



„TEATR MIEJSKI”

**KONCEPCJA PROGRAMOWO-
ORGANIZACYJNA DLA TEATRU
IM. WOJCIECHA BOGUSŁAWSKIEGO
W KALISZU**

Magda Grudzińska

MARZEC 2014

I. ZAŁOŻENIA PROGRAMOWE

„Calisia – Poloniae civitatum vetustissima”. „Kalisz – najstarszym miastem Polski”, ta fraza stworzona przez Jana Długosza stała się obowiązkowym dopełnieniem nazwy miasta, tym hasłem Kalisz się reklamuje, o tym należy wspomnieć w każdej wypowiedzi na temat Kalisza. Nic więc dziwnego, że gdy zaczęłam tworzyć koncepcję dla Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego, to te słowa jako pierwsze przyszły mi na myśl. Historia Teatru przecież ściśle łączy się z historią miasta, tak jak miasto Teatr płonął i odbudowywał się na nowo, jest ważnym składnikiem tożsamości i dumą miasta. A przynajmniej powinien być. Nie jest obojętne, w jakim mieście tworzy się teatr, dlatego uznałam, że ten kontekst najstarszej miejscowości (nieistotne jest, czy faktycznie tak było, czy nie), tak ważny dla Kalisza, powinien stać się również ważnym punktem odniesienia dla Teatru.

Zatem mój program dla Teatru im. Bogusławskiego zakłada spojrzenie na miasto i temat miejscowości w podwójnej optyce: poprzez pryzmat przeszłości i przyszłości. Przeszłość, która po roku 1989 okazała się być nieznanym lądem, wymagającym dopiero odkrycia i skonfigurowania, wydaje się szczególnie fascynująca w przypadku tożsamości miejskiej, słabo osadzonej w polskiej historii i kulturze, Polska była bowiem krajem do niedawna jednak głównie wiejskim. Tworzenie teatru w najstarszym polskim mieście pozwala umieścić przeszłość w szczególnej optyce. Z kolei skupienie się na przyszłości miasta, próba kreowania artystycznych utopii skupionych wokół tego tematu, wymyślania siebie wciąż na nowo, pozwala na wprowadzenie na scenę najistotniejszych wątków związanych z lokalnymi zagadnieniami i problemami w ujęciu odbiegającym od prostej publicystyki.

Teatr im. Bogusławskiego powinien być teatrem uczestniczącym aktywnie w życiu miasta, teatrem służącym społeczności lokalnej i odpowiadającym na jej potrzeby, inicjującym dyskusje o otaczającym świecie i zmieniającej się rzeczywistości, teatrem obecnym i zaangażowanym. Innymi słowy – nie teatr jako świątynia, elitarny i zamknięty, ale teatr jako agora, miejsce otwarte, gdzie toczy się życie i prowadzi się pasjonujące rozmowy. Takie idee powinny towarzyszyć tworzeniu repertuaru, ale nie można się tu ograniczać tylko do pokazywania spektakli. Teatr powinien proponować więcej, obudowywać spektakle szeregiem dodatkowych działań: warsztatami, spotkaniami ze specjalistami z różnych dziedzin, dyskusjami, wystawami, pokazami filmów czy koncertami, które będą tworzyć dla spektakli szeroki kontekst i pokazywać, że przedstawienie teatralne nie jest abstrakcyjnym dziełem sztuki do podziwiania, ale zaproszeniem do rozmowy na tematy, które nas dotyczą. Dodatkowo Teatr powinien włączać się w rozmaite wydarzenia, dziejące się w mieście i regionie, udostępniać swój budynek na ciekawe inicjatywy, jak i z tego budynku wychodzić. Powinien aktywnie szukać odbiorców i partnerów, zarówno biorąc udział w przedsięwzięciach organizowanych przez inne podmioty, jak i inicjować nowe, integrować i zapraszać do współpracy. Teatr jest wydarzeniem wspólnotowym, dlatego w życiu wspólnoty powinien uczestniczyć oraz wspólnotę wokół siebie skupiać, organizować. Żeby

teatr był wiarygodny, opowiadając o świecie wokół nas, musi stać w centrum tego świata, a nie zamykać się przed nim, musi również go kształtować. Powinien też cały czas analizować swój język i poszukiwać nowych środków wyrazu, które pozwolą mu opisywać zmieniającą się rzeczywistość.

II. TEATR DLA DZIECI I MŁODZIEŻY SZKOLNEJ/DZIAŁANIA EDUKACYJNE

W tej dziedzinie przede wszystkim chciałabym nawiązać współpracę z pedagogiem teatru, czyli osobą wyspecjalizowaną w prowadzeniu współpracy na liniach teatr-szkoła-edukatorzy/nauczyciele-widzowie (zarówno młodzi, jak i dorośli). Zadaniem pedagoga teatru byłoby prowadzenie mądrej rozmowy z publicznością poprzez stworzenie oferty warsztatowej nawiązującej do pokazywanych spektakli, i realizowanej również we współpracy z ich twórcami: reżyserami, scenografami, choreografami, kompozytorami, aktorami. Warsztaty te miałyby na celu zwiększanie aktywności widzów, zachęcanie ich do uczestnictwa, a nie tylko biernego odbioru, pomagały w poznawaniu i rozumieniu języka sceny, ale przede wszystkim inicjowały dyskusję nie tyle o teatrze, co o problemach czy tematach, których dotyczą oglądane przedstawienia, czyli pokazywały, że celem teatru jest analiza rzeczywistości i opowieść o świecie, a nie tylko przeniesienie tekstu dramatu/lektury na scenę. Na cykl takich warsztatów Teatr może się także starać o zdobycie dodatkowych funduszy (m.in. w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Ministerstwie Edukacji Narodowej czy w programie „Kultura – interwencje” Narodowego Centrum Kultury).

Działania prowadzone przez pedagoga teatru miałyby też dodatkowy, dalekosiężny cel: jednym z rezultatów takiej działalności powinno być stworzenie wokół Teatru grupy aktywnych młodych współpracowników, którzy pełniliby rolę ambasadorów Teatru w swoich środowiskach, byli częścią Teatru i czuli się z nim związani i za niego odpowiedzialni. Taka strategia, owocująca zwiększeniem ilości widzów i wzmocnieniem ich identyfikacji z działaniami Teatru świetnie działa np. w Teatrze Polskim w Bydgoszczy i na ich przykładzie chciałabym się wzorować.

Ponadto chciałabym, już w pierwszym sezonie, wprowadzić do repertuaru Teatru przedstawienie z nurtu „teatr dla najmłodszych” czyli dla dzieci w wieku od 0 do 3 lat. Nurt ten jest świeżym zjawiskiem w polskim teatrze, ale coraz bardziej się rozwijającym i coraz lepiej realizowanym, jest też już grupa twórców specjalizujących się właśnie w takich dziełach. Teatr im. Bogusławskiego jest jedynym teatrem w mieście, dlatego powinien się kierować do wszystkich grup widzów, również tych „najmłodszych”. Rodzice często poszukują atrakcyjnych sposobów spędzania czasu ze swoimi maluchami, więc znalezienie widzów nie powinno stanowić tu problemu. A przy tym będzie to też dodatkowa okazja do dotarcia do rodziców właśnie i zachęcenie ich do zainteresowania się innymi, „dorostymi” pozycjami w repertuarze.

III. TEATR DLA DOROSŁYCH I MŁODZIEŻY AKADEMICKIEJ

W repertuarze Teatru powinna dalej mieć miejsce w szerokim zakresie dramaturgia współczesna, polska i zagraniczna, w tym także autorskie scenariusze teatralne, tworzone na zamówienie Teatru oraz adaptacje. Nie oznacza to rezygnacji z klasyki, uważam, że przynajmniej jedna premiera w sezonie powinna być realizacją klasycznego dramatu. Repertuar Teatru powinien być jak najbardziej urozmaicony, by trafiać do różnych grup widzów, nie zamykać się przed nikim. Jednocześnie powinna być widoczna myśl koncepcyjna, spajająca różne propozycje i tą myślą chciałabym uczynić hasło programowe „Teatr miejski”, czyli kryjącą się za nim propozycją rozmowy o rzeczywistości, w której żyjemy. Dokładniejsza strategia repertuarowa będzie mogła powstać dopiero po zbadaniu obecnego stanu repertuaru, planów obecnej dyrekcji (czy przypadkiem nie są już podpisane umowy na kolejny sezon) oraz po rozmowach z reżyserami, z którymi chciałabym współpracować. Moja strategia kuratorska zawsze polegała na tym, że najpierw prowadziłam długie rozmowy z artystami, by dowiedzieć się, co ich w danym momencie najbardziej pasjonuje, jakie tematy czy teksty chcieliby zrealizować, ewentualnie nadać kierunek ich nie do końca sprecyzowanym pomysłom. Nie chcę narzucać, przychodzić z już gotową propozycją, wolę wspólnie wypracowywać ostateczną decyzję. Uważam również, że przydatne byłoby stworzenie tradycji corocznej ankiety wśród mieszkańców Kalisza i okolic na temat postrzegania Teatru, miejsca, w którym żyją, zagadnień, które ich interesują. Nie zamierzam pytać w ankiecie o to, co mieszkańcy chcieliby w teatrze oglądać, bo tu prawdopodobnie często odwoływaliby się do tego, co już znają, a ja chciałabym ich też zaskakiwać, ale analiza wyników ankiety z pewnością pomogłaby w stworzeniu strategii repertuarowej oraz strategii działań edukacyjnych. Taką ankietą chciałabym rozpocząć swoją dyrekcję oraz powtarzać ją na koniec każdego sezonu.

Strategia repertuarowa i edukacyjna mogłaby być wypracowywana również we współpracy z rodzajem „lokalnego Think Tanku”. Budową takiej grupy współpracowników Teatru chciałabym się zająć już w trakcie pierwszego sezonu. Zaprosiłabym do niej specjalistów z różnych dziedzin, lokalnych aktywistów, osoby pełniące istotne role w swoich społecznościach lokalnych, seniorów z Uniwersytetu Trzeciego Wieku itp. Analogicznie, jak w przypadku tworzenia grupy młodych współpracowników, przyświecałaby temu idea wzmacniania identyfikacji widzów z działaniami Teatru i zdobywania kolejnych ambasadorów Teatru, jak również pomagania w prowadzeniu ciągłego dialogu z publicznością.

Kalisz jest miastem o niezwyklej, bardzo bogatej historii i to jest jeden z wątków, który Teatr powinien eksplorować, szukając narracji, która potrafiłaby opowiedzieć o tożsamości tego miejsca, zbadać pamięć zbiorową i indywidualną, przyjrzeć się warstwom, które tworzą dzisiejsze postpolis. Powinien podjąć takie wyzwanie, odwołując się z jednej strony do lokalnej historii i pamięci, a drugiej – do nowoczesnych form artystycznych i współczesnej

myśli teoretycznej. Przykładowo, jednym z tematów, które domagają się teatralnego wykorzystania, jest historia zlikwidowanej w 2007 roku Fabryki Fortepianów Calisia. Bogata jest również historia samego Teatru i do niej też chciałabym się odnosić. Uważam, że świetnym materiałem na spektakl, nabierającym wyjątkowego znaczenia właśnie w kaliskim Teatrze, jest powieść György Spiró „Iksowie”, swego czasu wzbudzająca szalone kontrowersje w Polsce i zakazana przez cenzurę, wydana po polsku po raz pierwszy dopiero w zeszłym roku, 22 lata po swojej węgierskiej premierze. Kaliski Teatr powinien wystawić adaptację tej powieści nie tylko dlatego, że jej bohaterem jest patron Teatru, ale również dlatego, że głównym jej tematem jest istota aktorstwa, ten instynkt nakazujący grać we wszystkich okolicznościach i za wszelką cenę, przymus wychodzenia na scenę niezależnie od wszystkiego: a to temat szczególnie w kontekście organizowanego od lat przez Teatr festiwalu sztuki aktorskiej, jedynego o tym profilu w Polsce.

IV. KALISKIE SPOTKANIA TEATRALNE

Najstarszy polski festiwal teatralny w najstarszym mieście Polski, brzmi to bardzo poważnie, ale trzeba przyznać, że znaczenie festiwalu nie jest już takie, jak kiedyś. Kiedyś było to głośne wydarzenie w skali kraju, obecnie liczy się raczej tylko lokalnie. Nagrody dla aktorów są oczywiście ważne, ale nie budzą emocji. Konieczny jest poważny lifting koncepcyjny i szeroko zakrojona kampania wizerunkowa. Nie chciałabym zmieniać całkowicie profilu KST, bo to on stanowi o wyjątkowości festiwalu, a temat sztuki aktorskiej jest bardzo ważny – bez aktora nie ma teatru, co więcej, po ogołoceniu spektaklu ze wszystkich elementów, na scenie pozostanie zawsze aktor. Dyskusja nad sztuką aktorską jest więc w istocie debatą nad samą istotą teatru, jego aktualną kondycją i metamorfozami. Wydaje się jednak, że tej dyskusji właśnie brakuje, program festiwalu jest bardzo przewidywalny, w niewielkim też stopniu dostrzega przemiany zachodzące współcześnie w sztuce aktorskiej. Dlatego odnawianie KST chciałabym zacząć od zorganizowania (najlepiej we współpracy z Instytutem Teatralnym) towarzyszącej festiwalowi dużej, międzynarodowej konferencji na temat „Przemiany aktorstwa – sztuka i instytucja”. Jedyny w Polsce festiwal poświęcony sztuce aktorskiej może stać się doskonałą okazją do podjęcia refleksji praktyczno-teoretycznej, wprowadzającej namysł nad aktorstwem w pole coraz bardziej skomplikowanych problemów, związanych z przemianami teatru rozumianego jako sztuka i jako instytucja. Wydarzenie to powinno być trans-dyscyplinarne, wykraczające poza teatrologię czy też performance studies, ujmujące temat bardzo szeroko, umieszczające aktorstwo także w polu nauk społecznych i ekonomicznych. Jestem przekonana, że w efekcie konferencja ta mogłaby w dużym stopniu przysłużyć się wypracowaniu nowej koncepcji KST, jak i stałaby się ważnym wydarzeniem w środowisku teatralnym, co wpłynęłoby na dostrzegalność festiwalu w kontekście ogólnopolskim oraz pomogłoby w odbudowywaniu

jego renomy. KST powinny wyznaczać kierunki, a nie tylko potwierdzać to, co już dobrze wiemy.

Przy konstruowaniu programu festiwalu należałoby poszerzyć pojęcie sztuki aktorskiej w kierunku sztuki performerskiej. Dodatkowo anachroniczne wydają mi się hierarchizujące kategorie nagród za rolę główną i drugoplanową, tym bardziej, że bardzo często nie pasują one już do rzeczywistości teatralnej. Trzeba też wprowadzić na stałe nagrodę za grę zespołową (dziś, jak się zdaje, jest ona opcjonalna). Na KST powinny się spotykać różne metody i sceniczne praktyki, program festiwalu powinien odbijać przekształcające się pole sztuki scenicznej. Chciałabym też zaprosić szczególnie wybitnych aktorów/performerów do przeprowadzania warsztatów mistrzowskich, tzw. master class, co byłoby kolejnym elementem przyciągającym nowych widzów, nie tylko z Kalisza, ale z całej Polski. Festiwal nadal powinien skupiać się na polskim teatrze, bo nie jest możliwe zorganizowanie międzynarodowego konkursu, gdzie propozycje polskie i zagraniczne miały taką samą wagę i reprezentatywność, ale w wyjątkowych, uzasadnionych przypadkach dopuszczałabym możliwość zaproszenia na pokazy pozakonkursowe spektakli zagranicznych. Uważam, że przydatne również byłoby zatrudnienie kuratora programu Kaliskich Spotkań Teatralnych, nie chciałabym być jedyną instancją, odpowiadającą zarówno za program Teatru, jak i KST. Wierzę, że efekty pracy zespołowej są ciekawsze, niż działalność w pojedynkę.

V. SCENA DEBIUTÓW REŻYSERSKICH

Chciałabym powrócić do zarzuconego projektu „Kalisz miastem debiutów”. W ramach tej idei chciałabym utworzyć (zaczynając od drugiego sezonu) „scenę debiutów” – umożliwienie, dwa razy w sezonie, zrealizowania pierwszego spektaklu wybranym absolwentom wydziałów reżyserii teatralnej. Wydaje się, że wyjście z taką inicjatywą wpisywałoby się – z jednej strony – w misję, przynależną instytucjom publicznym (liczba debiutów reżyserskich w polskim teatrze znacząco spada; być może spowodowane jest to znacznymi utrudnieniami w stworzeniu pierwszej samodzielnej pracy), z drugiej – dałoby Teatrowi im. Bogusławskiego unikatową szansę wprowadzania nowych, nieopatrzonych jeszcze twórców w teatralny obieg. Żaden z teatrów nie prowadzi właściwie regularnej sceny debiutów: stworzenie jej w Kaliszu byłoby więc inicjatywą nowatorską. Młodzi twórcy, z Wydziałów Reżyserii krakowskiej PWST i warszawskiej Akademii Teatralnej, byliby zapraszani do pracy po zapoznaniu się z ich wybranymi egzaminami oraz po przeprowadzeniu rozmowy koncepcyjnej, a więc nie w wyniku konkursu, który zakładał projekt „Kalisz miastem debiutów”, bo nie uważam, by ta formuła była tu odpowiednia. Na ten projekt wydaje się możliwe zdobycie dodatkowych środków finansowych z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

VI. WSPÓŁPRACOWNICY ARTYSTYCZNI

Do współtworzenia programu artystycznego Teatru im. Bogusławskiego zaprosiłam reżyserkę Weronikę Szczawińską (jej dokładny biogram znajduje się na końcu tego dokumentu, rozdział Załączniki). Chciałabym, by dołączyła do zespołu artystycznego Teatru w wymiarze pół etatu. Byłaby odpowiedzialna, wspólnie ze mną, za kształt artystyczny, odbiór premier i strategię działania Teatru.

Nie dokonałam jeszcze wyboru osoby współpracującego pedagoga teatru, ale chciałabym, by był/a to absolwent/absolwentka szkoły pedagogów teatru przy Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszeńskiego w Warszawie (wyboru dokonałabym we współpracy ze Stowarzyszeniem Pedagogów Teatru). Nie dokonałam też wyboru kuratora/kuratorki programu KST, taką decyzję chciałabym podjąć w późniejszym terminie, po przeprowadzeniu rozmów z kilkoma osobami, nadającymi się według mnie do tej roli.

Reżyserzy, którym chciałabym zaproponować współpracę, to: Iga Gańczarczyk i Robert Jarosz (spektakle dla dzieci) oraz Anna Augustynowicz, Agnieszka Błońska, Remigiusz Brzyk, Wojciech Faruga, Bartosz Frąckowiak, Wojtek Klemm, Marcin Liber, Paweł Łysak, Ewelina Marciniak, Maciej Podstawny, Anna Smolar, Wojtek Ziemilski. Ich dorobek jest różny, ale wszyscy są doceniani i wielokrotnie nagradzani, każdy z nich posiada własny, rozpoznawalny język artystyczny (przy jednoczesnym wykorzystywaniu rozmaitych form teatralnych). Kluczem doboru była tu też ich wrażliwość na temat „miasta” czy też szerzej, tożsamości miejsca, w którym teatr się znajduje, chęć nawiązywania za pomocą swoich przedstawień dialogu z otaczającą nas rzeczywistością oraz umiejętność przemyślanego korzystania z różnych mediów. Żaden też z nich ani nie odrzuca tradycji, ani nie ucieka przed nowoczesnością. Moim marzeniem byłoby również zaproszenie do wyreżyserowania spektaklu Alvisa Hermanisa, wybitnego łotewskiego reżysera, z którym wielokrotnie współpracowałam przy okazji Krakowskich Reminiscencji Teatralnych, ale z pewnością nie byłoby możliwe wcześniej niż w trzecim sezonie mojej dyrekcji.

Stopniowo chciałabym również doprowadzać do twórczej fuzji z artystami innych dziedzin, którzy do tej pory nie interesowali się teatrem – pisarzami, artystami wizualnymi czy muzykami.

VII. PROMOCJA/KOMUNIKACJA I REKLAMA

Tym działaniom należy poświęcić bardzo wiele uwagi. Konieczne jest gruntowne odświeżenie wizerunku Teatru i KST, a co za tym idzie: stworzenie nowego logotypu i całego, spójnego systemu identyfikacji wizualnej oraz nowej strony internetowej Teatru (a także osobnej KST), z wykorzystaniem współczesnych trendów i nowoczesnych narzędzi. Równoległe do identyfikacji wizualnej trzeba przebudować sposób

komunikowania/promowania Teatru i tworzenia informacji, zwiększyć w znacznym stopniu częstotliwość aktualizowania strony internetowej oraz rozwinąć aktywną obecność Teatru i KST w mediach społecznościowych, które są bardzo ważnym miejscem komunikacji z widzami. Nie można tu się ograniczyć tylko do informowania, ale tworzyć możliwości uczestnictwa i dyskusji. Niezbędne jest również intensyfikowanie obecności w internecie poprzez przygotowywane specjalnie w tym celu materiały wideo: klipy ze spektakli oraz filmiki o pracy nad spektaklem/projektem (tzw. „making of”), zawierające krótkie wywiady z twórcami, mające na celu zaintrygowanie, przyciągnięcie uwagi i zachęcenie do odwiedzin w Teatrze. Nie należy przy tym zapominać o tradycyjnych metodach promocji, jak plakaty czy ulotki, dystrybuowane w miejscach, gdzie można znaleźć potencjalnych widzów. Zmiana wizerunku i sposobu komunikowania powinna być spójna z koncepcją artystyczną, uwzględniająca założenia programowe i wypracowywana w ścisłej współpracy z kierownictwem Teatru.

Teatr musi też regularnie i efektywnie współpracować z mediami, zarówno lokalnymi, jak i regionalnymi, a także ogólnopolskimi i branżowymi. Powinien starać się docierać do wszystkich dziennikarzy, zajmujących się tematyką kulturalną, krytyków teatralnych, nie zapominając przy tym o blogerach, jak i mediach typu „life style”. Reklamy w mediach, z uwagi na ich koszty, powinny ukazywać się głównie w ramach pozyskiwanych patronatów medialnych czy wymiany barterowej.

Zwiększaniu zainteresowania Teatrem będą też służyły wszelkie aktywności „okołoteatralne”, o których mowa była wcześniej (warsztaty, spotkania, wystawy, koncerty itp.) oraz działania podejmowane poza budynkiem Teatru.

VIII. MARKETING I ROZWÓJ WIDOWNI

W działaniach marketingowych Teatr powinien korzystać z metod rozwoju widowni (ang. *audience development*), który jest marketingiem sztuki wychodzącym daleko poza „sprzedaż wydarzeń”. Ma on za zadanie aktywizować widzów wokół działań Teatru, budować relacje z publicznością, animować i rozwijać jej zainteresowania. W działaniach na rzecz rozwoju widowni chodzi o równoległe powiększanie ilości widzów oraz poznawanie i rozszerzanie ich potrzeb. Ważna jest jednoczesna dbałość o dotychczasowego widza, jak i świadome docieranie do nowego. Jest to długofalowy i dynamiczny proces, stawiający widza w centrum działań Teatru. Dział Organizacji Widowni i Promocji musi budować trwałe, bezpośrednie relacje z widzami, ciągle poprawiać ich jakość i aktywnie poszukiwać nowych odbiorców. Ważnym zadaniem jest budowanie i stałe powiększanie bazy teleadresowej widzów – do rejestrowania się w niej trzeba w sposób atrakcyjny zachęcać. Podstawowe jest także stworzenie narzędzi, zachęcających widzów do ponownego skorzystania z oferty Teatru, jak

i metod sprawdzania, czy tak faktycznie się dzieje. Widz, który czuje się doceniany, który czuje, że się o niego dba, chętniej do nas wróci.

Do realizowania tych wszystkich celów bardzo przydatna będzie z pewnością coroczna ankieta, o której wspominałam wcześniej. Dział Organizacji Widowni i Promocji powinien aktywnie współpracować przy jej tworzeniu oraz analizowaniu jej wyników. Konieczne jest też stworzenie długoterminowej strategii rozwoju.

Sposoby pracy tego działu wymagają ciągłego odświeżania, uwzględniania nowych tendencji i technologii. Zachęcając widzów do przekraczania swoich przyzwyczajzeń, sam musi nieustająco wystrzegać się rutyny, która jest tu największym zagrożeniem.

IX. ZAŁĄCZNIKI

Biogram Weroniki Szczawińskiej

Reżyserka, dramaturżka, kulturoznawczyni. Absolwentka Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Warszawskim. Reżyserię studiowała w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza. Doktorantka w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

Zrealizowała spektakle: *Nie-pamięć* (część tryptyku *Wyzwolenie-Próby* na podstawie tekstu Stanisława Wyspiańskiego, reż. Adam Wojtyśko, Weronika Szczawińska, Wawrzyniec Kostrzewski, Teatr Polski w Warszawie, 2007); *Jackie. Śmierć i księżniczka* na podstawie tekstu Elfriede Jelinek, Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie, 2008; *Zemsta* na podstawie tekstu Aleksandra Fredry, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, 2009; *Noże w kurach* na podstawie tekstu Davida Harrowera, Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie 2010; *Białe małżeństwo* na podstawie dramatu Tadeusza Różewicza, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach, 2010; *Moja pierwsza zjawa* na podstawie opowiadania Sławomira Mrożka, Teatr Łąźnia Nowa w Krakowie, 2011; *Jak być kochaną* według tekstu Agnieszki Jakimiak, Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Juliusza Słowackiego w Koszalinie, 2011; *Kamasutra. Studium przyjemności* według autorskiego scenariusza pisanego wraz z Bartoszem Frąckowiakiem, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, 2011; *Źle ma się kraj* według autorskiego scenariusza pisanego wraz z Mateuszem Pakułą, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, 2012; *RE//MIX Zamkow: 2 albo 3 rzeczy które o niej wiem* według tekstu Agnieszki Jakimiak, Komuna Warszawa, 2012; *Re-wolt* na podstawie tekstu Anny Wojnarowskiej, Europejskie Centrum Solidarności i Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Gdańsk-Warszawa 2012; *Artyści prowincjonalni* według tekstu Agnieszki Jakimiak, Teatr Powszechny w Łodzi, 2013. Obecnie przygotowuje premierę w Starym Teatrze w Krakowie.

Współautorka i dramaturżka projektów: *W pustyni i w puszczy. Z Sienkiewicza i z Innych* (reż. Bartosz Frąckowiak, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu 2011) oraz *Komornicka. Biografia pozorna* (reż. Bartosz Frąckowiak, Hobo Art Foundation, Scena Prapremier In Vitro w Lublinie, Teatr Polski w Bydgoszczy 2012).

W sezonie 2005-2006 aktorka warszawskiego teatru fizycznego Studium Teatralne. Autorka cyklu wykładów „Scena powidoków. Pamięć w teatrze” (Instytut Teatralny w Warszawie, 2009). Współpracowała z pismami poświęconymi kulturze i sztuce („Dialog”, „Didaskalia”, „Teatr”, „ResPublica Nowa”, „Ha!art”, „Dramatika”).

Za reżyserię spektaklu *Zemsta* otrzymała II nagrodę Koszalińskich Konfrontacji Młodych m-teatr 2010; za reżyserię *Jak być kochaną* – nagrodę Jury Społecznego na Ogólnopolskim Festiwalu Sztuki Reżyserskiej „Interpretacje” w Katowicach (2012); wyróżniona Nagrodą Marszałka Województwa Dolnośląskiego za dramaturgię do spektaklu *W pustyni i w puszczy. Z Sienkiewicza i z Innych* (2012). Otrzymała także wyróżnienie (wraz z innymi twórcami spektaklu *Komornicka. Biografia pozorna*) w Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej (2012).