didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/okres-przejsciowy-miedzy-szkola-instytucja

/ LABORATORIUM NOWEGO TEATRU

Okres przejściowy: między szkołą a instytucją

Z Tomaszem Kireńczukiem rozmawia Bartosz Cudak

W tym roku mogliśmy śledzić drugą edycję Laboratorium Nowego Teatru. Co to za projekt i skąd na niego pomysł?

Laboratorium to projekt, który długo we mnie kiełkował. Pomysł pojawił się, kiedy pracowałem przy Festiwalu Dialog-Wrocław. Dużo wtedy podróżowałem i oglądałem, poznawałem artystów, kuratorów, producentów. W tych kontaktach widziałem ogromny potencjał, który nie zawsze udawało się w pełni spożytkować przy festiwalu. Festiwal koncentrował się na pokazywaniu przedstawień, obok których pojawiały się oczywiście wydarzenia towarzyszące, ale program staraliśmy się budować tak, aby nie był przeładowany. Miałem więc poczucie straconej szansy, że tej wiedzy i kontaktów zdobywanych przy okazji programowania festiwalu nie przekazujemy, że nie znajdujemy dla nich zastosowania. Zamarzyła mi się więc taka forma pracy z młodymi artystami, w której ta wiedza i kontakty zaczną cyrkulować. Stworzenie przestrzeni, w której młodzi twórcy będą mogli poznać różne sposoby myślenia o teatrze oraz spróbują skonfrontować

swoje pomysły z innymi artystami, wydało mi się potrzebne.

Nieprzypadkowo, jak mi się wydaje, projekt został nazwany „laboratorium". Młodzi twórcy dostają tutaj możliwość swobodnego eksperymentowania, testowania pomysłów, a także konfrontacji swojego sposobu myślenia z zagranicznymi twórcami, czego zazwyczaj brakuje w państwowych szkołach artystycznych. Czy projekt w jakimś stopniu miał wypełnić te systemowe braki?

Bardzo nie lubię tak dużych deklaracji. Wypełnienie luki jest ciężką, wieloletnią pracą i wymaga najczęściej dużych, poważnych struktur. W trakcie dwóch edycji Laboratorium zaprosiliśmy do współpracy siedmioro młodych artystek i artystów, trudno więc mówić, że tę lukę, o której mówisz, udało nam się wypełnić w sensie systemowym, Myślę jednak, że udało nam się uczestniczkom i uczestnikom Laboratorium dać doświadczenie inne niż to, które proponuje szkoła teatralna. Podstawowym celem programu Laboratorium jest zapewnienie młodym artystom miejsca, w którym wejdą w fazę przejściową między szkołą a pracą w instytucjach. W szkole teatralnej jesteś skoncentrowany na procesie kształcenia: zajęcia są intensywne i wymagają sporego zaangażowania. Młodym artystom w Polsce brakuje możliwości poznania ludzi z innego kręgu kulturowego, innej tradycji tworzenia, ale też innego systemu produkcyjnego. W Polsce jesteśmy przywiązani do systemu opartego na silnych instytucjach publicznych, a to nie jest przecież jedyny model. Nasz system funkcjonuje w taki sposób, że szkoła teatralna przekazuje wiedzę i narzędzia, a potem od razu wchodzi się do pracy w często ograniczających rozwój instytucjach. Produkcje niezależne czy pozainstytucjonalne mają dzisiaj o wiele trudniej niż chociażby piętnaście lat temu.

Instytucje często wywierają presję na młodych artystów i wymagają określonych rezultatów.

W tego typu systemie produkcyjnym jest mniej czasu i, tak jak mówisz, większa presja. Brakuje przestrzeni do swobodnego próbowania. Wiele teatrów oferuje taką przestrzeń, ale w związku z systemem repertuarowym prawo do pomyłki jest niewielkie. Cały czas powtarzaliśmy sobie, że w Laboratorium nie chodzi o efekt. Innym problemem polskiego systemu teatralnego jest hermetyczność. Niewiele teatrów angażuje się w działania międzynarodowe. Dlatego też bardzo istotnym elementem programu wydał mi się pomysł konfrontacji polskich artystów z ludźmi spoza naszego kraju.

Jeśli, jak wskazujesz, efekt nie jest najważniejszy, to na czym skupia się Laboratorium?

Głównym założeniem Laboratorium jest proces twórczej pracy. Każda praca kończy się premierą spektaklu, bardzo nam zależy, żeby te produkcje cieszyły się zainteresowaniem widowni, krytyki, środowiska, ale szczerze mówiąc dla mnie bardziej interesujący jest proces pracy nad przedstawieniem. Dla młodych artystów ważne jest, by w bezpiecznych warunkach móc popełnić błąd. Moją rolą jako kuratora było przypominanie uczestnikom, że mogą się pomylić, że może im się nie udać, że na każdym etapie pracy mogą dokonywać zmian i zaczynać od nowa. Największym więc sukcesem Laboratorium jest rozwój twórców i ich projektów w trakcie rocznej pracy.

Uczestniczkami tegorocznej edycji Laboratorium były Daria Kubisiak, Karolina Szczypek i Klaudia Hartung-Wójciak. Jak wyglądał nabór do udziału w programie?

Nabór w pierwszej i drugiej edycji wyglądał tak samo. Ogłaszamy informację o programie i zapraszamy studentów i absolwentów szkół artystycznych z kierunków związanych ze sztukami performatywnymi. Zgłoszenie składa się z opisu projektu, krótkiego CV oraz wypełnionego formularza, który pozwala nam lepiej wyobrazić sobie, co poszczególnych artystów najbardziej interesuje. Odpowiedzi na pytania zawarte w formularzu pozwalają nam też sprawdzić, na ile to, co w Laboratorium proponujemy, może spełnić oczekiwania aplikujących. Zarówno do pierwszej, jak i do drugiej edycji wpłynęło około czterdziestu zgłoszeń. Podczas selekcji skupiliśmy się przede wszystkim na tych projektach, które w jakiś sposób są ryzykowne, wymagają czasu i trudno byłoby je zrealizować w innych miejscach niż nasze Laboratorium. Na końcowym etapie rekrutacji decydowały już detale i często subiektywne odczucia i intuicje.

Projekt został zrealizowany przy wsparciu produkcyjnym Teatru Ochoty. Na czym polegała ta współpraca i jak udało się sfinansować projekt?

Projekt udało się sfinansować ze środków publicznych pochodzących z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Edukacja Artystyczna. W obydwu edycjach wspierał nas krakowski Goethe-Institut, który pomagał finansować część działań związanych z udziałem niemieckojęzycznych artystów. W tej edycji natomiast produkcyjnie pomagał nam właśnie Teatr Ochoty, który udostępniał swoje przestrzenie na próby.

Jaki budżet na realizację spektaklu ma każdy uczestnik programu?

W pierwszej edycji dwadzieścia trzy tysiące złotych, w drugiej dwadzieścia cztery. Jak widać, budżet nie jest duży, ale każdy uczestnik Laboratorium sam decyduje o poszczególnych wydatkach i bierze za nie odpowiedzialność. My jako teatr nie ingerujemy w tę kwestię, a dzięki temu artysta ma szansę sprawdzić się również w roli producenta. Dodatkowo teatr gwarantował miejsce na próby, obsługę techniczną, promocję i dokumentację spektaklu. Koszty z tym związane nie były pokrywane z budżetów produkcyjnych. Laboratorium to jednak nie tylko realizacja przedstawienia, a cały program rozłożony na dwanaście miesięcy, wymaga wielu inwestycji finansowych związanych chociażby z zagranicznymi wyjazdami.

Co konkretnie składa się na tę roczną pracę?

Projekt składał się z wyjazdów na tzw. obozy teatralne, w których chodziło o pokazanie różnorodności międzynarodowych produkcji oraz poszerzenie pola widzenia uczestników w kontekście sztuk performatywnych. Etap ten pokazuje inne sposoby myślenia o teatrze, co jest bardzo istotnym elementem programu. Kolejnymi działaniami są warsztaty i masterclassy, które odbywają się już w Polsce. Na etapie tworzenia programu założyliśmy, że będą trzy warsztaty prowadzone przez polskich artystów i trzy przez zagranicznych. W trakcie pierwszej edycji doszliśmy jednak do wniosku, że bardziej interesujące dla uczestników są spotkania z zagranicznymi artystami. Nie zrezygnowaliśmy jednak z polskich twórców. Wśród nich pojawiła się na przykład Katarzyna Kozyra, która w moim przekonaniu w

bardzo inspirujący sposób czyta teatr, posługując się przy tym zupełnie innymi narzędziami niż twórcy teatralni.

Gdzie odbywały się obozy, o których mówisz, i co decydowało o współpracy z danym partnerem z zagranicy?

Obozy teatralne odbywały się w Paryżu (Festival d'Automne), Wiedniu (Wiener Festwochen), Brukseli (kunstenfestivaldesarts) i Monachium (showcase Münchner Kammerspiele). Program obozów powstawał zawsze w odniesieniu do programu odbywających się w okresie trwania Laboratorium festiwali teatralnych. Dysponowaliśmy ograniczonymi środkami finansowymi i zależało nam na tym, aby w stosunkowo krótkim czasie dać uczestnikom Laboratorium szansę zobaczenia jak największej liczby przedstawień. Oczywiście wsparcie ze strony partnerów było ważne, ale najważniejsze było podążanie za konkretnymi artystami, z których twórczością chciałem zetknąć uczestników Laboratorium. Uczestnicy obozów mieli okazję zobaczyć spektakle artystek i artystów takich jak Phia Menard, Lia Rodrigues, Romeo Castellucci, Monica Calle, Toshiki Okada, Philippe Quesne, Trajal Harral, Ersan Mondtag, Angelica Liddel, Christopher Marthaler, Julien Gosselin. Każdy z nich posługuje się bardzo oryginalnym i osobnym językiem teatralnym, wszyscy ci artyści mają też bardzo zróżnicowane strategie budowania przedstawienia teatralnego.

Na czym z kolei polegała formuła masterclass i ile trwały takie zajęcia?

Naczelna dla Laboratorium zasada podążania za artystami znajdowała

zastosowanie również w trakcie masterclass, w których chodziło przede wszystkim o spotkanie i wymianę narzędzi, sposobów pracy, wrażliwości. Kształt i charakter masterclass zależał więc od artystów, którzy je prowadzili, a także od aktualnych potrzeb uczestników projektu. Poszczególne masterclassy trwały najczęściej od trzech do pięciu dni, ale pewna praca była wykonywana też przed ich rozpoczęciem i po ich zakończeniu. Artyści prowadzący zajęcia otrzymywali wcześniej materiały na temat poszczególnych projektów i to z zachowaniem chronologii ich zmian, tzn. dostawali informację o projekcie wyjściowym i o tym, co się zmieniło w trakcie trwania Laboratorium. Masterclassy zazwyczaj składały się z sesji, na których zaproszeni artyści, a byli wśród nich m.in. Jens Hillje, Gianina Carbunariu, Motus, Camille Louis, Goran Injac, Prodromos Tsinikoris, Lola Arias, Antonio Araujo, robili wprowadzenie do własnych metod pracy, dzielili się narzędziami, pokazywali fragmenty swoich przedstawień, opowiadali o swojej pracy na bardzo konkretnych przykładach. Po tym etapie wprowadzającym przechodziliśmy do pracy nad konkretnymi projektami i problemami, z jakimi w ich realizacji stykali się w danym momencie uczestnicy projektu.

Jaki czas przypada na przygotowanie przedstawienia?

Nie unormowaliśmy tego w strukturze projektu. Zależy to bardziej od woli każdego uczestnika. Staraliśmy się jednak w taki sposób organizować czas, by próby nie zaczynały się zbyt szybko. W pierwszej edycji, kiedy spotkaliśmy się wszyscy po raz pierwszy na obozie teatralnym w Paryżu, każdy uczestnik miał już sprecyzowaną koncepcję przedstawienia. Z jednej strony mnie to zaskoczyło, z drugiej zaś uzmysłowiło, jak duża jest presja wywierana na młodych artystów, od których często oczekuje się od razu gotowych

rozwiązań. Rozmawialiśmy wtedy sporo o systemie pracy w Laboratorium, o tym, że mają tutaj szansę próbować, zmieniać, poszukiwać i że może lepiej jest podejść z dystansem do pierwotnych pomysłów i czerpać inspirację z warsztatów. I rzeczywiście, projekty zaczęły się bardzo zmieniać. Jakub Skrzywanek planował na przykład pracować z dziećmi w wieku od sześciu do ośmiu lat, a ostatecznie zaprosił do współpracy nastolatków. Idea, z którą aplikował do projektu, nie zmieniła się, ale wydaje mi się, że pod wpływem Laboratorium przeformułował, z korzyścią dla swojej pracy, strukturę przedstawienia. Te przesunięcia zawsze niezwykle mnie cieszyły.

Obok artystów wizualnych jak Katarzyna Kozyra, wśród osób, z którymi teatr zorganizował spotkania, byli reżyserzy, choreografowie, kuratorzy, dyrektorzy festiwali i producenci. Jaki cel ma interdyscyplinarność Laboratorium?

Głównym celem jest poszerzenie perspektyw, z których na teatr patrzą młodzi artyści, a także pokazanie różnorodności międzynarodowej sceny teatralnej i umożliwienie zdobycia zagranicznych kontaktów. Wybór zagranicznych gości nigdy nie był przypadkowy. Zależało mi bowiem na tym, żeby te wszystkie spotkania układały się w szerokie spektrum tego, czym jest i czym może być współczesny teatr, zarówno w aspekcie estetycznym, społecznym, jak i produkcyjnym. Podczas pierwszej edycji na jedno ze spotkań zaprosiłem producentkę Judith Martin, która ma niezwykłe osiągnięcia we wspieraniu młodych twórców i wprowadzaniu ich w obieg międzynarodowy. Martin opowiadała o służebnej roli producenta wobec artysty. Wskazywała, że podstawowym zadaniem kuratora jest opieka nad twórcą, podążanie za tym, czego – jak za Federico Leonem lubi powtarzać Martin – „wymaga od nas przedstawienie”. Wydaje mi się też, że te spotkania

w międzynarodowym gronie były dla uczestników Laboratorium bardzo wspierające, pomagały bowiem dostrzec w ich projektach te elementy, które świadczyły o ich uniwersalności, pokazywały, że spektakle, nad którymi pracują, mogą bez większych trudności wchodzić w dialog z odbiorcami z różnych kręgów kulturowych.

Jak pod wpływem warsztatów zmieniał się sposób myślenia uczestniczek tej edycji i ich projekty?

Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie, zwłaszcza że te zmiany odbywały się w dłuższym procesie. Nie wiem zresztą, czy „zmiana sposobu myślenia" jest tutaj najlepszym określeniem. Może lepiej byłoby mówić o inspiracjach albo o wspólnych odkryciach. Mam jednak wrażenie, że każde ze spotkań w ramach Laboratorium było dla uczestniczek programu istotne, bo pozwalało jakoś głębiej zobaczyć własny projekt i ukonkretnić to, co jest jeszcze do przepracowania. Pamiętam, że kiedy pracowaliśmy z włoską grupą Motus, Daniela Nicolo i Enrico Casagrande szczególnie zainteresowali się projektem Klaudii Hartung-Wójciak i kwestią nagrań VHS z jej prywatnego archiwum. Pytanie o sposób eksploracji nagrań, o to, czy powinny się one na scenie pojawić, towarzyszyło artystce od początku pracy nad projektem, a Motus na pewno w podjęciu tej ostatecznej decyzji pomógł. Dla Karoliny Szczypek z kolei ważne było spotkanie z Prodromosem Tsinikorisem, greckim reżyserem do niedawna prowadzącym scenę eksperymentalną przy Teatrze Narodowym w Atenach, który pomógł Karolinie i pracującemu z nią dramaturgowi Pawłowi Sablikowi zobaczyć różne możliwości przeformułowania ich projektu. Wydaje mi się, że warsztat z Prodromosem był momentem przełomowym w myśleniu o strukturze i formie spektaklu. Daria Kubisiak szczególnie zyskała natomiast na spotkaniu

z Lolą Arias, jedną z najciekawszych artystek pracujących w nurcie teatru dokumentalnego. Wydaje mi się, że te warsztaty pomogły Darii w metodologicznym dopracowaniu realizowanej przez nią dokumentacji projektu. W przypadku Darii nastąpiła chyba najciekawsza zmiana. Na początku chciała zrobić spektakl o swoim tacie, ale w trakcie szukania informacji na jego temat i konfrontowania swoich wątpliwości z naszymi tutorami, w trakcie warsztatów z Joanną Kos-Krauze doszła do wniosku, że ciekawszym tematem jest historia jej mamy. To przesunięcie wydaje mi się bardzo istotne i dla nas wszystkich było ekscytujące. Muszę jednak zaznaczyć, że to, co przed chwilą powiedziałem, jest trochę karkołomne, bo wydaje mi się, że największą siłą Laboratorium jest jego procesualność, działanie w długim trybie z wykorzystaniem różnych bodźców. Prowadzący masterclassy są zresztą wybierani w odniesieniu do projektów, nad którymi pracujemy w Laboratorium.

Klaudia Hartung-Wójciak bazuje na kasetach VHS, Daria Kubisiak przeprowadza wywiady i reperformuje je na scenie, a Karolina Szczypek pracuje kolektywnie. Jak porównałbyś ze sobą te trzy projekty i zróżnicowane metody pracy?

Mimo różnic, o których mówisz, widzę bardzo dużo podobieństw między tymi projektami. Każdy z nich wpisuje się w nurt teatru dokumentalnego i bazuje na archiwach. Karolina Szczypek, wychodząc od własnej historii, korzysta z prywatnego archiwum doświadczania przemocy, Daria Kubisiak bierze pod lupę historię rodzinną i wykorzystując narzędzie wywiadu, traktuje swoich krewnych jako materiał archiwalny. Klaudia Hartung-Wójciak czyta natomiast archiwum na poziomie estetycznym, próbuje dostrzec, co w kontekście społeczno-politycznych zmian kryje się pod nagraniami VHS

rejestrującymi codzienność lat dziewięćdziesiątych. Wielość wspólnych cech i tematów widziałem zresztą wielokrotnie w trakcie masterclass, gdzie bardzo często praca nad jednym projektem dawała jakiś punkt odniesienia innemu projektowi. Łączy się to zresztą z zasadą tych warsztatów, które są kolektywne, a nie indywidualne. Ten wspólny proces gwarantuje wzajemne wsparcie, a także wymianę opinii i wrażliwości. Podczas każdego spotkania, nawet jeśli uwaga skupia się na innym uczestniku, możesz szukać czegoś dla siebie i swojego spektaklu.

Innym wspólnym mianownikiem jest wymiar polityczny każdego z tych projektów. *Spektakl dyplomowy* porusza wątek przemocy w teatrze, *Robotnica…* stawia pytanie o emancypację polskich robotnic, a *VHS* traktuje o niedoskonałościach czasów transformacji. O czym świadczy takie stanowisko młodych ludzi?

Nie chciałbym generalizować. Wydaje mi się jednak, że dziś nie da się robić teatru, który będzie politycznie obojętny, ponieważ każdy artystyczny wybór ma znaczenie polityczne. Tematyka trzech projektów tej edycji wydaje mi się niezwykle istotna w kontekście społecznym, a powstałe spektakle pokazują, w jaki sposób możemy używać teatru do krytycznej analizy naszej rzeczywistości. Zresztą Karolina, Klaudia i Daria mają bardzo jasno określony sposób czytania rzeczywistości i dysponują też sprawdzonymi już narzędziami do jej opisywania w teatrze. Tym, co mi w nich zaimponowało w trakcie tej rocznej pracy, był ten rodzaj gniewu i złości, za którymi idzie bardzo konkretne działanie. Karolina Szczypek zainicjowała ważną dyskusję na temat przemocy w teatrze, w której posłużyła się własnymi doświadczeniami. Klaudia Hartung-Wójciak angażuje się w działania Gildii Polskich Reżyserów i Reżyserek Teatralnych, Daria Kubisiak uczestniczy w

projektach badawczych i społecznych. Żadna z nich nie ogranicza swojej aktywności wyłącznie do działań stricte artystycznych. Nieprzypadkowo więc do udziału w Laboratorium zaprosiliśmy trzy reżyserki, które są wrażliwe społecznie i zaangażowane politycznie. I cieszę się, że ten wątek wybrzmiewa w ich spektaklach.

Gniew artystek, o którym mówisz, zdaje się korespondować z niezgodą młodych ludzi, którzy dziś masowo wychodzą na ulice. Na poziomie Laboratorium również można dostrzec atmosferę sprzeciwu wobec niesprawiedliwego i opresyjnego systemu.

W tym miejscu pojawia się podstawowe pytanie: po co chodzimy do teatru i po co robimy teatr? Można oczywiście posługiwać się teatrem do opowiadania pięknych i wzniosłych historii. Nie mam nic przeciwko takiemu teatrowi, tyle że on mnie po prostu nie interesuje. W teatrze szukam konfrontacji, wyzwania, szansy na przewartościowanie własnych sposobów czytania rzeczywistości. Na ostatnim etapie naboru do Laboratorium, kiedy mamy dwa bardzo dobrze opracowane na poziomie merytorycznym i artystycznym projekty, pojawiają się już bardzo subiektywne kryteria wyboru. Stąd być może taka tematyka spektakli w tej edycji… Nie chciałbym jednak, abyśmy patrzyli na uczestniczki Laboratorium jak na reprezentację jakiejś konkretnej grupy społecznej czy wiekowej. Wydaje mi się, że jeśli kogoś reprezentują, to tylko siebie i swoją wrażliwość. A nas interesuje po prostu, co do powiedzenia mają Karolina Szczypek, Klaudia Hartung-Wójciak i Daria Kubisiak.

***Spektakl dyplomowy* jest jednak, jak mi się wydaje, szczególnie ważny w kontekście społecznym, o którym wspomniałeś. Premierze towarzyszyć miały bowiem warsztaty antymobbingowe oraz pokazujący przemocowe tajemnice zza teatralnych kulis podcast *Meh-Teatr*.**

Ze względu na pandemię musieliśmy przeorganizować pracę teatru, a warsztaty antymobbingowe przesunąć na późniejszy termin – kiedy ponownie pokażemy spektakl. Bardzo mi natomiast zaimponowało, że cały zespół *Spektaklu dyplomowego* popatrzył na swoją pracę w szerszym kontekście. Twórcy nie skoncentrowali się jedynie na deklaratywnej idei sprzeciwu wobec systemowej przemocy, ale postanowili praktycznie podejść do tematu – wyszli z inicjatywą konkretnych działań, takich właśnie jak warsztaty i podcast. Pojawił się również pomysł napisania eseju dotyczącego sposobu funkcjonowania przemocy w teatrze i mam nadzieję, że uda się to zrealizować w późniejszym terminie. Jak widać, twórcy *Spektaklu dyplomowego* postanowili realizować swój projekt na różnych poziomach, wychodząc również poza teatr.

Jak jeszcze pandemia zmieniła Laboratorium? Czy wszystkie z zaplanowanych działań udało się zrealizować?

Sytuacja pandemiczna ograniczyła przede wszystkim możliwość wyjazdów zagranicznych. Z trzech zaplanowanych obozów teatralnych udało się zrealizować tylko jeden. Masterclassy odbywały się nie na żywo, ale on-line. Obawiałem się nieco takiego sposobu pracy, ale jak się okazało, ma to swoje plusy. Praca on-line pozwoliła nam lepiej czasowo rozłożyć spotkania z zaproszonymi gośćmi, dać sobie więcej czasu na analizę wypracowanego na

poszczególnych sesjach materiału. Największą i najbardziej bolesną zmianą była ta związana z ograniczeniami dotyczącymi liczby widzów. Karolina Szczypek dała premierę przy widowni zapełnionej w połowie, Daria Kubisiak zagrała dla jednej czwartej, a premiera spektaklu Klaudii Hartung-Wójciak odbyła się bez publiczności. Kiedy teatr wróci do działalności w trybie stacjonarnym, odbędzie się właściwa premiera – już z udziałem widzów.

Jak twoim zdaniem te alternatywne, laboratoryjne metody pracy artystycznej sytuują się w kontekście instytucjonalnego teatru w Polsce?

Każdy z tych projektów wymaga bardzo dużo czasu. Marzyłoby mi się, żeby teatry instytucjonalne gwarantowały przestrzeń i czas dla młodych artystów na pracę procesową. Kolektywność pracy, procesowość i niezbędny dla niej czas są, ze względu na specyficzny system funkcjonowania instytucji, trudnymi dla nich elementami. Ale przecież ten model pracy w wielu instytucjach funkcjonuje i jest akceptowany, rzadko jednak w odniesieniu do młodych twórców. A mnie się wydaje, że to właśnie młodzi twórcy najbardziej tego rodzaju pracy potrzebują, bo kiedy mają eksperymentować z językiem, ze sposobem pracy, kiedy mają konfrontować się z porażką, jeśli nie na tym etapie zawodowej kariery? Instytucje kultury powinny pełnić funkcję służebną wobec artystów i dostosowywać się do różnych sposobów pracy.

Jak oceniasz rezultaty tegorocznej edycji Laboratorium i czy wasz teatr planuje podobne działania w przyszłości?

Trudno jest mi mówić językiem rezultatów, ponieważ nie o rezultaty w tym projekcie chodzi. Poza tym, zdaję sobie sprawę, że angażując się emocjonalnie w proces rozwijania poszczególnych projektów, tracę do nich dystans. Jestem jednak bardzo zadowolony z tego, co udało się tym programem zbudować. Po pierwsze przestrzeń, w której młodzi artyści mogą pracować nad swoimi pomysłami, a po drugie system wsparcia młodych twórców. Na ile był on wystarczający i skuteczny, to oczywiście kwestia sporna. Zawsze wychodzę z założenia, że można zrobić więcej i lepiej, więc miałbym pewnie jeszcze kilka wątpliwości co do opracowanych tu mechanizmów. Ogromną wartością obydwu edycji jest różnorodność procesów pracy poszczególnych uczestników i ich efekty w formie spektakli. Trudno byłoby bowiem znaleźć dwa podobne przedstawienia, co jest dla mnie najsilniejszym argumentem na skuteczność funkcjonowania tej metody. Uczestnicy Laboratorium mogą iść swoimi ścieżkami i to jest najważniejsze w ocenianiu wartości projektu. To, że uczestniczki tej edycji robiły spektakle oparte na długim procesie, nie znaczy, że już zawsze będą tak pracować. Chodzi przede wszystkim o pokazanie różnych możliwości pracy, a nie o formatowanie młodych artystów wedle jakiegoś wzorca. Cieszy mnie oczywiście pozytywny odbiór krytyczny, zainteresowanie środowiska, ale najciekawszym efektem całego programu jest wpływ, jaki Laboratorium wywarło na uczestników projektu. Co do przyszłych działań, tegoroczne Laboratorium jest ostatnią edycją programu realizowaną w Teatrze Nowym. Te dwie edycje pozwoliły nam sprawdzić, jak w praktyce działa ten model pracy z artystami, jakie są jego mocne, a jakie słabe strony. W tej chwili pracujemy więc nad kontynuacją Laboratorium w zmienionej formule i w innym już niż Teatr Nowy Proxima miejscu.

Autor/ka

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/okres-przejsciowy-miedzy-szkola-instytucja*