kina niezależnego.

Wraz z wiosennym odmrażaniem gospodarki, od połowy maja teatry mogły też wrócić do gry z udziałem publiczności, stosując się do ograniczeń frekwencji – 25 lub 50%.

Odbływały się premiery, duży kłopot mieli jednak organizatorzy festiwalu, największy – międzynarodowych. Świat i Europa były w kleszczach różnych obostrzeń, zaś komplikacje w planowaniu wydarzeń wznęgały lokalne przepisy o kwarantannie. Bywało tak, że decyzja o przyjeździe na festiwal skutkowała koniecznością rezygnacji z gry w rodzimym teatrze – nawet do dwóch tygodni. W związku z tym w lipcowo-sierpniowym terminie nie odbył się Festiwal Szekspirowski. Komplikacje miał organizowany pod koniec wakacji rzeszowski Międzynarodowy Festiwal TRANSMISJE. Ostatecznie udało się zaprosić do Rzeszowa artystów z Litwy, Rumunii i Bułgarii. Nie dojechali Litwini, część spektakli pokazywano online.

W pandemicznym okienku zmieściły się też Kaliskie Spotkania Teatralne, których dyrektor Bartosz Zaczekiewicz był zdecydowany przeprowadzić je w żywym planie, z widownią, zaczynając imprezę 20 września. Już wtedy repertuar był szatowany przez nagłe zachorowania lub kwarantanny zaproszonych aktorów. Mimo to dyrektorzy dalej planowali wydarzenia. W tym najważniejsze m.in. – krakowską Boską Komedie i Warszawskie Spotkania Teatralne, zaplanowane na grudzień. Niestety, pod koniec października liczba zakażonych zaczęła rosnąć, a na początku listopada rząd podjął decyzję o zamknięciu scen 7 listopada. Wtedy komunikowano, że to tymczasowo, ale – jak się okazało – lockdown ostatecznie potrwał do 12 lutego i był to najdłuższy od czasu drugiej wojny światowej okres pauszowania teatrów.

Szekspir w sieci

Szczęście w nieszczęściu miał TR Warszawa, który wielokrotnie przekładał premierę Grzegorza Jarzyny *2020: Burza*. Teatry były już uzbrojone w alternatywne, rozbudowane formy działania w sieci. Gdy w związku z kwarantanną aktora, którego żona miała stwierdzonego wirusa, odwołano premierę z widownią w ostatni weekend przed lockdownem – przedstawienie zostało pokazane na platformie VOD, co zbiegło się z internetowym finałem Festiwalu Szekspirowskiego pod koniec listopada.

– Jeśli chodzi o XXIV Festiwal Szekspirowski w Gdańsku (20–28 listopada), do ostatniej chwili sytuacja była niepewna, zarówno pod względem możliwości zaproszenia zagranicznych artystów do Gdańska, jak i zagrania spektakli w teatrze z udziałem widzów – mówi Magdalena Hajdysz, rzeczniczka GTS.

– Udało nam się jednak porozumieć z teatrami i zrealizować pierwszy w Polsce festiwal teatralny w całości online. Większość wydarzeń odbyła się na żywo, transmitowana ze scen teatrów biorących udział w festiwalu, prezentowana w postaci streamingu na żywo na platformie VOD GTS.

W programie głównego nurtu znalazły się m.in. spektakle: *Hamlet* w reżyserii Bartosza Szydlowskiego z Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, *Wyspa Piotra Cieplaka* z Wrocławskiego Teatru Pantomimy, a także *Król Lear* Anny Augustynowicz, koprodukcja Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy i Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu. Spektakle nurtu głównego poprzez platformę VOD GTS obejrzało blisko cztery tysiące użytkowników, zaś liczba odsłon na stronie teatru wyniosła ponad dziewięćdziesiąt tysięcy.

– Już pod koniec października 2020 roku uruchomiliśmy platformę streamingową online.trwarszawa.pl. – mówi Kaja Stępkowska, rzeczniczka TR. – Nadajemy premiery i najgłośniejsze spektakle z naszego repertuaru, wszystko na żywo w transmisji na 4–6 kamer. Realizacją zajmuje się firma zewnętrzna i zaproszona grupa realizatorów. Z reżyserami teatralnymi nad każdym ze streamingów pracuje bowiem inny, specjalnie dobrany reżyser filmowy oraz zespół operatorów filmowych, z doświadczeniem pracy m.in. przy filmach fabularnych. Zakładamy, że każda transmisja to eksperyment artystyczny. Jeśli dany tytuł będzie streamingowany kolejny raz, dobierać będziemy kolejnego reżysera, dzięki czemu spektakl będzie inaczej prowadzony, gdzie indziej będą postawione akcenty.

Koszt transmisji to 30–45 tys. zł, na co składają się każdorazowe wypożyczenie sprzętu najwyższej jakości, konsultacje reżyserskie, wynagrodzenie reżysera streamingu, osób przygotowujących wprowadzenia do spektakli oraz prowadzących spotkania z twórczyniami i twórcami. Bilety w przedsprzedaży kosztują 29,90 zł, w dniu spektaklu 39,90 zł. TR Warszawa szacując frekwencję, posługuje się kryteriami festiwalu filmowych w sieci, które obliczyły, że statystycznie na trzy bilety składa się średnio pięciu widzów (średnio 1,7 widza na bilet). Jeśli na *Burzę* Grzegorza Jarzyny

sprzedano blisko 900 dostępów – finalna liczba widzów wyniosła ponad 1 500.

Jak zwraca uwagę Paweł Łysak, dyrektor Teatru Powszechnego w Warszawie, jednym z większych problemów, jakie trzeba było rozwiązać po przeniesieniu spektakli do sieci, były sprawy związane z umowami. Dotychczasowe przewidywały eksploatację spektakli wyłącznie w tradycyjnej sytuacji, czyli na scenie. Transmisja w sieci oraz zapis to już wejście w sferę audiowizualną, związaną także z wizerunkiem. A jak podkreśla dyrektor Łysak, każdy spektakl to inna sytuacja wymagająca innych rozwiązań, co zależne jest także od grona twórców i specyfiki formy teatralnej.

Kraków najlepszy

Najbardziej zaawansowany jest bezsprzecznie Kraków, który stworzył PLAY KRAKÓW, do tej pory jedyną miejską platformę w kraju. – Już od wielu miesięcy instytucje kultury i centra kongresowe działają w sferze online – tłumaczył „Życiu Regionów” pomysł stworzenia platformy Jacek Majchrowski, prezydent miasta Krakowa. – Od marca 2020 roku przenosimy festiwale, koncerty, spotkania czy spektakle do wirtualnego świata. Dlatego postawiliśmy na jedno miejsce, w którym znajdują się wartościowe i ważne dla miasta działania związane z rozrywką oraz edukacją kulturalną. Podjęliśmy decyzję, że wiele materiałów będzie dostępnych bezpłatnie, choćby ze względu na walor edukacyjny. Do publikowania wydarzeń na platformie zaprosiliśmy wszystkie miejskie instytucje. Platforma pozwala też na przygotowanie streamingu, audioteki czy bazy materiałów edukacyjnych. Na PLAY KRAKÓW widzowie oglądali już spektakle teatrów Łaźnia Nowa, Variété, Starego czy Proximy. A także Międzynarodowy Festiwal Teatralny Boska Komedie.

Dyrektor Bartosz Szydlowski musiał zrezygnować z zaproszenia przed ekrany zagranicznych kuratorów, ponieważ Instytut Adama Mickiewicza, po raz pierwszy od dwunastu lat, odmówił wsparcia tłumaczeń. Jednak żadna z prezentacji nie została odwołana, a zgodnie z wieloletnią formułą do koprodukcji zostały zaproszone teatry z innych miast. Bonusem dla widzów stało się uruchomienie

Najbardziej zaawansowany jest bezsprzecznie Kraków, który stworzył PLAY KRAKÓW, do tej pory jedyną miejską platformę streamingową w kraju.

w sieci Boska Komedia TV, której program wypełniły rozmowy z twórcami, a także dyskusje na najbardziej palące tematy, w tym molestowania seksualnego w zespołach teatralnych. – Formuła festiwalu w sieci pojawiła się dopiero wtedy, kiedy rząd ogłosił lockdown teatrów – mówi Bartosz Szydłowski. – Do tej chwili byliśmy przygotowani na to, że teatry przyjadą do Krakowa i będziemy pokazywać spektakle na żywo, choć przy ograniczonej publiczności. Rozważałem dodatkowe pokazy online, aczkolwiek niechętnie. Ostatecznie okoliczności odbywania się festiwalu potraktowałem jako drugoplanowe, bo najważniejsze są dla nas przekaz, siła i energia, którą prezentuje od początku Boska Komedia.

Jednocześnie Szydłowski zrezygnował z konkursu, również dlatego, że spektakle online nie są miarodajną wykładnią jakości teatralnej. – Ponadto czerwony dywan i nagrody dla najlepszych wydają mi się nieestosowne, gdy większość środowiska teatru jest na granicy wytrzymałości i w ekonomicznej zapaści – powiedział dyrektor Boskiej Komedii. – Postawiłem na gest solidarności polegający na produkcji nowych spektakli. Z kolei gestem solidarności z widzami były bezpłatne transmisje, co wyróżniało Boską na tle katowickich Interpretacji oraz Warszawskich Spotkań Teatralnych. Ale do wprowadzenia niebiletowanych pokazów zobligowało nas również przekwalifikowanie festiwalu do warunków programu „Kultura w sieci” – mówi Szydłowski. – Osobiście uważam, że za pracę artystom powinno się płacić. Ale dzięki „Kulturze w sieci” uzyskaliśmy równouprawnienie widzów w dostępie do ponad dwudziestu znakomitych spektakli oraz ich oprawy dla każdego, wszędzie, gdzie działa Internet. To łącznie ponad pięćdziesiąt pozycji. Wśród prapremier znaleźli się *Bieguni* wg Tokarczuk (koprodukcja Łaźni Nowej ze stołecznym Powszechnym, pokaz przedpremierowy), *Powrót do Reims* w reżyserii Katarzyny Kalwat z Jackiem Poniedziałkiem (Łaźnia Nowa i Nowy w Warszawie), *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale* wg Bogusławskiego w reżyserii Cezarego Tomaszewskiego (Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie).

4K

Warszawskie Spotkania Teatralne odmówiły ujawnienia frekwencji. Boska Komedia zanotowała rekordową liczbę sesji komputerowych: 28 500. Ale widzów przed ekranami było zdecydowanie więcej. W odwecie na

wysoką oglądalność bezpośredniej transmisji (2 400 sesji komputerowych) *Powrotu do Reims* – na finał nadano powtórkę.

Własną platformę zbudował krakowski Teatr im. Juliusza Słowackiego, który jest instytucją marszałkowską. – Byliśmy przygotowani sprzętowo do transmisji online, ponieważ odpowiednio wcześniej kupiliśmy wyposażenie ze środków unijnych, z myślą m.in. o mappingu na budynku teatru – mówi rzeczniczka Marta Pawlik. – Dyrektor Krzysztof Głuchowski rozbudował dział multimediiów, a nasze streamingu obsługują jego pracownicy, którzy wzięli udział w specjalnych szkoleniach. Pracowników wspomaga zatrudniony dodatkowo realizator. Nasi operatorzy są na miejscu i dzięki temu możemy planować pokazy online na bieżąco, dodatkowo dajemy ludziom stałą pracę. Dzięki temu koszty są relatywnie niższe – głównie pracownicze, wolne od zewnętrznych zamówień. Wahają się od 3 tys. zł na małej scenie – do 6 tys. zł na dużej scenie. Do tego dochodzą opłaty za platformę streamingową. – Dyrektor Głuchowski preferuje taki typ streamingu, że aktorzy grają do widzów, a w tej roli występują inni pracownicy, statyści – dodaje Marta Pawlik. – To są raczej przeniesienia wydarzeń teatralnych do Internetu niż rejestracja w stylu Teatru Telewizji. Ważna jest energia, którą aktorzy dostają z widowni. W Słowackim streaming robiony jest najczęściej z użyciem pięciu kamer. W przypadku *Hamleta* Bartosza Szydłowskiego było ich siedem. Kamery mają standard telewizyjny, profesjonalny mikser wizyjny to Data Video HS-3200 – najlepszy model tej firmy.

W innych miastach, na przykład w Warszawie, gdzie miejska platforma jest planowana na późną wiosnę 2021 roku, ciężar tworzenia i finansowania platform VOD wzięły na siebie sceny. Jako jeden z pierwszych ruszył Teatr Powszechny w Warszawie, który jeszcze w formie hybrydowej – z publicznością 25% oraz online – zaprezentował *Mein Kampf* w reżyserii Jakuba Skrzywanka. – Samo stworzenie platform VOD zajmuje kilka miesięcy pracy programistów, grafików oraz pracowników działu promocji teatru, którzy wprowadzają treści, zmiany oraz ulepszają system – tłumaczy Mateusz Węgrzyn, rzecznik prasowy Powszechnego. – Koszt platformy to na początek kilkanaście tysięcy złotych, a nawet więcej, w zależności od stopnia zaawansowania, dodatkowych funkcji. Platformę VOD musi na bieżąco obsługiwać kilka osób, które administrują systemem, wgrywają wideo, uzupełniają

informacje i materiały graficzne, są w stałym kontakcie z widzami, odpowiadają za sprzedaż biletów.

Dyrektor Paweł Łysak podkreśla, że wprowadzenie ekipy streamingowej na salę teatralną to także konieczność zbudowania szyn, po których poruszają się kamery i kamerzyści. Zespół składa się zazwyczaj z pięciu operatorów, reżysera streamingu oraz koordynatora ds. nowych technologii. – Oczywiście, nie można zrealizować streamingu w dobrej jakości obrazu i dźwięku bez sprzętu o odpowiednich parametrach. Nasze produkcje realizujemy w jakości 4K – podkreśla Mateusz Węgrzyn. – Profesjonalny streaming pozwala na stworzenie bardzo dobrej jakości nagrania, które można dłużej eksploatować na platformie. Zapis jest udoskonalany w postprodukcji: poprawia się dźwięk i obraz, montowane są plansze, ewentualne napisy lub tłumaczenia. Taki zapis zapewnia spektaklowi teatralnemu artystyczną wartość dodaną, stanowi nową odsłonę zrealizowanego dzieła.

Ratunek z niejasnościami

Tymczasem na przełomie listopada i grudnia środowisko teatralne oraz media rozgrzała dyskusja związana z listą wypłat z ministerialnego Funduszu Wsparcia Kultury. 400 mln zł miało być przeznaczone na wsparcie m.in. teatrów samorządowych i prywatnych, w formie rekompensaty za przychody utracone z powodu pandemii (do 50%) od 12 marca do 30 grudnia 2020.

Jak powiedziała „Rzeczpospolitej” Elżbieta Wrotnowska-Gmyz, dyrektor Instytutu Teatralnego, prace nad stworzeniem zespołu eksperckiego, którego zadaniem miało być wypracowanie rozwiązań Funduszu, ruszyły w kwietniu. Zaproszenie przyjęli przedstawiciele wszystkich środowisk, branż teatralnych, związków i stowarzyszeń twórczych, samorządów, organizatorów teatrów, Instytutu Muzyki i Tańca oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Zespół zebrał się na pierwszym spotkaniu 26 maja. – Spotkały się osoby mające różne poglądy – podkreślała Elżbieta Wrotnowska-Gmyz. – Bez otwartości na kompromis byłoby dużo trudniej. Wszyscy mamy poczucie, że udało się zbudować coś znaczącego. Najważniejsza była odpowiedź na pytanie, jak dzielić pieniądze.

Przecieki mówiły, że z kwoty 400 mln zł – 200 mln ma iść do teatrów samorządowych, 150 mln do organizacji pozarządowych, fundacji i teatrów prywatnych, reszta zaś do agen-



Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy

Nowy Dekameron, opieka reżyserska Jacek Głomb, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy [2020]

cji koncertowych. Wnioski miały rozpatrywać dwie komisje – w Instytucie Teatralnym i Instytucie Muzyki i Tańca. Dziś wiadomo, że objęcie jednym programem rekompensat dla instytucji artystycznych oraz biznesu koncertowego nie było dobrym pomysłem. W Instytucie Muzyki i Tańca zabrakło informacji o tym, jak wysokie wpływy mają gwiazdy pop i agencje oraz festiwale. A właśnie wysokość rekompensat dla nich spolaryzowała opinię publiczną tak bardzo, że ogłoszoną w piątek 13 listopada listę beneficjentów wicepremier Piotr Gliński zdecydował się zawiesić już w niedzielę 15 listopada.

Kolejną rzeczą, która wyszła na jaw przy okazji obliczania rekompensat, był niższy, niż zakładano, obrót rynku teatralnego. Zakładano, że Fundusz wesprze go łączną kwotą 350 mln zł. Ostatecznie sektor sceny, w tym operowej, otrzymał mniej niż 150 mln zł. Największe zaskoczenie wywołała dynamika scen prywatnych. Mogąc liczyć głównie na wpływy z kasy i wynajmu, maksymalizują one liczbę granych spektakli i sprzedawanych biletów. Efekt jest taki, że na przykład Fundacja Krystyny Jandy na rzecz Kultury, odpowiadająca za warszawskie teatry Polonia i Och, miała przed pandemią roczne obroty niemal 20 mln zł, dając etatowe zatrudnienie ponad 60 osobom, zaś w innej formule – ponad 400 artystom. Dla porównania, taki gigant jak Teatr Muzyczny w Gdyni, który zatrudnia na etacie 222 osoby, dysponuje dużą salą na tysiąc miejsc oraz kameralną na ponad trzy-

sta – notował wpływy roczne 19 mln zł. Oczywiście, trzeba pamiętać, że Muzyczny ma zdecydowanie wyższe koszty, a prezentacja wielkoformatowych musicali może kosztować 60–70 tys. zł za jeden wieczór. Ostatecznie fundacja Krystyny Jandy, która występowała o 5,7 mln zł, w pierwszym rozdaniu otrzymała 1,8 mln zł, zaś po korektach odebrano jej najwięcej, bo 450 tys. zł. Teatr Muzyczny w Gdyni, który wnioskował o blisko 4,4 mln zł, w pierwszym rozdaniu otrzymał 4 mln zł, ostatecznie zaś o 327 tys. zł mniej.

Krytyka rozbieżności pomiędzy dobrymi założeniami Funduszu Wsparcia Kultury a ich złą realizacją była duża. Ostatecznie, Fundusz uratował polskie teatry. Dyrektor Kruszczyński podkreśla, że ważną rolę w finansowaniu internetowych prezentacji odegrały rekompensaty za utracone wpływy, wypłacone właśnie z Funduszu Wsparcia Kultury. W wysokości 0,5 mln zł trafiły głównie do aktorów, najbardziej dotkniętych pandemią.

Życie równoległe

Kolejna odsłona teatru w sieci została przygotowana z myślą o sylwestrze. Narodowy Stary Teatr zdecydował się na transmisję prapremiery *Jeńcyny* Pawła Demirskiego w reżyserii Moniki Strzępki. Oglądalność nie była wysoka: 271 sesji komputerowych. Lubelski Teatr Osterwy pokazał *Psie serce* Michała Bułhakowa w reżyserii Igora Gorzkowskiego, zaś TR Warszawa – *Mędzy nami dobrze jest* Doroty Masłowskiej w reżyserii Grzegorza Ja-

rzyny. Teatr Powszechny zapraszał na *Dobrobyt* Árpáda Schillinga. Szampańską zabawą kusił Kwadrat, polecając farsę Robina Hawdona *Ślub doskonały*, w której grali Paweł Małaczyński, Andrzej Nejman, Marta Żmuda-Trzebiatowska i Katarzyna Glinka. Z kolei w stołecznym Buffo orkiestra Janusza Stokłosy wykonała sto polskich i światowych hitów w interpretacji zespołu Janusza Józefowicza.

Gdy jeszcze nie było wiadomo, kiedy ruszą teatry, w dniach od 9 do 11 stycznia Narodowy zdecydował się zaprezentować na YouTube internetową premierę *Kordiana* w inscenizacji Jana Englerta. Przez 53 godziny emisji spektakl miał blisko 19 tys. wyświetleń. Tylko przez pierwsze dwie godziny emisji – aktywnych było 1 215 monitorów. Co ciekawe, poza widzami z Polski, którzy stanowili 65% widzów, trzecią część publiczności stanowili teatromani z Wielkiej Brytanii, Niemiec, Stanów Zjednoczonych, Francji, Kanady, Holandii, Belgii, Norwegii, Szwecji, Włoch, Irlandii, Australii, a nawet Indii i Indonezji.

– Transmisja premiery spektaklu *Bieguni* na podstawie powieści Olgi Tokarczuk w reżyserii Michała Zadary, 30 stycznia, to była nasza rekordowa frekwencja w kategorii biletowanego wydarzenia online na żywo – mówi Mateusz Węgrzyn z Powszechnego w Warszawie. – Zaowocowała prawie 1 400 sprzedanymi dostępami, a co za tym idzie, najprawdopodobniej znacznie większą liczbą widzów zgromadzonych przed monitorami.

– Gdy wrócimy już do normalności, nie zamierzam rezygnować z rejestracji spektakli w wysokiej jakości, chcę bowiem dysponować zapisami, które w każdej, nawet niedającej się przewidzieć sytuacji można awaryjnie wyemitować w sieci – mówi Piotr Kruszczyński, szef Nowego w Poznaniu. – Jeśli jednak teatry pozostaną otwarte, to przy okazji nowych premier nie zdecyduję się na równoczesne prezentowanie ich w Internecie. Nic nie zastąpi żywego, bezpośredniego kontaktu aktorów i widzów – tej cudownej interakcji, jaka zachodzi między nimi każdego wieczoru.

– Marzymy o końcu pandemii i premierach z widzami w stu procentach sprzedanych biletów, jednak nawet jak wróci normalność, będziemy jednocześnie przeprowadzać transmisje w sieci, bo to pozwala nam zdobyć nowych widzów oraz dotrzeć do tych, którzy z powodów zdrowotnych bądź geograficznych przyjść nie mogą – deklaruje Krzysztof Głuchowski, dyrektor Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. ■