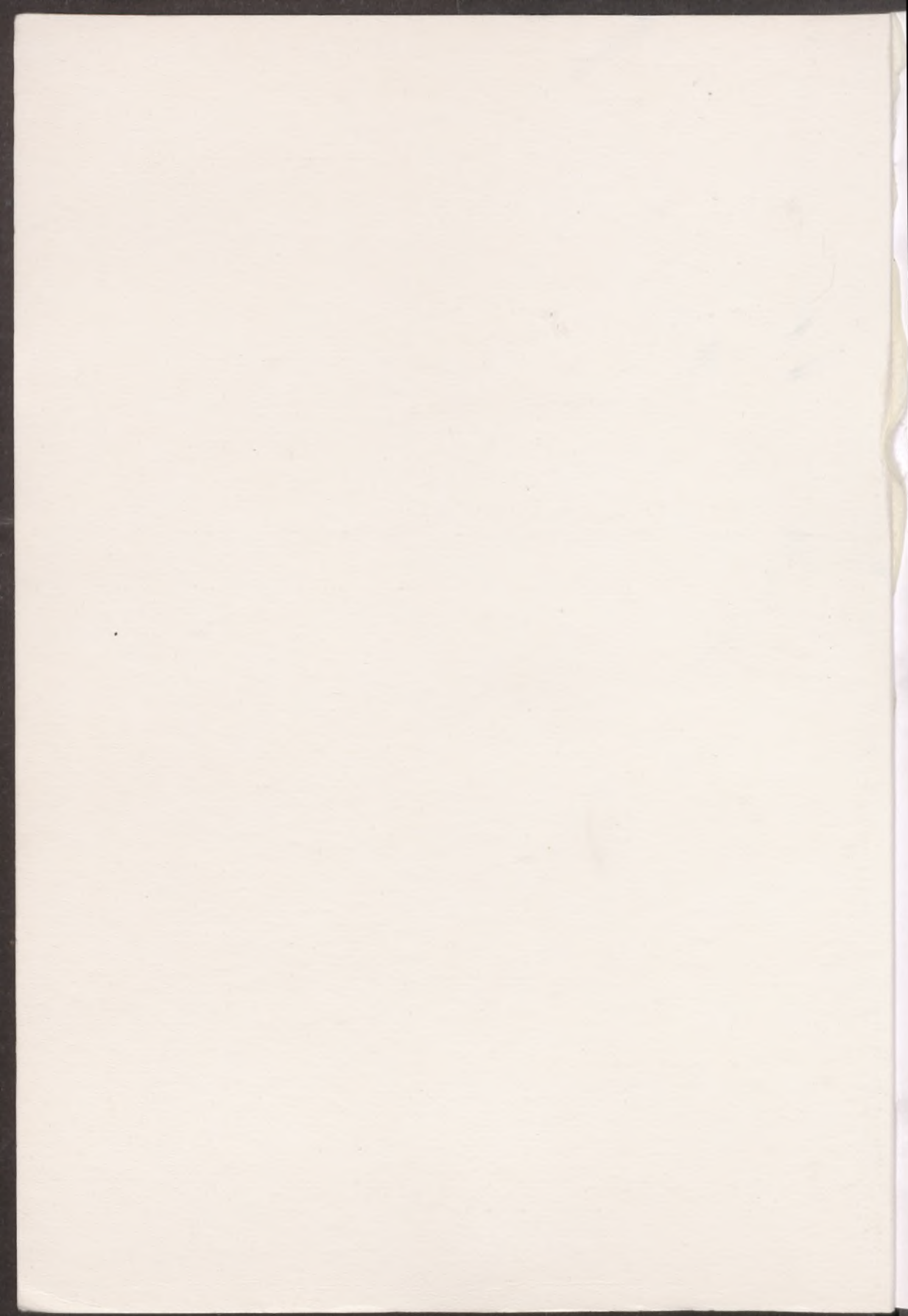


Praca zbiorowa pod redakcją
Mirosława Glinieckiego i Lucyny Maksymowicz

TEATR

TERAPIA - EDUKACJA - ASERTYWNOŚĆ - TWÓRCZOŚĆ - ROZWÓJ





TEATR

TERAPIA - **E**DUKACJA - **A**SERTYWNOŚĆ
- **T**WÓRCZOŚĆ - **R**OZWÓJ

praca zbiorowa pod redakcją

Mirosława Glinieckiego i Lucyny Maksymowicz

Słupsk 2004

TEATR

TERAPIA - EDUKACJA - ASERTYWNOŚĆ
- TWÓRCZOŚĆ - ROZWÓJ

TEATR

TERAPIA - EDUKACJA - ASERTYWNOŚĆ - TWÓRCZOŚĆ - ROZWÓJ

praca zbiorowa pod redakcją

Mirosława Glinieckiego i Lucyny Maksymowicz

Słupsk 2004

Recenzja
dr Mariola Szczepańska

Książka powstała w ramach projektu
Scena Teatru dla życia
realizowanego przez Słupski Ośrodek Kultury



792

61406

Reprodukcja na okładce:

rysunek Marty (6 lat)

792.077; 371.383; 37.036; 615.851; 376.214

MBP Słupsk
OdDiM



4-61406

Projekt okładki i stron tytułowych:
Mirosław Gliniecki i Lucyna Maksymowicz

Publikacja sfinansowana ze środków Ministerstwa Kultury

Współwydawcy:
Słupski Ośrodek Kultury & Teatr STOP

ISBN 83-912316-2-3

Format: B 5 Nakład: 600 egz.

Druk: ZP „GRAWIPOL” ZPChr. Słupsk, ul. Poznańska 42, tel. 0-59 842-36-51, 842-65-56

<i>Teatr w procesie terapii i wychowania - wprowadzenie</i>	7
<i>Theatre in the Process of Therapy and Upbringing - an Introduction</i>	

CZĘŚĆ I

Sztuka teatru w opinii reżyserów, aktorów, twórców...

Art of Theatre in the Opinion of Directors, Actors, Creators...

Jan Wyrwas

<i>Nie tylko teatr – wyimki</i>	15
---------------------------------------	----

Not Only Theatre – Excerpts

Stanisław Miedziewski

<i>W stronę poezji pedagogiki – gawęda o kilku próbach teatralnych.....</i>	23
---	----

Towards the Poetry of Pedagogics – a Chat about some Theatre Rehearsals

Edward Żentara

<i>„Umiłowanie teatru” – refleksje.....</i>	35
---	----

“Fondness for Theatre” - Reflections

Mirosław Gliniecki

<i>Teatr może być źródłem szczęścia</i>	39
---	----

Theatre can be a Source of Happiness

Jupi Podlaszewski

<i>Gawęda postulatyczna na temat edukacji sztuki scenicznej w zakresie ruchu</i>	
--	--

<i>oraz ważkości teatru w ogóle.....</i>	47
--	----

A Postulatory Chat on the Education of Stage Art regarding Stage Movement

and on the Significance of Theatre in general

Lucyna Maksymowicz

<i>Ku teatralizacji dramy</i>	55
-------------------------------------	----

Towards the Theatricalisation of Drama

Daniel Kalinowski

<i>Norwid a teatr współczesności.....</i>	65
---	----

Norwid and Contemporary Theatre

Agnieszka Zalewska-Meler

<i>Humor – dla zdrowia, dla wsparcia, dla życia</i>	83
---	----

Humour – for Health, for Support, for Life

CZĘŚĆ II

Działania teatralne w ocenie wychowawców, instruktorów, młodzieży ...

Theatre Actions in the Assessment of Mentors, Tutors, Youth...

Jolanta Krawczykiewicz

<i>Dziesięć przykazań recytatora.....</i>	95
---	----

The Ten Commandments of a Reciter

Wioleta Komar, Katarzyna Sygitowicz, Maciej Sierosławski	
<i>Wykorzystanie technik teatralnych do obniżania poziomu agresji i lęku.....</i>	101
<i>Usage of Theatre Techniques to Reduce Levels of Aggression and Fear</i>	
Agata Andrzejczuk	
<i>Terapeutyczne aspekty aktywności teatralnej osób z niepełnosprawnością.....</i>	115
<i>Therapeutic Aspects of Theatre Activity for the Disabled</i>	
Sławomir Meler	
<i>Teatr za murami więzienia.....</i>	127
<i>Theatre Beyond Prison Walls</i>	
Teresa Gliniecka	
<i>Teatr szkolny na wsi.....</i>	135
<i>School Theatre in the Country</i>	
Katarzyna Wilucka-Haczkowska	
<i>„Pogotowie teatralne” w szkole przyszpitalnej.....</i>	143
<i>“Theatre Emergency Service” at an In-hospital School</i>	
Jarosław Greszta	
<i>Kabaret „Leśni Skauci”.....</i>	149
<i>“Leśni Skauci” Cabaret Group</i>	
 <i>„Twórczość w moim życiu” – refleksje młodzieży.....</i>	163
<i>“Creativity in my life”- reflections of young people</i>	
 Marek Cieśluciński	
<i>Igraszki teatralne.....</i>	165
<i>Theatre Gambols</i>	
Marta Gliniecka	
<i>Ja i Teatr – czyli swobodne szybowanie „gdzieś między przeżyciem a przemyśleniem”.....</i>	170
<i>Theatre and I – or free gliding “somewhere between experience and consideration”</i>	
Sonia Tybura	
<i>Samotny wędrowiec (rysunek).....</i>	176
<i>A Lonely Wanderer (a drawing)</i>	
Agnieszka Dul	
<i>Wędrowiec (wiersz).....</i>	177
<i>A Wanderer (a poem)</i>	

Po raz trzeci¹ mieliśmy możliwość spotkać się w ramach seminarium i warsztatów teatralnych zorganizowanych przez Słupski Ośrodek Kultury - tym razem w ramach projektu ***Scena teatru dla życia***. Autorzy projektu nie ukrywają, że inspiracją do podjęcia tego problemu był wcześniej opisany przez Lecha Śliwonika „teatr dla życia”, rozumiany przez autora jako „wykorzystanie teatralnych metod pracy oraz możliwości tkwiących w produkcji teatralnym (spektaklu) dla osiągnięcia założonych celów w dziedzinach nieartystycznych a społecznie istotnych: edukacji, resocjalizacji, rehabilitacji, psycho i socjoterapii. Drugoplanowość zadań artystycznych nie wyklucza osiągnięcia poziomu wysokiej sztuki (przykład – światowe sukcesy Olsztyńskiej Pantomimy), ale nie stanowi celu głównego. Można by powiedzieć, że w tym przypadku teatr (praca teatralna) najbardziej się odrywa od sztuki i zbliża do życia”.²

Lech Śliwonik od wielu lat towarzyszy działaniom z tego obszaru, jest bowiem przekonany o rosnącym znaczeniu i o konieczności wprowadzania ich do społecznej świadomości. Podkreśla przy tym szczególną rolę prowadzących zajęcia, wyróżniając w tym zakresie tych, którzy kiedyś sami uczestniczyli (tworzyli) w teatrze alternatywnym. „Nie jest dziwne – pisze autor - że z tego niewielkiego świata wyszło tak wielu zatroskanych o cudze losy. Bo właśnie ten teatr legitymował się zawsze szczególną wrażliwością społeczną”.³ Przywołany cytat, to kolejny dowód na to, iż teatr sprzyjać może rozwojowi człowieka - uczestniczącego w roli widza, jak i samego twórcy teatralnych działań. Będąc o tym również przekonani, ponownie zaprosiliśmy do udziału w dyskusji tych, którzy zawodowo są lub byli związani z twórczością teatralną, by zechcieli podzielić się własnymi refleksjami na temat roli teatru w życiu współczesnego człowieka. Zachęcaliśmy również do zabrania głosu w dyskusji młodzież licealną, studentów, a także różnych innych uczestników biorących udział w szeroko rozumianej edukacji teatralnej.

¹ Dwa pierwsze seminaria zrealizowano z Funduszu PHARE: *Teatr a dziecko specjalnej troski* – Słupsk 1999; *Teatr edukacyjny - komunikacja bez granic* – Słupsk-Bornholm 2001;

² L. Śliwonik (2001): *Teatr dla życia*. /W:/ *Teatr edukacyjny – komunikacja bez granic*, pod red. M. Glinieckiego i L. Maksymowicz. Słupsk, s. 123 / Lech Śliwonik od wielu lat redaktor naczelny „*Sceny*”; Prezes Towarzystwa Kultury Teatralnej; obecnie Rektor Akademii Teatralnej w Warszawie/

³ Tamże, s. 124

Przypomnijmy, że współcześnie terminem terapia posługuje się medycyna, psychologia, pedagogika czy socjologia, określając nim: „system działań stosowanych nie tylko wobec osób chorych, ale także jednostek o zaburzonym rozwoju lub poszukujących rozwiązań sytuacji trudnych, również w stosunku do osób pozostających w obrębie patologii społecznej, a więc dotkniętych nałogami, pozbawionych wolności, objętych głębszymi wykołajeniami, objawiających cechy zaawansowanej psychopatii”.⁴ W takim rozumieniu terapia obejmować będzie różnego rodzaju oddziaływania, jak psychoterapię, socjoterapię, reedukację, kompensację, korekcję.

Teatr wychodzi naprzeciw ludziom szczególnie potrzebującym pomocy (chorym, niepełnosprawnym, więźniom...), wkracza w obszary dewiacji społecznych i, co ciekawe, okazuje się efektywnym środkiem terapii przez sztukę. „Cóż to jest teatr? – pyta i odpowiada R. Barthes – Rodzaj maszyny cybernetycznej. Będąc w stanie spoczynku, maszyna ukryta jest za kurtyną. Kiedy się ją natomiast odłoni, zaczyna wysyłać pod naszym adresem szereg przekazów. Swoistość tych przekazów polega na tym, że płyną jednocześnie, a jednak w różnych rytmach. W pewnym momencie spektaklu odbieramy równocześnie sześć, siedem informacji (płynących z dekoracji, kostiumu, oświetlenia, umiejscowienia aktorów, ich gestów, mimiki i słowa), ale jedne z tych informacji trwają (np. dekoracja), podczas gdy inne krążą (słowa, gesty). Mamy więc do czynienia z prawdziwą polifonią informacyjną. I to jest właśnie teatralność”.⁵

Poprzez porównanie teatru do maszyny cybernetycznej podkreślony został aspekt wytwarzania i przedstawiania znaczeń. Zakres i siła komunikowania w teatrze zwiększają się dzięki obrazowości przekazu. Język obrazowy najczęściej posługuje się metaforą, a „emocjonalność wiążąca się z mechanizmem metaforyzacji, który jest podstawą tworzenia i odbioru przenośni, wyjaśnia siłę oddziaływania tego rodzaju komunikatu. Uczucia motywują do działania, pogłębiają proces rozumienia, utrwalają zapamiętywanie”.⁶

Komunikaty niewerbalne odgrywają tutaj znaczącą rolę. Treści mogą bowiem docierać do osób chorych, niepełnosprawnych intelektualnie, z łatwością odbierają je również dzieci. W teatrze, podobnie jak w terapii, odbywa się przekaz nieograniczony żadnymi ramami konwencji czy możliwościami percepcji. To, co najistotniejsze i dotąd nieznane staje się możliwe do przekazania i przeżycia.

⁴ B. Kaja (2001): *Zarys terapii dziecka*. Bydgoszcz, s. 11

⁵ Za: K. Kowalewicz (1993): *Teatr i odbiorca*. Łódź, s.120

⁶ J. Sołowiej (2001): *Teatr a metafora*. W: *Teatr edukacyjny...*, dzieło cyt., s. 130

Zdajemy sobie sprawę, że i tym razem, zabranie głosu w dyskusji nie będzie łatwe - jak zawsze, kiedy mowa o teatrze. „(...) trudno bowiem wyrazić opisem coś, co jest żywe, zmienne, zjawiskowe i często jednorazowe. Wszelkie próby zapisania działań teatralnych pozostawiają niedosyt, są naskórkowe, skrajne i prowadzą często do przekonania, że teatr daje się uchwycić w słowa. A przecież to częściowa tylko prawda i wcale nieoczywista”.⁷ Tym bardziej dziękujemy wszystkim Autorom, którzy podjęli się trudu opisanie własnych doświadczeń teatralnych.

Lucyna Maksymowicz & Mirosław Gliniecki

Theatre in the processes of therapy and upbringing - an introduction

For the third time we have had the opportunity to meet at a seminar and theatre workshop organised by the Słupsk Culture Centre – this time as part of a project entitled **Theatre Stage for Life**. The authors of the project do not conceal the fact that “theatre for life” earlier described by Lech Śliwonik was the inspiration for the undertaking. As Śliwonik puts it, a theatre for life means “*the usage of theatre methods and of the possibilities contained in a theatre product (a performance) in order to achieve assumed goals in non-artistic disciplines which are essential in a social sense, such as: education, resocialization, rehabilitation, as well as psycho- and socio-therapy. The fact that artistic undertakings become of secondary importance here does not exclude the possibility of reaching levels of high art (e.g. the worldwide success of the Olsztyn Mime Theatre), but this is not the main aim. One could say that theatre (theatre work) in this case breaks links with art most distinctly and gets closer to life itself*”⁸

Śliwonik has been following developments in this field for many years, ever since he became convinced of their growing significance and the necessity to introduce them into the social consciousness. Hence the reason we have invited to the discussion table all those

⁷ D. Kalinowski (1998): *Przedmowa*. W: *Koniec teatru alternatywnego?* Słupsk, s. 5

⁸ Śliwonik, L. (2001), ‘Theatre for Life’ in *Educational Theatre-Communication without Boundaries*, M. Gliniecki and L. Maksymowicz (eds), Słupsk. (Lech Śliwonik, chief editor of “Stage” for many years; Chairman of Theatre Culture Association; currently Rector of Theatre Academy of Warsaw).

who are or have been professionally involved in theatrical creation, and have asked them to share their reflections on the role of theatre in the life of contemporary man. We have also been encouraging second and third level students as well as others involved in theatrical education to take part in our discussion.

One's upbringing should develop one's natural capacities. It happens that a given person does not want or simply is not able to meet the demands of adults. A troubled upbringing can exacerbate academic failure, lower self-confidence and simply lessen the motivation to try any endeavour at all, thus creating the necessity for therapeutic intervention.

Let us remember that the term 'therapy' is used nowadays by the medical, psychological, pedagogical or sociological professions to describe *"a system of action applied not only to ill people but also to those with disturbed development or in search of solutions to their difficult problems, and also to those remaining within the boundaries of social pathologies, i.e. affected by addictions, imprisoned, seriously led astray, or displaying advanced psychopathy"*⁹. Therefore, in this understanding of the term, 'therapy' also encompasses various influences such as psychotherapy, sociotherapy, re-education, compensation and correction.

Theatre can help those who particularly need help, for example the ill, the disabled or those in prison. Theatre enters areas of social deviation and, what is even more interesting, proves to be an efficient means of therapy through art. *"What is theatre?"* asks and answers R. Barthes. *"It is a type of cyber machine. When it is in a state of retirement, the machine is hidden behind a curtain. But when you unveil it, it begins sending messages to us. The specificity of these messages comes from the fact that they flow simultaneously, although in different rhythms. We receive six or seven different pieces of information at the same time – coming from stage design, costume design, lighting, the positioning of the actors and their gestures, faces, and words. Some of these messages endure (stage design), while others circulate (words, gestures). Thus, we are dealing here with true information polyphony. And this just means theatricality."*¹⁰ The aspect of the creation of meanings and of their presentation has been emphasised here by comparing theatre to a cyber machine. The range and power of communication in theatre is amplified by the visual nature of the message. Visual language most often uses metaphor, and *"the*

⁹ Kaja, B. (2001), *An Outline of a Child's Therapy*, Bydgoszcz.

¹⁰ Kowalewicz, K. (1993), *Theatre and the Receiver*, Łódź.

emotionality connected to the mechanism of metaphorisation which is a basis for the creation and perception of metaphors, explains the power of such a message. Emotion motivates action, deepens the process of comprehension, fixes memorisation".¹¹

Non-verbal messages also play a significant role here, as they can reach the ill, the intellectually disabled, and also children. In theatre, as well as in therapy, transmission occurs, unlimited by any conventions or borders of perception. Something hitherto unknown, but most essential, can be conveyed and experienced. We are aware that on this occasion, as well as on others, taking part in discussion is not going to be easy – as is always the case when discussing theatre, “/.../as it is difficult to express by description something which is alive, changing, phenomenal and, very often, unique. Any attempt to pen theatrical actions leaves us with the feeling of insatiability, is superficial and extreme and leads us to the conviction that theatre cannot be adequately expressed in words. This is just a partial truth, and not that obvious at all”.¹² On account of this fact, we would like to thank even more all those who have taken the trouble to describe their own theatre experiences.

Lucyna Maksymowicz & Mirosław Gliniecki

Translated by: Niamh Nestor and Jupi Podlaszewski

¹¹ Sołowiej, J. (2001), 'Theatre and Metaphor' in *Educational Theatre...* quoted opus.

¹² Kalinowski, D. (1998), 'Introduction' in *The End of Alternative Theatre?*, Słupsk.

OW, aKtorOW, tWOtCOW...

JAN WYRWAS

Nie tylko teatr – wyimki

O Autorze

*Jan Wyrwas - historyk idei. Niegdyś autor i reżyser alternatywnego teatru.
Publikuje w pismach specjalistycznych. Mieszka w Koszalinie.*

JAN WYRWAS

Nie tylko teatr – wyimki

O Autorze

Jan Wyrcus - historyk literatury i teatru, autor i redaktor licznych publikacji. Publikuje w piśmie specjalistycznym „Miesięcu w Krasnym”.

...poezja jest umiejętnością, która działa najsilniej na ślepych, a malarstwo czyni to z głuchymi, zapisał Leonardo da Vinci w swym „Traktacie o malarstwie”¹³.

Czy można to spostrzeżenie rozwinąć i odnieść do sztuki teatru¹⁴, gdzie wzrok i słuch są współważne? Chyba tylko tak: teatr jest umiejętnością, która działa najsilniej raz na bardziej ślepych, innym razem bardziej głuchych, a to, jak wiemy z doświadczenia, dotyczy nas wszystkich. Powtórzmy zatem jeszcze raz: teatr jest umiejętnością, która działa najsilniej na trochę ślepych, trochę głuchych, czyli ludzi normalnych.

Co jest powodem takiego szczególnego działania? Zapewne każdy z nas, kto w sposób praktyczny zetknął się z teatrem, miałby tu inną odpowiedź – w zależności od rozpoznania materii teatru, od roli aktora w tym wyobrażonym świecie, od refleksji nad odbiorcą, jakim jest każdy konkretny człowiek, widz, któremu sztuka teatru powinna służyć.

Czy teatr jest tylko soczewką skupiającą najbardziej dramatyczne, komiczne, groteskowe albo farsowe przejawy życia?

Z własnego doświadczenia wiem, że to, co w teatrze fascynowało mnie najbardziej, była jego misteryjność, ale też ulotność. Inna przestrzeń, którą buduję, w której się poruszam, wykraczająca poza porządek tego, co spotykamy na co dzień. Widoczny, dotykalny – bo sam przecież tego nie wymyślałem – dar łaski, gdy widziałem, że miała coś z piękną. Nie można było tego inaczej nazwać.

*

Życie ma swoją muzykę tła. / Nie potrafimy rozpoznać jej źródła, / Ale czasem udaje się nam zapamiętać melodię..., te pierwsze strofy, jednego z utworów metafizycznej poezji Roberto Juarosa, mogłyby być mottem ogólnych rozważań o teatrze, o sztuce i o tym, co decyduje, że artystyczna składanka, w najlepszym razie zestrój, staje się dziełem sztuki – samoistnym, oddziaływującym, którego się słucha, na które trzeba patrzeć, nieobojętnym.

Jak to się dzieje? Aby być świadomym swej umiejętności twórcą, trzeba to wiedzieć. A zdarzało się to nielicznym. Tadeusz Kantor kiedyś powiedział: *Życie pokazuje się przez brak życia*.

¹³ Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, Księga I, 15; przekł. M. Rzepińska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1961.

¹⁴ W wiekach średnich termin „sztuka” był zarezerwowany tylko dla siedmiu sztuk wyzwolonych (*artes liberales*), czyli ówczesnie uprawianych nauk. Ze współczesnych sztuk jedynie „muzyka” dostępowała tego zaszczytu.

Potrzebny jest czas i dystans, aby lepiej, to znaczy zgodniej z prawdą, widzieć. Zwykle mówimy: nie mam czasu. Zajęci troską o własne *imago* w oczach innych, oszukujemy, najczęściej i najłatwiej, samych siebie. *Ciężarowi świata tak błogo się poddajemy, jak nieraz człowiek poddaje się naporowi snu.*¹⁵ Ciężarowi świata towarzyszy wtedy ciężar nas samych. Jak wtedy mówić o prawdzie w sztuce?

W połowie minionego już wieku Wasyl Kadinsky w swym słynnym eseju „O duchowości w sztuce” pisał: *Artysta musi siebie wychować i zgłębiając własne serce, przede wszystkim zadbać o swoją kulturę duchową i ją rozwinąć, by jego talent miał jakąś pożywkę (...) musi mieć coś do powiedzenia, ponieważ jego [głównym] zadaniem nie jest opanowywanie formy, lecz dostosowywanie jej do treści.*¹⁶ W innym przypadku, kontynuuje Kadinsky, może stać się oszustem i kuglarzem oszukującym nie tylko odbiorcę, ale i samego siebie.

*

Każda sztuka jest zagrożona fałszem, widzimy przecież jakby w zwierciadle, *niejasno*. Ale teatr, w którym się gra, udaje i mówi, dodatkowo styka się z kłamstwem. Wiedzą o nim najlepiej aktorzy, jeśli tylko jeszcze o tym myślą.

Andrzej Seweryn, w przerwie przed ponownym przywołaniem Don Juana na scenę w Awinionie, w 1993 roku, na pytanie: *Co tworzy magię teatru?*, odpowiedział: *Ten najwyższy rodzaj kłamstwa.*

*

W świecie, w którym żyjemy, w świecie konsumpcji, areną życia jest rynek, którego właściwością jest kupować, spożywać, jak najwięcej. Centrum zainteresowania jest tu wyłącznie człowiek – jak go przekonać, uwieść, kupić. Na rynku rzeczy tracą swą trwałość i zagrożenie. Skoro zasadą jest jak największa konsumpcja, to właśnie nie-trwałość rzeczy staje się ich cechą podstawową. Miarą wszystkiego jest miara pieniądza.

¹⁵ Św. Augustyn, *Wyznania*, przekł. Zygmunt Kubiak, Inst. Wyd. PAX, s.172; (w oryginale: „Ciężarowi świata tak błogo się poddawałem, jak nieraz człowiek poddaje się naporowi snu.”)

¹⁶ Wasyl Kadinsky, *O duchowości w sztuce*, przekł. Stanisław Fijałowski, wydanej przez Państwową Galerię Sztuki w Łodzi, 1996

Ale „człowiek żyjący bezmyślnie w dostatku, równy jest bydłom, które gina” (Ps 49,13). Ponieważ nasza ograniczoność i skończoność są dla nas oczywiście nie do przyjęcia, udajemy, że chwila jest wiecznością, przemieszczamy się w różne miejsca, na różne sposoby, szukając krainy bez granic, bez cienia, gdzie nie byłoby widać naszych braków. A gdy i na to nas nie stać, poruszamy się w przestrzeni matematycznie wyobrażonej, wirtualnej.

Pozór, tymczasowość, życie chwilą – teatralizacja, dotykają nas, ludzi normalnych, wszystkich.

*

W przeciwieństwie do materialnego dobrobytu, który osadza się w przestrzeni przedmiotów i produktów, tylko przedmioty ducha wpiśnięte są w czas. Ta kraina czasu też jest naszą krainą.¹⁷

Późna nowoczesność nie godzi się jednak na istnienie tych naturalnych, religijnych czy kulturowych odniesień z racji ich rzekomej względności. Dzieje się tak i w życiu, i w sztuce. Podważywszy wszelką prawdę, wyzbywamy się wiary i historii, żyjemy wyłącznie dla siebie. Pojawia się wtedy ilościowe pojęcie „jednostki” wyzwolonej ponoć z kultury, tradycji, która na niej ciążyła, będące wyrazem złudnego poczucia samowystarczalności. Taka jednostka wierzy, że sama w sobie stanowi alfę i omegę. Jej domniemany „świat ducha” sprowadza się do zachowań, poglądów, które sobie wynajduje, kiedy są jej potrzebne, i które odrzuca, gdy myśli, że czas ich przeminął. Z inną, podobnie jak ona jednostką, chce się łączyć tylko dobrowolnym kontraktem, umową, którą będzie mogła rozwiązać, jeśli przyjdzie jej na to chęć. Krótko mówiąc: jak najmniej, najlepiej wcale, odpowiedzialności.

Konsekwencją takich wyborów jest samotność. Jednostka jest sama, ponieważ zajmuje się ciągle swoim stanem posiadania, dobrobytem. Jest przeciwieństwem „osoby”, dla której wymiar społeczny i historyczny, czyli zamieszkiwanie w czasie, jest współistotny.

Kiedy podąża się w kierunku przeciwnym do tego, co oferuje nam sens, którym człowiek może się żywić, wszelkie spotkania z „prawdą życia” są dla nas wstrząsem. Obeznani z formą zasłaniany się żartem, ironią, szyderstwem... Ośmieszenie jest wtedy wyrazem

¹⁷ Metaforyczne rozdzielenie „krainy przestrzeni” i „krainy czasu”, które już nie współegzystują ze sobą, a także rozróżnienie „osoby” i „jednostki” wraz z argumentacją, zapożyczyłem od Chantal Delsol, z jej książki *Esej o człowieku późnej nowoczesności*, wydanej przez „Znak”, w przekł. Małgorzaty Kowalskiej, Kraków 2003.

pogardy i dystansu, a to co mogło być dla nas szansą, zostaje zneutralizowane i rozbrojone, i znowu możemy dalej, po swojemu, żyć.

*

Większość ludzi żyje w cichej rozpacz¹⁸, cichej, to znaczy dla świata niesłyszalnej, nierozpoznawalnej, lecz dla siebie prawie oswojonej, codziennej, nie pojętej, z którą trzeba jakoś żyć...

*

Nie ma lepszego sposobu zniewalania ludzi, jak dostarczanie im tego, czego pragną. To zdanie, które jest zasadą napędową cywilizacji konsumpcji, zapisał już dwa i pół tysiąca lat temu taoistyczny mędrzec Lao Tsy. Ale jest też ono pokusą dla wszelkich działań artystycznych, z teatrem w szczególności.

Zalewa nas nadmiar, nadmiar informacji, przypadkowości, powtórzeń, cytatów – postmodernizm. Jeśli chce się do ludzi mówić, konieczne jest rozeznanie się w tym wszystkim, co nas otacza i jakaś podstawa, minimum odpowiedzialności.

A mimo to, Jerzy Nowosielski zwykł był mawiać: *Ja uważam, że sztuka to właśnie mówienie językami, to proroctwo naszych czasów.*

Może warto przypomnieć sobie zatem, co przekazała nam tradycja odnośnie tego „daru”? „...jeśli pod wpływem daru języków nie wypowiedacie zrozumiałej mowy, któż pojmie to, co mówicie? Na wiatr będziecie mówili.” (1 Kor 14,9)

*

Kiedy niebo jest kamienne albo jeszcze gorzej – puste, a trzeba coś robić, więcej, bo być twórczym, warto może wtedy pamiętać wiodącą zasadę tzw. *Halachy*, czyli „drogi”, jaką wypracowali judaistyczni mędracy, a którą można wysłowić w ten sposób: *Szukając tego, co poza tobą, co transcendentne, nie jest najważniejsze jakiego zespołu zasad się trzymasz, ważne, abys się ich trzymał i nie traktował wybiórczo, zwłaszcza wtedy, kiedy nadejdą trudności...*

Zdolność do transcendencji, do przekraczania samego siebie, jest cechą wyłącznie ludzką. Kiedy jest ona próżna, bo uderza w pustkę, a kiedy sięga autentycznych wartości?

¹⁸ Tę porażającą diagnozę wystawił już w XIX wieku Henry David Thoreau, myśliciel i oryginał amerykański, który wyniósł się z nowego wspaniałego świata w swoją samotnię: *Walden, czyli życie w lesie*. Jest to również tytuł jego książki, skąd pochodzi ów cytat

*Akt transcendencji – niekonieczny i rzadki – z chwilą, gdy zostanie przedsięwzięty, nabiera absolutnej wartości. Pośród więzów, które człowiek sobie sam narzuca, transcendencja jest wartością najbardziej wiążącą, gdyż odciska się na wszystkich działaniach (...) Właściwie nie ma tu już nie tylko sztuki, ale i artyści (...) Transcendowanie jest twórczością dokonywaną już nie w materiale sztuki, lecz całego własnego życia.*¹⁹

Tadeusz Kantor, na dzień przed śmiercią, miał powiedzieć: *Całkowitą prawdą w sztuce jest odkrywanie własnego losu, przeznaczenia...*

*

Na zakończenie tej fragmentarycznej próby przywołania *muzycznego tła*, kilka zdań jeszcze o *melodii*, czyli o wartości, rozstanie z którą, chyba najboleśniej odczuła sztuka. Kilka zdań o pięknie.

Wyrośle z tradycji greckiej, rozumiane na wzór platoński, „piękno” miało charakter zawsze transcendentny. Należało do niego dążyć, porzucając kolejne przybliżenia, aż po idealną rzeczywistość, która jest wszędzie i nigdzie. Od początku było ono łączone z ideą dobra. Dopiero jednak tradycja chrześcijańska uczyniła piękno bardziej realnym, dotykającym, można powiedzieć, że umiejscowiła je, przyjmując jako dar pochodzący od Stwórcy, dar, który człowiek powtarza i ucieleśnia w swych najdoskonalszych dziełach.

„*I widział Bóg, że było dobre*” – czytamy w Księdze Rodzaju, w opisie aktu stwórczego Boga. W greckim tłumaczeniu Biblii, tzw. *Septuagincie*, hebrajskie słowo „t(o)b” (dobre), zostało zastąpione greckim „kalon” (piękne): „*I widział Bóg, że było piękne.*”

To, co jest dobre, może być dobre również ze względu na swą użyteczność. Piękno natomiast, jako transcendentne, nie może być poddane (ale można je zniszczyć, w sobie zniszczyć), może być jedynie podziwiane, kontemplowane, otoczone troską.

Swoją rozprawę „O duchowości w sztuce” Wasyl Kadinsky zakończył cytatem z Meaterlinck’a: *Nie ma niczego innego na świecie tak bardzo łaknącego piękna i tak bardzo pod jego wpływem rozkwitającego niż ludzki duch...*

¹⁹ Cytat z: Jolanta Brach-Czajna, *Etos nowej sztuki*, PWN, Warszawa 1984, ss. 210-211.

STANISŁAW MIEDZIEWSKI

W stronę poezji pedagogiki - gawęda o kilku próbach teatralnych *

O Autorze

Stanisław Miedziewski - pracuje w Teatrze Rondo Słupskiego Ośrodka Kultury w Słupsku.

W latach osiemdziesiątych XX wieku współpracował z teatrem BLIK w Koszalinie, a następnie teatrem STOP w Słupsku. Także realizował przedstawienia w teatrach miejskich w Białymstoku, Toruniu, Elblągu, Słupsku, a także w Rosji w Teatrze Studio w Archangielsku. Brał udział w stażu brechtowskim w Berliner Ensemble. Prowadził zajęcia warsztatowe wspólnie z aktorem Mieczysławem Giedrojciem w Art - Centre w Cambridge i w Parchowie koło Bytowa.

Formą, która go pasjonuje jest teatr jednego aktora. Stworzył wspólnie z wybitnymi wykonawcami tego gatunku (Mieczysław Giedrojć, angielska aktorka Caryl Swift, Marcin Bortkiewicz) wiele interesujących przedstawień, bardzo dobrze przyjętych przez publiczność i krytykę teatralną.

* Przedruk artykułu za zgodą Autora z książki pod naszą redakcją *Teatr edukacyjny - komunikacja bez granic*, Słupsk 2001



Błażej Pascal w Trzecim liście *Prowincjałek* uskarża się na metody walki jezuitów w teologicznym sporze z jansenistami: „(...) w ten sposób utrzymali się dotąd: to za pomocą katechizmu, w którym dziecko potępia ich przeciwników, to za pomocą procesji, w której łaska wystarczająca wiedzy w triumfie łaskę skuteczną, to za pomocą komedii, w której diabły porywają Janseniusza.” Mądrzy i skuteczni jezuita urządzali teatralne katechizacje w kościele św. Ludwika w Paryżu, przy czym **posługiwali się swymi wychowankami.**

W 1651 roku w Macon odbyła się procesja przeciw jansenistom: „(...) dorodny młodzieniec przebrany za dziewczynę włókł za sobą związanego i pocieszonego biskupa; młodzian miał w ręku napis łaska wystarczająca, biskup łaska skuteczna. Tłum osób [w dzisiejszym rozumieniu zaangażowana widownia] ciągnął za tym pochodem, obrzucając biskupa szyderstwami.”

Teatr edukacyjny par excellence. Sytuacja, w której teatr przestaje być iluzją, stając się realnością, **która się ukazuje. Skuteczność** tej sceny - osiągnięte porozumienie- zbudowane zostały na poruszeniu wyobraźni widowni.

Teatr edukacyjny... kategoria dydaktyczna... specjalnie wyodrębniona działalność teatralna... jakbyśmy zapomnieli, że „sztuka zawsze poucza”, cytując Mikołaja Gogola. W obecnej sytuacji społecznej w pracy reżyserskiej z młodzieżą staję przed koniecznością akcentowania konkretnych idei ważnych w kształtowaniu pożądanych postaw, przede wszystkim pogłębiania wrażliwości na duchowy aspekt ludzkiego losu i bezinteresownego poszukiwania odpowiedzi na pytanie - **kim jestem?**

Traktując swoją pracę jako **zadanie**, często doznaję poczucia dyskomfortu, wynikającego z sytuacji opresyjnej wobec adresatów moich działań- wychowanków, których nazywam adeptami sztuki, publiczności, do której kieruję niesłyszalne apele. Coraz to daje się odczuwać wdzierający się element groteski, jak w dramacie Tadeusza Różewicza:

„OJCIEC

Ale, ale co ojciec wspomniał o Dzidku.

DZIADEK

Dzidek mówił, że zrezygnował z dalszej walki o swoje ideały. Życie wydaje mu się pustynią...

OJCIEC

Kiedy to miało miejsce?

DZIADEK

Przed godziną.

OJCIEC

[...] Ta nasza młodzież jest taka zamknięta. Mimo ciągłych ankiet i testów w czasopiśmie. [...] Nie można znaleźć wejścia, wyjścia. Po prostu „roboty”. Gdyby się udało przeprowadzić sztuczne karmienie pięknem, pięknoscią. Absolutnie nie chcą czerpać pełnymi garściami ze skarbcza wartości nieprzemijających. Więc zmusić! Wprowadzić przez gumową rurkę pewne ilości piękna.” Grupa Laokoona, odsłona IV

Zakładamy, że stanowczością i odwagą sprzeciwiemy się erozyjnej podaży rynku kultury „ułatwionej” i „wychodzimy w pole, aby walczyć”. I chociaż dążenia nasze są jak walka Trojan, zawsze na początku realizacji danego projektu staram się sprowokować młodych ludzi do ustalenia zagrożeń, czyhających na ich dusze.

Zaczynam od prowokacyjnego ataku na ich fascynacje tym, czym są karmieni np. przez telewizję lub pisma młodzieżowe, wskazując na miałość i bezwartościowość tychże. Po pewnym czasie intensywnych zmagani ideowych dochodzimy do nacechowanej pewną dozą emocji konstatacji tego, przeciw czemu chcemy działać. Wynikiem dyskusji w grupie, przeczytanych opinii poważnych autorów (np. Maria Janion, Stanisław Lem), staje się literacka wypowiedź młodzieży skonstruowana z krótkich wniosków- haseł, układająca się w swojską formę rapowego recytatywu:

TRASH

TRASH MAN

ŚMIEĆ

CZŁOWIEK ŚMIEĆ

ZGLAJSZALTOWANIE

NIWELIZACJA

MALTRETOWANIE

MARNOWANIE

BEZCENNEGO CZASU LUDZKIEGO

NICESTWIENIE KUNSTU

WE WSZYSTKICH SZTUKACH

BRAK WARTOŚCI

BRAK WARTOŚCI ESTETYCZNYCH W MUZYCE

BRAK WARTOŚCI

BRAK WARTOŚCI W JEDZENIU

BRAK

BRAK JAKICHKOLWIEK WARTOŚCI W CZŁOWIEKU

Powstała wyliczanka, którą w czasie pracy z uczniami wykorzystuję jako materiał do ćwiczeń na tempo-rytm, udratyzowanie nienajscenicznego tekstu, uwagę-koncentrację, improwizację itp. Stawiam

zadanie: tworzymy sytuację dramatyczną dla naszego tekstu, podkreślam niescenicznego. Zaczynamy od improwizacji, której celem jest nadać abstrakcyjnemu pojęciu „śmieć - człowiek śmieć” jakiś kształt zmysłowy, ruchowo-muzyczny.

Improwizacja jest grą i jak każda gra wymaga reguł. Im bardziej są one rygorystyczne, tym swobodniejsza gra. Najważniejsze nie wyjść poza granice tekstu, aby same idee tekstu rozwijały się w działaniu. Warto na czas improwizacji skupić się na tekście i zapomnieć o sobie. Problemem jest znalezienie właściwej relacji między słowem a gestem, bez uciekania się do pomocy znanych konwencji teatralnych.

Postawione zadanie zostało zrealizowane przez uczestników projektu w postaci wizji o charakterze wariacyjnym na temat „człowiek śmieć”. I tak, dwójka aktorów wykonała etiudę, której tematem było poszukiwanie czegoś dosłownie w kubłach na śmieci. Początkowo mieliśmy do czynienia z ilustracyjnym potraktowaniem idei tematu, ale w miarę poszukiwań zatracał się charakter rodzajowej ilustracji na rzecz dochodzenia do ukrytej pod obrazem istoty rzeczy. Pojawiły się rytmy, dźwięki, całe ruchowe frazy, dające w efekcie wrażenie jakby zwierzęcości postaci. Widzieliśmy ludzi szczury. Następna para uczniów rozwinęła temat z kubłami w stronę gotowej metafory. Te same kubły, w których tkwią wgniecione dwie sylwetki. Bezruch, napięcie ciał aktorów, przedłużająca się w czasie ekspozycja stworzonego obrazu, dały silną jakość teatralną wyraźnie powstałą z inspiracji wcześniej poznanych dramatów Samuela Becketta (analizowaliśmy *Końcówkę* i *Komedię*) oraz obrazów Francisa Bacona (obejrzeliśmy cykl *Ukrzyżowania*). W tej etiudzie, omawiając ją później, wskazaliśmy na sceniczną konkretyzację emocji wcześniej doznanych podczas lektury dramatów i oglądania obrazów. Kontrast między aktorską intensywnością przedstawianych figur ludzkich, a neutralnością ich scenicznego tła (bezruch kubłów, spokój ciemnych kotar, rozproszone światło, które nie modeluje, nie rzeźbi, jest bezosobowe) stał się wizją samotności człowieka rzuconego w świat, „rozpiętego na samym swoim istnieniu, umęczonego nim, zgubionego w pustce rzeczywistości” – śmiecia.

W etiudach, które zrealizowaliśmy – zauważył jeden z aktorów – nie ma nic, co byłoby dla widza piękne. Słuszna uwaga. Dominującą kategorią estetyczną w naszych pracach jest brzydota. Siła tworzonych obrazów jest wynikiem swoistego **uwznioślenia brzydoty**. W ten sposób ratujemy piękno naszych przedstawień przed tym co sentymentalne. Zwracam uwagę na to, że sztuka, która nas zajmuje

zawiera w sobie element humoru i okrucieństwa. Pamiętamy uwagę Fiodora Dostojewskiego, że „budzenie współczucia jest tajemnicą humoru.” Natomiast okrucieństwo to tyle, co rzeczywistość, obraz dokładny, bez kłamstwa. Wracamy do malarstwa. Popatrzmy... Rembrandt ... malujący mięso ... , Goya malujący portrety rodziny Karola IV ..., wreszcie Bruegel, gdy pokazuje nam idealne krajobrazy i wprowadza w nie jakichś realnych chłopów, tworząc jakże okrutny dysonans ..., czy ten wszystkim znany *Upadek Iłkara*, w którym wszystko wobec nieszczęścia nieporuszenie idzie swoim trybem **literaturę, malarstwo, muzykę nasi wychowankowie powinni nie tylko polubić, ale i uczynić swoimi sojusznikami.** Chciałbym oswoić duszę moich uczniów, może przyszłych artystów, z myślą, że każdy człowiek tworzący sztukę, do jakiegokolwiek epoki by on nie należał, odkrywa przed nami nowe karty istnienia. Korzystajmy z tego. Przez sztukę uczymy się przebywania w czasie.

Realizując postulat spontanicznego działania, jak zauważył Tadeusz Kantor, „jako podstawowego warunku wszelkiej aktywności artystycznej”, oddaję się wraz z zespołem poszukiwaniom nowych form, które rysują się początkowo dość mgliście. Wychodzę od wprowadzenia rutynowych, ale bardzo pożytecznych ćwiczeń grupowych na uwagę – koncentrację słuchową, kształtującą u młodych ludzi umiejętność współpracy z partnerami, a wreszcie potrzebną w sytuacjach życiowych do słuchania i słyszenia innych.

Ćwiczenie I: siadamy wszyscy w półkolu. Jest to wygodne rozmieszczenie w przestrzeni, ponieważ wszyscy widzą się nawzajem. Pierwszy uczestnik zaczyna śpiewać jakąś znaną melodię. Siedzący obok podchwytuje melodię i tak po kolei jeden za drugim zaczynają śpiewać. Jeżeli ktoś nie zna melodii lub słów, powinien śpiewać muzyczną frazę, którą usłyszał.

Ćwiczenie II: improwizacja bez słów. Najbardziej odważny uczestnik tworzy własną wariację śpiewanej wcześniej melodii, wymyślony przez siebie motyw muzyczny. Drugi podchwytuje ten motyw. Potem trzeci, czwarty, itd. Zadanie polega również na tym, aby nie wchodzić na znajome muzyczne motywy, starać się tworzyć własną melodię, nawet naiwną, która jest wynikiem wzajemnego, uważnego słuchania partnerów. Ważne jest, aby zachować harmonię – współbrzmienie dźwięków.

Ćwiczenie III: stawiamy przed sobą krzesło. Ktoś z boku wystukuje jakiś rytmiczny pasaż. Siedzący obok powtarza to, co usłyszał, i dodaje swój rytmiczny układ. Trzeci powtarza wystukane przez dwóch poprzedników rytmy i dodaje swój, itd. Muzyka i rytm, tak samo lekko,

mobilizują uwagę ćwiczących, wprowadzają nastrój gotowości do podjęcia zadań trudniejszych - **twórczości** czyli **konstruowania** w procesie uczenia się słownictwa, form, treści, korzystania z inspiracji.

„*Młodość to dziki łabędź*”, mówi Percy Bysshe Shelley. Wybierając propozycję literacką jako rodzaj impulsu – pretekstu do pracy z młodzieżą teatralną, staram się traktować ten fakt jako okazję sprowokowania jakże pożądanego napięcia intelektualnego i duchowego. Jako ten, który ma inne doświadczenie, większy zasób erudycji, stoję w ewidentnej sytuacji konfliktu między tym, który „wie lepiej”, czyli kimś w rodzaju profesora Pimki, a „dzikimi łabędziami”.

Tym razem powodowany własnymi planami artystycznymi, wskazałem na opowiadanie Fiodora Dostojewskiego *Bobok*, w przekładzie Marii Leśniewskiej, ze zbioru *Opowieści fantastyczne*. Pracę zaczęliśmy od indywidualnego, intymnego kontaktu z utworem – **czytania**. Konflikt pojawił się już na samym początku. Okazało się, że bardzo różnie rozumiemy to czytanie. W czasie dyskusji, z właściwą dla młodości dezynwolturą, zostały odrzucone w większości obowiązujące postawy czytelnicze, np. co autor chciał powiedzieć czy też dosłowne tłumaczenie tekstu (dzieciństwo już minęło!). Wszakże chcemy zrobić coś świadomie. Nasza **wyobraźnia** staje do swoistego pojedynku z propozycją autora. Formułujemy cel pracy. Stworzenie autonomicznej wypowiedzi teatralnej, która nie będzie ilustracją utworu literackiego przy zachowaniu wierności tekstowi, lecz próbą parafrazy, **przekładu** na język zupełnie innej sztuki – **teatru**. Jest to podstawa w kształtowaniu świadomości estetycznej młodych adeptów. Czytanie tekstu literackiego **po swojemu**, nawet inaczej niż by tego życzył sobie autor, w naszej pracy przynosi wiele korzyści. Mamy poczucie, że zaaranżowaliśmy sytuację dynamicznego dialogu. Namawiam swoich uczniów do rewolty, sprzeciwu, twórczego buntu wrażliwości i wyobraźni wobec skończonego dzieła artystycznego, które jest w jakimś sensie niedostępne, zamknięte, broniące swojej tajemnicy. Atak ten to sytuacja, w której uczymy się czytać głębiej, szerzej, a próby nasze są cenne, bo instynktowne. Nie bójmy się zawierzyć **intuicji** młodzieży. Na drodze kształtowania postawy **otwartego umysłu** nawet najbardziej wydawałoby się nieodpowiedzialne metody są zasadne. Nawet to, że nasz sposób czytania literatury przypomina bawiących się młodych ludzi na ulicy, którzy domalowują wąsy i okulary panienkom z reklam, i politykom na afiszach.

Akcję *Boboka* Dostojewskiego stanowią fascynujące doznania głównego bohatera - literata, którego nie chcą drukować. Jego sytuacja psychiczna to próg delirium tremens. Szukając rozrywki jako re-

medium na zdrowotne kłopoty, trafia na pogrzeb. Po wielu nieprzyjemnych doznaniach na cmentarzu, „miły zakątek, nie ma co”, ułożwszy się wygodnie na płycie nagrobnej, pogrąża się w rozmyślnościach „stosownych do okoliczności”. W pewnym momencie zauważa, że słyszy dochodzące spod ziemi odgłosy toczącego się tam życia. Zmarli grają w karty, kłócą się o ważność swoich rang, aż wreszcie to rozprężenie kończy się gigantycznym skandalem.

Tekst dotyczy, konstatujemy, krańcowej sytuacji doświadczenia życia ludzkiego. Dyskusja przechodzi na sytuację, w której żyjemy. Dostrzegamy problem człowieka masowego, ukształtowanego przez ideały miałości kultury popularnej, a więc typ, jak zauważa Ortega y Gasset, „*utworzony z jak najgorszej mieszaniny nieładu, zarozumiałości i zadowolenia z siebie*”. Zgadza się, że najsilniejsze formy tej kultury (np. sukces oglądalności w TV), tępiąc wrażliwość na istotę naszej egzystencji, rugują z niej refleksję dotyczącą cierpienia i przemijania. Wszystko wydaje się być dane na zawsze, utrwalone kremem, siłownią, solarium, a nade wszystko dobrą zabawą. Opowiadanie Dostojewskiego uznajemy za szokujące, zuchwałe. Polecam także wyszukanie tekstów innych autorów z różnych epok, podejmujących ten sam temat. Chcę stworzyć platformę dialogu dla tekstu *Boboka* z innymi tekstami. Z przyniesionych propozycji wybieramy do rozmów i ćwiczeń krótki łaciński epigram cesarza Hadriana *Do swojej duszy* (*Animula vagula blandula*):

„Duszyczko, kochana wędrowniczko,
Ciała gościu i współniczko,
W jakie ty strony odejdziesz,
Bładziutka, naga, zziębnięta,
Gdzie żartować, jak zwykłaś, nie będziesz.”

W czasie rozmowy ktoś z grupy zauważa: „Ależ to przecież jak w II części *Dziadów* Mickiewicza.” Polecam wyszukanie odpowiedniego cytatu.

„Czyśćcowe duszeczek!
W jakiegokolwiek świata stronie:
Czyli która w smole płonie,
Czyli marznie na dnie rzeczki, (...)”

Uświadamiamy sobie wędrówkę tematów, motywów w sztuce. Interesujący nas problem osławiania się z perspektywą ostateczną ludzkiej egzystencji, przez artystyczne zakłęcia literatury, malarstwa, muzyki, teatru, realizujemy przez odkrywanie i tworzenie własnych, dla nas nowych, wypowiedzi na ten temat. Metodą w tym działaniu staje się **asocjacja**.

Równolegle z aranżowaniem duchowych i intelektualnych napięć w czasie pracy nad przedstawieniem, stosując grę tekstami literackimi, nie zapominam o praktyce. Cały czas ćwiczę umiejętności warsztatowe moich wykonawców wykorzystując te teksty do różnych zadań. Oto przykład kolejnego ćwiczenia na koncentrację i uwagę. Zadanie: nauczyć się na pamięć cytowanego wyżej epigramu Hadriana. Daję czas na dokładne zapoznanie się z tekstem. Jedna osoba zaczyna przyswajać tekst. Następnie, na znak prowadzącego, pozostali uczestnicy zajęć w różnych rytmicznych przerwach zadają uczącemu się pytania. Mogą one być różne, nawet dalekie od tekstu. Na początku niezłożone, żeby odpowiedź była krótka np. Ile masz lat?, Gdzie mieszkasz? Itd. Później pojawiają się pytania dotyczące *Boboka*. Pytania te stanowią dużą trudność dla ćwiczącego. Odpowiedziawszy, ćwiczący wraca do postawionego przed nim zadania. Główna trudność to ta, że uczeń boi się przerywania procesu zapamiętywania i stara się chronić główny obiekt swojej uwagi – tekst. Wrażenie jest takie, że odpowiada on na pytania jak somnambulik. Ćwiczenie to wymaga dłuższego treningu, dopiero potem realizuje się ono zadowalająco. Celem tego ćwiczenia jest zwrócenie uwagi na istotne znaczenie drugiego planu. Uświadomienie sobie, że myśli człowieka bywają zajęte nie tym, co dzieje się obok niego w danym momencie.

Życie na scenie przebiega swym naturalnym **rytmem**. Bohater przedstawienia uczestniczy w nim. Ważne jest możliwie jasne odczucie czasowej jednoczesności różnych elementów stanowiących konstrukcję obrazu teatralnego. Wprowadzam pojęcie **polifonii**. Najpierw przez analogię z muzyką. Słuchamy *Preludium i Fugi C-dur* z II części *Das Wohltemperierte Clavier* Jana Sebastiana Bacha. Głównie zwracamy uwagę na narrację muzyczną, jej przebieg w czasie. Wyodrębniamy tematy i ich wzajemny układ w przebiegu czasowym. Analizujemy **tempa** poszczególnych części kompozycji.

Wracam do omówionego powyżej ćwiczenia. Zasadą konstrukcyjną tego ćwiczenia jest wyraźnie **kontrapunkt**, przebieg dwóch zestawionych ze sobą linii: tekstu epigramu i kontry pytań; jak w muzyce: nuta przeciw nucie. Obserwacja funkcjonowania kontrapunktu w muzyce pomaga nam w znalezieniu własnego sposobu na skonstruowanie partytury teatralnej z opowiadania literackiego.

Oto mamy przed sobą **przestrzeń**. Stały, niezmienny element, w którym realizują się magiczne możliwości sztuki teatru – wejście aktorów i ich rozwój. Przestrzeń naszego przedstawienia to pokój, w którym żyje bohater opowiadania, a więc znajoma, konkretna rzeczywistość, która w trakcie realizacji partytury rozszerza się na co-

raz to dalsze kręgi. Zakładamy, że pokazywane wewnątrz bez zmiany dekoracji przechodzi w przestrzeń cmentarza. Osiągamy to przez serię ćwiczeń – etiud, których tematem jest **napięcie akustyczne** w przestrzeni. Stworzyła się następująca kompozycja:

(...) Ciemność, cisza, oddech, cisza, sapanie, cisza, cisza, cisza, szuranie kapci po podłodze, cisza, delikatne kasznięcie, cisza, cisza, przesunięcie krzesła, rozpakowywanie czegoś zawiniętego w papier i odgłos upadającego na podłogę przedmiotu, ciisiisiisiisza....., odgłos nalewania czegoś, cisza, cisza, picie i połykanie płynu, cichutki chichot, cisza, cisza (...).

Tę serię odgłosów i szmerów w ciemności przerywa nagłe wdarcie się światła. Źródłem światła jest żarówka wisząca na środku pokoju, którą aktor wkręca. Światło wyciąga z mroku postać, chwytając ją jakby kleszczami. Uzyskaliśmy dynamiczny efekt malarski. Poetyckość tej sceny bierze się tu, co mocno podkreślamy, z rzeczywistości, a nie tylko z założeń formalnych.

W tym miejscu pojawiła się potrzeba rozmowy o stylu naszego artystycznego przedsięwzięcia. W jakim stylu należy grać tekst Dostojewskiego? Co to w ogóle jest styl? Przysłowie rosyjskie mówi: „im chłop głupszy, tym koń bardziej go słucha”. W ujęciu Konstantego Stanisławskiego, jak przekazuje anegdota, znaczy to, że „im mniej ktoś się troszczy o styl, tym koń – teatr - biegnie sprawniejszym kłusem”. Dochodzimy do wniosku, że **styl jest wynikiem a nie punktem wyjścia, jest funkcją tematu**, nie narzuca się materii, on się z niej wyłania. Materią jest całość tego, czym dysponujemy w czasie pracy, a więc tekst z ukrytymi znaczeniami, przestrzeń, aktorzy, przedmioty, odwoływanie się do innych sztuk. Stajemy przed najtrudniejszym problemem naszych poszukiwań - istotą **formy**. Czytamy fragmenty *Pani Bovary* Gustawa Flauberta, dla którego styl był obsesją: „Forma nie jest płaszczem narzuconym na ciało myśli, jest samym ciałem myśli”. Wyciągamy z tej edukacji wniosek: **w sztuce wszystko zależy od wykonania**, a więc szczegół jest wszystkim.

Konstruując nasze przedstawienie, dla podjęcia decyzji, które miałyby walor konieczności artystycznej, po wskazówki i rozwiązania możemy udawać się w rejony najbardziej odległe: poezja, folklor, kultury egzotyczne, malarstwo, taniec, itd. Szukamy kierunków wskazań korespondujących z **ukrytą zawartością** tekstu, nad którym pracujemy, która domaga się obrazu, rytmu, nastroju. W tekście Dostojewskiego problemem dla sceny jest dosłowność przedstawionej tam rzeczywistości: „Jak to jest? Umarliśmy, a przecież rozmawiamy, a nawet jakbyśmy się poruszali.” Wyraźnie dała się odczuć potrzeba jakiegoś

rozwiązania metaforycznego, aby oddać ten stan znieruchomienia i oderwania się od życia. W etiudach ruchowych na ten temat pojawiły się pomysły wprowadzenia przedmiotów, rekwizytów, a nawet części kostiumów uniemożliwiających poruszanie się, symulowane uszkodzenia ciała (ruch kulawy, ruch nieprawidłowy). Ale najbardziej poruszyły i zainspirowały nas opisy tanecznych rytuałów związanych ze śmiercią w różnych kulturach. Oto dwa przykłady. W Bułgarii zaprzeganie do jarzma, sochy lub pnia stosowane było wobec umierających, którzy nie mogli skonać. Miało to ułatwić transformację do przejścia. Pogrzebowy taniec z Kamerunu, którego uczestnicy poruszają się na szczudłach. Ograniczenie podstawy, na której wspiera się tańczący, staje się wizualną metaforą zerwania kontaktu z ziemią. Nowe zadanie: budować spektakl oparty na logice obrazu poetyckiego.

Rozszerzenie przestrzeni pokoju naszego bohatera, zmianę miejsca akcji, uczniowie zrealizowali przez wprowadzenie przedmiotów z „życiorysem” – starych krzesel. Problemem stał się sposób pojawienia się tych przedmiotów i ich rozmieszczenia na scenie. Po wielu próbach zdecydowaliśmy się posłużyć obrazem salonu, po śmierci hrabiny w *Damie pikowej* Aleksandra Puszkina: „*Wypłowiłe fotele, pokryte adamaszkiem kanapy stały w żałobnej symetrii wzdłuż ścian (...)*” Szukając sposobu realizacji bezpośredniości utworu scenicznego, zauważyliśmy, że w rytmie odzwierciedla się nastrój. Różne kombinacje rytmiczne wnoszenia, wynoszenia, stawiania, przemieszczania, grupowania krzesel pozwoliły w efekcie zbudować obraz cmentarza, który nie był ilustracją, a stał się zaczątkiem przestrzeni scenicznej, rządzącej się zasadami scenodynamiki, itd., itd.

„Wymawiasz nazwisko, ale nie jest znane nikomu.

*Albo dlatego że ten człowiek umarł, albo że
Znakomitością był nad inną rzeką.*

Chiaromonte

Miomandre

Petofi

Mickiewicz

Młode pokolenia nie interesują się tym co było gdzieś i kiedyś.”

Czesław Miłosz wydaje się nie wierzyć w możliwości złowienia młodych ludzi w sieci „muzeum imaginacji”. W każdym sezonie arty-

stycznym podejmuję wędrówkę, którą jest moja praca teatralna z młodzieżą. Podróż tę da się kontynuować jedynie przez kształtowanie postawy otwartego umysłu, w której **rola wyobraźni** - „ten rynek, gdzie Bóg i diabeł ukazują inteligencji swoje konterfekty”, jak głosi św. Jan od Krzyża, czy jak chce Baudelaire „jest królową zdolności, królową prawdy, a możliwe, to jedna z prowincji spokrewniona z nieskończonością” - jest najważniejsza. Młody wiek moich wychowanków to dla nich okres kultury, jedyny czas, w którym można zaszczerpieć przekonanie Goethego, że „**największym szczęściem dzieci tej ziemi jest jedynie osobowość.**”

EDWARD ŻENTARA
„Umiłowanie teatru” - refleksje

EDWARD ŻENTARA
„Umiłowanie teatru” - refleksje

EDWARD ŻENTARA
„Umiłowanie teatru” - refleksje

EDWARD ŻENTARA
„Umiłowanie teatru” - refleksje

EDWARD ŻENTARA
„Umiłowanie teatru” - refleksje

EDWARD ŻENTARA
„Umiłowanie teatru” - refleksje

EDWARD ŻENTARA
„Umiłowanie teatru” - refleksje

Moja przygoda z edukacją teatralną młodzieży zaczęła się w 1999 roku, kiedy zacząłem prowadzić warsztaty teatralne w Grudziądzu w ramach Grudziądzkiego Sezonu Teatralnego 1999/2000, którego byłem dyrektorem artystycznym. Prowadziłem wtedy Stowarzyszenie Teatralne Dialog w Krakowie, które to stowarzyszenie wygrało konkurs na zagospodarowanie owych Grudziądzkich Sezonów Teatralnych. Należało do nas wyprodukowanie i granie dwóch premier teatralnych oraz edukacja teatralna młodzieży. I szczerze powiem, niewiele pamiętam z tych premier. Pamiętam za to doskonale edukację teatralną.

Zrobiliśmy nabór, zgłosiło się około czterdziestu wrażliwych, młodych ludzi. Kiedy tę edukację zaczynaliśmy, szczerze mówiąc, nie traktowałem tego poważnie, uważałem wręcz to za przykry obowiązek zakłócający nasz główny nurt działalności - to jest produkcję i granie nowych przedstawień. Dopiero, kiedy zaczęliśmy - ci młodzi ludzie przypomnieli mi, czym jest zapał, entuzjazm, miłość do teatru - wartości, które ja, stary zawodowiec, zgubiłem gdzieś po drodze, cały czas przecież grając w filmach, teatrach i telewizji. Zrozumiałem wtedy, jak ważna jest ta edukacja, jak bardzo głęboko zapada tym młodym ludziom w psychikę, śmiem twierdzić, na całe życie.

Zaczęliśmy klasycznie, to jest od warsztatów teatralnych, pracy nad interpretacją wiersza, prozy, uczyliśmy tych młodych ludzi poruszania się na scenie, techniki panowania nad swoim ciałem, umiejętności wywoływania emocji na zawołanie - bo na tym w dużej mierze ten zawód aktorski się opiera. Pierwsze kroki były bardzo nieporadne, bardzo nieufne, ja nie bardzo wiedziałem, jak do nich dotrzeć, nie do końca umiałem te zajęcia prowadzić, znałem je przecież tylko z okresu studiów, kiedy byłem sam w takiej sytuacji, jak ci ludzie, którzy oczekiwali ode mnie odpowiedzi na wiele pytań i oczekiwali umiejętności poprowadzenia takich warsztatów. Kiedy jednak zaczęliśmy wspólnie wgłębiać się w strukturę tych zajęć, kiedy uczyliśmy się być razem, kiedy ich zaufanie do mnie i do moich metod teatralnych zaczęło się zwiększać - wtedy poczuliśmy radość tworzenia i satysfakcję z tej współpracy?

Mnie niezwykle cieszyło to, że robią postępy, że rozwijają się. Zrozumiałem ich zapał i miłość do teatru, pomagałem tę miłość pielęgnować. To jest niezwykle ważne, szczególnie teraz, kiedy młodzi ludzie coraz mniej interesują się teatrem. Nasze zajęcia, które trwały z przerwami blisko dwa lata, bardzo przypominały zajęcia w szkole aktorskiej. Bardzo się starałem, aby to było rzetelne podejście - moje i moich kolegów wykładowców, aby ta nauka bycia na scenie, inter-

pretacji dzieła sztuki, jakim jest wiersz, proza, czy tekst sztuki teatralnej - nie była zabagniona jakimś tak zwanym "szamaństwem". Niestety, wiele razy byłem świadkiem robienia młodym ludziom "wody z mózgu", jeżeli chodzi o naukę aktorstwa teatralnego czy filmowego.

Myślę, że mnie i moim kolegom się to udało. Efektem końcowym tych zajęć był spektakl teatralny z prawdziwego zdarzenia, gdzie każda z osób uczestniczących w edukacji zagrała rolę, tak, jak aktorzy w zawodowych teatrach. Myślę, że niezwykle ważne jest rzetelne podejście do takiej edukacji. Młodzi ludzie są bystrzy, wyczuwają, kiedy ich się lekceważy, albo kiedy wciska im się jakieś powierzchowne "prawdy teatralne". Szczególnie ważne jest także i to, że owa edukacja teatralna prowadzona była w niewielkim mieście, pozbawionym głębokich tradycji teatralnych.

To ziarno, które w Grudziądzu, w postaci edukacji teatralnej zasialiśmy, spowoduje być może, że kultura polska wzbogaci się w przyszłości o wybitne jednostki, być może tę kulturę polską pchną na nowe, niezwykle tory i być może owe wybitne jednostki będą pochodzić właśnie z Grudziądza. To są takie dosyć "górnolotne" słowa, ale piszę je z taką świadomością, że edukacja teatralna młodzieży jest w wielu przypadkach ważniejsza niż wyprodukowanie i zagranie kolejnej, bardziej lub mniej udanej premiery teatralnej.

Bogatszy o tę świadomość będę podobną edukację teatralną prowadził w Koszalinie, gdzie od kilku miesięcy jestem dyrektorem artystycznym Bałtyckiego Teatru Dramatycznego - tym bardziej, że moim rodzinnym miastem jest właśnie Koszalin i że w tym mieście przeżywałem swoje pierwsze wielkie teatralne wzruszenia, uczestnicząc w edukacji teatralnej prowadzonej przez świętej pamięci Henrykę Rodkiewicz. Ona to właśnie zaufała mi i dała mi rolę w swoim przedstawieniu teatralnym i to dzięki tej edukacji zostałem aktorem, reżyserem, wreszcie dyrektorem teatru. Być może więc ten zaklęty krąg umiłowania teatru będzie się toczył dalej i być może to ja będę sprawcą tych wzruszeń. To jest piękna świadomość.

MIROŚLAW GLINIECKI

Teatr może być źródłem szczęścia

O Autorze

Mirosław Gliniecki – aktor, reżyser, pedagog, autor scenariuszy teatralnych; Komisarz międzynarodowych festiwalów teatralnych oraz sympozjów.

Związany z OT Rondo Słupskiego Ośrodka Kultury i Pomorską Akademią Pedagogiczną. Od ponad dwudziestu lat jest szefem artystycznym Teatru STOP w Koszalinie. Wraz z zespołem występował na wielu festiwalach teatralnych w kraju i poza jego granicami.

W starożytnej Grecji panowało przekonanie, iż „*sztuka jest źródłem szczęścia*”, kojarzonego ze stanem doskonałości, zadowolenia z kondycji ludzkiego ducha. Człowiek nie musiał posiadać, aby być w posiadaniu. Ubogim, bezdomnym, śmiertelnie chorym szczęście - a wraz z nim idący spokój, pozbawiony obaw związanych z utratą czegoś, co zostało materialnie nabyte, a co można stracić - dostępne było może nawet bardziej, aniżeli osobom zamożnym i zdrowym.

Podobnie jak w przeszłości, tak i dzisiaj, człowiek nadaje szczęściu różne formy. Dostrzega je w odpowiednio wysokim standardzie życiowym, w karierze zawodowej, w spełnianiu rodzinnym, w posiadaniu, które tak determinuje współczesną rzeczywistość. Zdaje się jednak, iż te poszukiwania zmierzają w bardziej wyszukany kierunek, mianowicie - próby uświadomienia sobie własnej tożsamości, stawiania pytań o życie, o miejsce człowieka w świecie. Niektórzy owego stanu duchowej doskonałości poszukują właśnie w sztuce.

Teatr jako sztuka interdyscyplinarna jest najbardziej wymagającym rodzajem sztuki pod względem wzmożonej aktywności. Zakłada pełne zaangażowanie. Poprzez metaforyczne odzwierciedlanie rzeczywistości wprowadza widza w takie stany emocjonalne, które wzbożają jego życiowe doświadczenia. Sprowokowane i przywołane w teatrze ludzkie odczucia pełniej włączają człowieka w życie. Rozwijają jego uczucia i myślenie. Pobudzają do refleksji, do poszukiwań własnych rozwiązań przedstawianych sytuacji (często konfliktowych), wobec których najłatwiej jest przyjąć postawę obojętną.

Sztuka teatru nastawiona na potrzebę przeżywania daje podstawy rozwojowe dla wrażliwości estetycznej i moralnej człowieka. Już Adam Mickiewicz podczas swoich wykładów w Collège de France przedstawiał teatr jako „*instrument wychowania narodowego, który ma olbrzymie możliwości oddziaływania na najszerze warstwy społeczne niezależnie od wieku i wykształcenia*”²⁰

Teatr (z całym swoim historycznym dobrodziejstwem) istnieje zawsze w określonym czasie współczesnym miejscu - tu i teraz. Przestrzeń w której funkcjonuje ma wpływ na podejmowane przez aktorów działania i decyzje twórcze. Te z kolei mogą być wyrażane z taką ekspresją, że będą zmieniać ową przestrzeń, a tym samym własny wizerunek teatru i tworzących go aktorów.

Teatr powinien oznaczać się szczególną wrażliwością społeczną na sygnały otoczenia, w którym funkcjonuje. Przecież aktor realizuje się poprzez swego widza. Wskazując nie tylko na swoje „JA”, ale również na „TY” współuczestnika tej formy dialogu, prowokuje do

²⁰ A. Mickiewicz *Dzieła*, t.X, Czytelnik, W-wa 1952, s.33

przyjęcia postawy aktywnej wobec życia, do twórczości - rozumianej (*Antoni Kępiński*) jako każde świadome działanie wprowadzające własny porządek w otaczający świat. Każde - nie tylko to artystyczne, w przedstawieniu scenicznym.

* * *

W latach swej studenckiej twórczości scenicznej związanej z pierwszym okresem istnienia Teatru STOP wydawało mi się, iż teatr najpełniej określany jest w przestrzeniach festiwalowych konfrontacji i przeglądów. Z takim przekonaniem prezentowaliśmy wówczas nasze spektakle. Na początku były to realizacje w różnych środowiskach akademickich. Potem odważniej zaczęliśmy uczestniczyć w życiu kulturalnym swojego miasta, regionu i wreszcie całego kraju. Coraz częściej wyjeżdżaliśmy poza granice Polski, co w czasach poprzedniego systemu władzy wcale nie było takie proste.

Przemierzaliśmy Europę wzdłuż i wszerz. Występowaliśmy w kręgu koła podbiegunowego dalekiej północy na rosyjskich Sołowkach²¹ i w odmiennej części Europy, blisko egzotycznej Afryki - w hiszpańskiej Sewillii. W obszarze pomiędzy tymi skrajnościami nie tylko klimatycznymi konfrontowaliśmy swoje dokonania artystyczne z wieloma teatrami i przed odmienną publicznością we Francji, Anglii, Danii, Szwajcarii, Włoszech, Niemczech oraz na Ukrainie i na Węgrzech.

Te różnokulturowe prezentacje pełne osobliwych obserwacji i przeżyć miały olbrzymi wpływ na rozwój duchowy każdego aktora, a także na artystyczny wizerunek zespołu. Być może taki stan rzeczy istniałby do dzisiaj. Pojawił się jednak w życiu naszego teatru czynnik o niezwyklej sile sprawczej - p r z y p a d e k. To on spowodował, iż dotychczasowe postrzeganie teatru przez dominujący pryzmat poszukiwań formalnych oraz artystycznej jakości realizowanych spektakli - zostało poszerzone o mniej spektakularną funkcję społeczną, ściślej ujmując - edukacyjną.

Wszystko rozpoczęło się podczas jednej z plenerowych prób przed wyjazdem zespołu na Festiwal EXPO'92 w Hiszpanii. Ćwiczyliśmy całościowy montaż widowiska przygotowywanego na polanie w lasach słupskiej Krępy z dala od ludzi. Szukaliśmy w tym miejscu ciszy i spokoju. Prawie nam się udało. Nie ma jednak miejsc ukrytych dla dzieci. Potrafią znaleźć się wszędzie, szczególnie latem. Byliśmy więc obserwowani. Nie przeszkadzano nam, ale wyraźnie przyciągaliśmy uwagę młodych obserwatorów. Po pewnym czasie

²¹ Archipelag Wysp Słowiczych na Morzu Białym;

z ciekawości nawiązaliśmy rozmowę. Przedstawiliśmy się, wyjaśniając zarazem co tutaj robimy. W trakcie rozmowy złośliwa uwaga jednego z rozmówców wskazywała, iż jest razem z nimi „taki ze specjalnej z OSW”²², do którego żaden teatr nigdy nie przyjedzie. Chcąc przeciwstawić się takiemu sądowi i przede wszystkim traktowaniu człowieka natychmiast zaproponowaliśmy bezpłatny przyjazd teatru do tej właśnie szkoły.

Radosna mimika, niezdarne gesty i niezwykła uczuciowość dzieci z którymi podjęliśmy współpracę zaczęły nam uświadamiać, iż teatr nie zamyka się wyłącznie w działaniu artystycznym związanym z prezentacją spektaklu na scenie. Funkcja scenicznego oddziaływania teatru na widza jest najbardziej widowiskowa, może nawet wyjątkowo medialna, ale nie jest jedyna.

Tak się zrodziła kilkunastoletnia współpraca ze Specjalnym Ośrodkiem Szkolno-Wychowawczym w Słupsku, która trwa po dzień dzisiejszy. Zaczęły powstawać pierwsze świadomie już przygotowywane edukacyjne programy teatralne i dramowe, które realizowaliśmy w Ośrodku Szkolno-Wychowawczym dla niesłyszących w Sławnie, w Domu Pomocy Społecznej w Czarnem, w Środowiskowym Domu Pomocy Społecznej w Słupsku, a potem szerzej: w szkołach podstawowych, gimnazjach, szkołach średnich, a ostatnio na studiach zarówno dziennych, zaocznych jak i podyplomowych Pomorskiej Akademii Pedagogicznej. Ani się obejrzeliśmy, a teatr nasz wykroczył poza kategorie wyłącznie artystyczne i skierował się w stronę wszechstronnego doskonalenia człowieka, w stronę edukacji.

Staliśmy się **teatrem edukacyjnym**, a więc takim, który ma świadomość pełnionych przez siebie funkcji wychowawczych. U podstaw działania takiego teatru jest partnerstwo, rozumiane jako równość wobec procesu twórczego. Świadome stawianie i podejmowanie zadań w taki sposób, aby były one możliwe do spełnienia oraz wyrażanie akceptacji po ich wykonaniu jest niezwykle budujące i wzmacnia rolę każdego człowieka - bez względu na jego wiek.

Aktor w teatrze edukacyjnym powinien wykazywać się szczególną wrażliwością i życzliwością wobec partnera, z którym chce stworzyć teatralną formę dialogu. Błędem jest wartościowanie twórczych - nie zawsze dojrzałych - dokonań i odrzucanie ich z pozycji wszytkowiedzącego aktora. Takie wartościowanie nie mobilizuje do dalszej pracy, nie kreuje partnera tylko oceniającego jego pomysły artysty. A przecież „(...) artysta musi niejednokrotnie przełamać swoje

²² Specjalny Ośrodek Szkolno - Wychowawczy w Słupsku;

społecznie uwarunkowane nawyki w patrzeniu i dojść do świeżości spojrzenia dziecka, odnaleźć samego siebie (...)"²³

Jeżeli więc przypadek zdecydował o nie tylko artystycznych interakcjach Teatru STOP z młodzieżą szkolną, a czas pokazał, że ta współpraca trafia na podatny grunt (była i nadal jest oczekiwana przez uczniów); aktorom zaś również przynosi radość, satysfakcję i nowe możliwości oddziaływania - to poddaliśmy się jego działaniu i podjęliśmy próbę systematycznych i świadomych działań w zakresie szeroko pojmowanej edukacji teatralnej poprzez twórczość.

* * *

Niekiedy zdarzają się sytuacje w których życiowa tragedia uczestnika zajęć uniemożliwia aktorowi nawiązanie kontaktu twórczego. Było tak podczas spotkania z dziećmi chorymi w ramach „pogotowia teatralnego”, które przeprowadzałem niedawno w szkole przy szpitalnej w Słupsku. W sali w której miałem prowadzić zajęcia leżała w łóżku unieruchomiona wyciągami Agnieszka, dziewczynka z południa Polski. Smutek z powodu utraty obojga rodziców w wypadku samochodowym, który tylko ona przeżyła widoczny był w jej oczach aż nadto. Przygotowany na ten dzień program stracił swój sens. Można by powiedzieć, że w zaistniałej sytuacji aktor może przecież improwizować, ale taka sugestia trąci fałszem. Życie nie jest teatrem. Niekiedy nim bywa, ale w sumie nie jest nim - szczególnie w kategoriach związanych z ciągłym dramatem człowieka.

Co dalej robić? W sytuacjach w których zawodzi człowieka jego życiowa wiedza i nabyte umiejętności, pozostaje mu to z czym przyszedł organicznie na świat i co jest jego największym bogactwem. To jest miłość i życzliwość dla drugiej osoby i chociaż sam nie zdobył tego bogactwa, zostało mu darowane, przypisane z natury, to jednak nie zawsze jest świadom jego potęgi i mocy.

Wybitny francuski humanista Michel de Montaigne w swoich autobiograficznych wyznaniach - „Próby” pisze: „*Nie ma nic równie pięknego i godnego niż dobrze i należycie spełniać swą rolę człowieka*”.²⁴

Pamiętam, że po wejściu do sali nie odezwałem się do Agnieszki. Obciążony jej dramatem uśmiechnąłem się tylko do niej, ale tak inaczej. Nie przez współczucie, litość, czy chęć niesienia

²³ A. Kępiński *Poznanie chorego*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, W-wa 1989, s.30

²⁴ M. de Montaigne *Próby*, t. III, PIW, W-wa 1985, s.438

pomocy lecz z akceptacją jej podrapanej twarzy, wyciągów i opatrunków. Nie wiedziałem, co będzie dalej, co zdarzy się potem. Zdarzyło się, bowiem po jakimś czasie prowadzonych zajęć Agnieszka oddała mi taki sam uśmiech. Przyjęła moją osobę i zmiany, jakie wprowadzone zostały tą niecodzienną sytuacją związaną z obecnością „teatralnego pogotowia”.

Teatr nie ma dawać cierpiącym w szpitalnej przestrzeni chwil ukojenia i zapomnienia o chorobie i bólu. To byłoby zbyt proste i naiwne. Spotkanie z teatrem musi mieć charakter twórczy, w którym przy wolnej woli wszystkich dochodzi do akceptacji każdej osoby, bez względu na jej kondycję. W szpitalu zaś - w stanie podwyższonego poczucia braku wiary we własne możliwości - jest szczególna potrzeba ciągłego ich wskazywania i przywracania. Teatr edukacyjny stwarza takie warunki.

Nie wolno jednak zapominać, iż teatralne działania edukacyjne są procesem twórczym. Aktor realizując program edukacyjny tworzy inny od zastanego porządek świata, sam jednak również ulega tym zmianom. Po każdym takim spotkaniu jest innym człowiekiem; nie mądrzejszym, ani tak zwanym „specjalistą”, ale bardziej wrażliwym i pokornym wobec samego siebie, tego co robi i wobec życia.

Wzajemna otwartość na przemiany, wrażliwość na inne osoby i ich przeżycia (mogące wywołać nieznane i niepokojące stany ducha), są wyrazem troski o człowieka, a więc mogą stanowić terapeutyczną²⁵ podstawę poprawności interakcji występujących nie tylko w procesie twórczej edukacji, terapii, wychowaniu, ale również w życiu. Aktor nie powinien zastępować nauczyciela, lekarza, psychologa - terapeutę. Nie takie jego zadanie. Przyjmując umowną rolę w atrakcyjny sposób pokazuje, kim jest człowiek, jak żyje, jakie ma cele i jak może je osiągać - dzisiaj, dawniej i w przyszłości.

Teatr w swoich działaniach twórczych, również tych pozasce-nicznych może postrzegać człowieka przez pryzmat jego rozwoju w sposób metaforyczny, ale życiowy; to znaczy może pokazywać jak człowiek widzi samego siebie w marzeniach, w przyszłości, w specjalnie tworzonych na użytek dramy scenicznych sytuacjach zagrożenia, dokonywania wyborów i podejmowania samodzielnych decyzji. Tworzy człowiekowi warsztat samopoznania, z którym zapewne bliżej mu do duchowej doskonałości, do której zmierza przez całe życie. Czy to mało?

²⁵ W. Kopaliński *Słownik wyrazów obcych ...*, Wiedza Powszechna, W-wa 1989, s.509
terapia od gr. *therapeuein* – ‘troszczyć się’

JUPI PODLASZEWSKI

**Gawęda postulatywna na temat edukacji
adeptów sztuki scenicznej w zakresie ruchu
oraz ważkości sztuki teatru w ogóle**

TEATR.

EDUKACJA,

WYCHOWANIE,

TERAPIA,

TWÓRCZOŚĆ.

WIĘCEJ RUCHU!

O Autorze

Jupi Podlaszewski - jeszcze jako student Akademii Rolniczej, był członkiem Studia Pantomimy Politechniki Szczecińskiej. Polknięty wtedy bakcyl teatralny zaowocował powstaniem w Koszalinie przy Wyższej Szkole Inżynierskiej Studenckiego Teatru Ruchu BLIK, później po prostu Teatru BLIK, a nawet BLIK-FISH (po fuzji z Theatre of Fish z Bristolu, w 1990 roku). W dekadencej Polsce zespół z prowincji nie miał prawa być prorokiem - stąd liczne podróże i sukcesy BLIKU za granicami - w krajach Europy i Ameryki Północnej.

Jupi był wykładowcą inżynierii środowiska w WSI w Koszalinie. Jest pryncypałem we własnej The English School of Koszalin, zakładał i przez pięć lat prowadził Telewizję Regionalną BRYZA w Koszalinie. Od dwóch lat jest założycielem oraz JM Rektorem Samozwańczej Akademii Różnorodnej Dobrej Zabawy (SMARDZ), w której piastuje tytuł: „professeur usurpateur”.

Gawęda postulatyczna na temat edukacji
adeptów sztuki scenicznej w zakresie ruchu
oraz wątki sztuki teatru w ogóle

TEATR
EDUKACJA
WYCHOWANIE
TERAPIA
TWÓRCZOŚĆ
WIECIEL RUCHU

O Autorze

Jupi Podlaszewski - jest to jeden z wielu artystów, dla których sztuka jest nie tylko formą wyrażenia, ale przede wszystkim sposobem na życie. Jego twórczość jest niezwykle różnorodna i wieloaspektowa. W swojej sztuce łączy on elementy teatru, edukacji, wychowania, terapii i twórczości. Jego prace są nie tylko ciekawe i oryginalne, ale przede wszystkim bardzo wartościowe i inspirujące. W swojej twórczości Jupi Podlaszewski nie tylko wyraża swoje myśli i uczucia, ale przede wszystkim chce przekazać je innym. Jego sztuka jest dla niego sposobem na życie, a nie tylko formą wyrażenia. W swojej twórczości łączy on elementy teatru, edukacji, wychowania, terapii i twórczości. Jego prace są nie tylko ciekawe i oryginalne, ale przede wszystkim bardzo wartościowe i inspirujące. W swojej twórczości Jupi Podlaszewski nie tylko wyraża swoje myśli i uczucia, ale przede wszystkim chce przekazać je innym. Jego sztuka jest dla niego sposobem na życie, a nie tylko formą wyrażenia.

Stoction -on- Teese w Wielkiej Brytanii. Nieduży, kameralny teatr na sto miejsc. Za chwilę niewerbalny Teatr BLIK rozpocznie swoje kolejne przedstawienie. Po lewej stronie widowni, tuż przy pierwszym rzędzie, w wózku inwalidzkim, siedzi piętnastoletni chłopiec. Jest wyraźnie przejęty. Towarzyszy mu opiekunka. Przez następne 70 minut spektaklu będzie półgłosem opowiadać niewidomemu chłopcu akcję działającą się na scenie. Zupełnie nie deprymuje jej fakt, że chłopiec nie widzi, a sztuka jest z gatunku wizualnych.

To samo tournee BLIKU. Workshop Theatre w Edynburgu. Przy barze dwudziestoletni młodzieniec ze swadą opowiada o swojej wielkiej roli w spektaklu. Jest dumny z siebie i dowartościowany. Pomimo zespołu Downa gra jak zawodowiec i jest lokalnym bohaterem.

Przykłady takie jak powyższe, można by mnożyć- zwłaszcza te z zagranicy. Bo u nas, w Polsce w niespełna miesiąc później też widziałem młodzieńca z zespołem Downa tyle, że gonionego przez grupę wyrostków jak psa i obrzucanego kamieniami. W Szwecji z kolei spotkałem się przed laty z kolejnym wyzwaniem: miałem poprowadzić warsztat z zakresu ruchu i pantomimy z grupą ludzi, wśród których była dziewczyna na wózku. Rzecz wówczas w Polsce nie do pomyślenia - tam normalna i, oczywiście, jak się okazało, w pełni wykonalna.

A zatem, jeśli teatr i edukacja, wychowanie, terapia i twórczość, to niechybnie i poczwórnie należałoby zakrzyknąć: TAK!

Pożytki płynące z teatralnej edukacji, terapii i wychowania są powszechnie znane. Wzorem niedościgłym jest tutaj dla mnie Wielka Brytania /choć i Skandynawia jak najbardziej też!/ i jej szkolnictwo z bardzo rozbudowanym przedmiotem dramatu, do tego szkoły znakomicie wyposażone w sceny teatralne z prawdziwego zdarzenia, których często nie powstydzilby się niejeden teatr profesjonalny w naszym kraju. Samodzielna realizacja spektakli przez młodych ludzi pod okiem doświadczonego nauczyciela jest doskonałą lekcją myślenia analitycznego oraz twórczej syntezy jaką jest produkt finalny, czyli spektakl wraz z całą logistyką niezbędną do tego, by publiczna premiera stała się faktem. Z jednej strony młodzież uczy się nowego par excellence JĘZYKA, o niezwykle stopniu skomplikowania oraz sztuki organizacyjnego wymagającego umiejętności zespolenia w jedną harmonijną całość bogactwa elementów, które na znak dany różdżką Prospera magicznie zadziałają i zagwarantują zaistnienie, i wytrwanie rzeczywistości wykreowanej w danym miejscu i o danym czasie. Jeżeli towarzyszą temu i wspomagają dobre warunki tech-

niczne - to całość będzie znakomitą propedeutyką do przyszłych działań w bezkompromisowym środowisku zawodowym, w jakiegokolwiek dziedzinie.

Jak bardzo teatralna wiedza i umiejętności potrzebne są nam w naszym codziennym życiu zawodowym i cywilnym wiemy aż nadto dobrze, uczestnicząc, co krok, w uroczystościach i oficjałkach wołających, z racji nieudolności i braku wiedzy oraz scenicznej wyobraźni, o pomstę do teatralnego nieba oraz samej Melpomeny we własnej, m u z y j n e j osobie.

Teatralna wiedza i doświadczenie nabierają kardynalnego znaczenia w świecie i epoce, w których kwestie autoprezentacji, kreacji wizerunku, autopromocji i świadomego poruszania się w środowisku profesjonalnych nadobniś i koczokodanów, pozwoliłyby uniknąć przejawów małpiarstwa, ulegania stereotypom i kliszom, a także uodparniały przeciw możliwej manipulacji czy też nader powszechnemu uwodzeniu blichtrzem.

Przypomnienie przypisywanej Petroniuszowi, doradcy cesarza Nerona, sentencji łacińskiej „Totus mundus histrionem agit” /lub w innej wersji: „Mundus universis exercet histrionem” - czyli: cały świat zgrywa się, gra, będzie tutaj jedynie dopełnieniem obrazu. Jak pamiętamy z „Quo vadis”, czy też z nienajlepszego, delikatnie mówiąc, obrazu Jerzego Kawalerowicza, Neron był cesarzem od 54 roku. Śmiało zatem można stwierdzić, że teoria o teatralnej naturze świata i życia na nim liczy sobie co najmniej 2 000 lat. Co ciekawe, sam autor tego powiedzenia, Petroniusz, miał przydomek Arbiter elegantiarum- czyli mistrz, sędzia do spraw mody i dobrego smaku. Tak więc, kwestia dobrego wizerunku i dobrego smaku jest równie stara. Nie dziwi zatem, że ta właśnie maksyma Petroniusza przyozdobiła fronton szekspirowskiego teatrum „The Globe” w Londynie.

Tyle historia. Tymczasem rzeczywistość skrzeczy i nie Szekspir tu ważny ani Petroniusz, lecz ktoś, kto paniom nauczycielkom z Suwałk na przykład /tak, tak, było tam takie seminarium/, pomoże - jak „pokazać” na scenie dramat Małego Księcia, który właśnie natknął się na ogród z p i ę c i o m a t y s i ą c a m i róż. I, oczywiście - jak „pokazać” owe pięć tysięcy róż, gdy budżet i możliwości szkolnego teatryku są więcej niż skromne, o ile w ogóle są.

Jak uczyć, jak NAUCZYĆ zatem teatru, jak pierwaj go pojąć, a potem realizować? Pisze Joseph Chaikin, twórca słynnego onegdaj Open Theatre w swojej książce: „The Presence of the Actor”:- „...teatr wydaje się szukać miejsca, w którym nie będzie li tylko duplikatem życia. Bo nie istnieje jedynie po to, by być zwierciadłem życia, lecz by

przedstawiać rodzaj domeny, królestwa, zupełnie tak jak czyni to muzyka. Ponieważ jednak teatr obejmuje zachowanie i język – nie można go całkowicie oddzielić od świata sytuacji, co w muzyce jest możliwe." Kategorią podobną do materii muzycznej jest w teatrze *r u c h*.

Zaczynając pracę z jakimkolwiek zespołem ludzkim zawsze zaczynam od ruchu. Można właściwie powiedzieć, że jako element kompozycji artystycznej ruch jest w rzeczy samej *m u z y k a*. Ma swoje momenty bezruchu, czyli *c i s z y*, *m a r y t m*, ma swoje frazowanie i tempo. A wszystko to o kapitalnym znaczeniu dla aktorskiego istnienia na scenie. Kiedy zupełnie niedawno podjąłem pracę z grupą studentów anglistyki, z którymi mamy wspólnie przygotować spektakl na przegląd teatrów anglojęzycznych, znaczenie ruchu scenicznego, jak zwykle, ujawniło się w całej swojej krasie już podczas pierwszej próby. Pozbawiony tekstu, za którym chciałby jak najszybciej „schować się”, młody i niedoświadczony aktor staje się natychmiast egzemplifikacją zjawiska które Erwing Goffman /"Człowiek w teatrze życia codziennego"/ nazywa *a s y m e t r i a ą p r o c e s u k o m u n i k a c y j n e g o*. Okazuje się, że ciało aktora wbrew jego woli wysyła znacznie więcej informacji niż aktor zamierzał i skutkuje wywołaniem wrażeń wcale przez aktora niechcianych.

Pracę nad dyscypliną ciała i klarownością jego języka dobrze jest zacząć od *b e z r u c h u*. Od pozbycia się odruchów, przyruchów i nieświadomych gestów zamazujących intencje aktora. Bezruch stanowi walor identyczny z walorem ciszy w muzyce. Pozwala na wybrzmienie poprzedniej frazy i przygotowuje ekspozycję następnej. Uczytelnia przekaz i porządkuje go. Umiejętnie zastosowany wspaniale buduje nastrój i napięcie. Peter Brook w jednym ze swoich wykładów wspomina o szczególnym rodzaju bezruchu, który zauważył u aktorów japońskiego teatru *no*. Bezruch ten nazywa Brook *s t a t y k ą d y n a m i c z n ą*: nieruchomy aktor jest wychylony poza oś równowagi – jego sylwetka zawiera zatem w sobie intencję ruchu, kroku, gestu, który za chwilę powinien nastąpić. Każe nam czekać i uważać na tę właśnie chwilę. Trzyma nas w napięciu, intryguje.

Odrębną wreszcie kwestię stanowi tutaj zagadnienie czasu. O długości trwania bezruchu decyduje słuch aktora, słuch reżysera, rezonans widowni, intuicja. Warto badać i eksperymentować z tym elementem scenicznego rzemiosła. Rzadko kiedy pamiętamy o bezwładzie naszego wspaniałego narządu wzroku – oka. Wszyscy wiemy o, a i miewamy *p o w i d o k i* - obrazy trwające w naszej wzrokowej pamięci jakiś czas jeszcze po ich kontemplacji. Widzimy więc jedno-

cześniej to, co widzimy, ale i to, co działo się przed chwilą. Jakże ważna zatem jest choreografia i kinetografia aktorskich działań! Chaos i radosna twórczość tu panujące świadczą o niefrasobliwości twórców spektakli i potrzebie studiów oraz ćwiczeń w tym zakresie. Wszystko w imię lepszej artykulacji i „dykcji” ruchowej wykonawców, co oczywiście znowu pozytywnie wpłynie na uporządkowanie i przejrzystość przekazu.

Z zagadnieniem tym wiąże się kolejne: wybiórczość widzenia. Podczas gdy ucho nasze jest w stanie usłyszeć naraz całe instrumentarium IX Beethovena- oko nasze nie jest w stanie tego dokonać. Niby widzimy cały fresk, ale nie widzimy detali. A jak zajmiemy się detalem- to reszta przestaje istnieć. Musimy zatem uciekać się do zabiegów montażowych, rodem choćby ze sztuki filmu, czy też świata magii / w czym mistrzem był Mistrz Henryk Tomaszewski /, po to, by bardzo starannie s t e r o w a ć wzrokową percepcją widza. By mógł zobaczyć to, co zobaczyć m a .

Bardzo aktualne staje się tu hasło sztuk walki: najkrótsza możliwa droga jest najefektywniejsza. Myślę, że na scenie także funkcjonuje taki wektor. S z t u k a t e a t r u w s z a k j e s t s z t u k ą w a l k i. Swojego czasu bardzo pomógł aktorom BLIKU trening karate, które najpierw ćwiczyliśmy przez rok, a następnie elementy tego treningu włączyliśmy w zestaw naszych stałych ćwiczeń. Nauczyliśmy się wiele. Bo to, co dla karateki jest chlebem powszednim - dla nas było o d k r y c i e m. Najprostszy przykład: karateka zawsze stoi na minimalnie ugiętych nogach. Tych 5 milimetrów ugięcia w kolanach sprawia, że jest on zawsze w stanie alertu, gotowy do przyjęcia ciosu, i do ciosu tego odebrania. Położenie aktora jest i d e n t y c z n e ! Ten mały techniczny zabieg uczy nas jednocześnie ekonomii ruchu - umiejętnego gospodarowania energią, tzn. wykorzystywania zawsze najmniejszej niezbędnej jej ilości oraz d e t e r m i n a c j i. To dla uzyskania tej ostatniej przecież, Konstanty Stanisławski kazał aktorom uprawiać akrobatykę! Aktor musi umieć skoczyć w czeluść i zdecydować o tym w ułamku sekundy. Bo nie może się wahać – nie ma na to czasu, jako że czas na scenie jest zawsze P r e s e n t P e r f e c t : terażniejszy dokonany. Czyli, że z a w s z e jest dla niego za późno.

Dla własnego komfortu, aktor musi mieć klarowną sytuację. A tejsze częściej nie miewa niż miewa. Dlatego oglądamy tak wiele męczących sztuk. Męczących, bo męczy nas męczenie się aktora w nich. Tak! - bo widz, inteligentna krowa rozparta w teatralnym fotelu, jest skażony wrażliwością i ma prawo do znużenia. A jak mawia Witia

Panow, zaprzyjaźniony reżyser z Archangielska: „ Chodzi o to, by grać lekko, z czuciem i radością”.

Ruch sceniczny pozwala również na uruchomienie w y o b r a - ż n i zarówno u młodych wykonawców, jak i ich widowni. Umiejętnie zastosowany s k r ó t m y ś l o w y i precyzyjny ruch oraz gest pomogą nam w narracji, stworzą praktycznie każdy rekwizyt, wykreują każdą przestrzeń bez konieczności fizycznej zabudowy przestrzeni i użycia materialnych rekwizytów. Nadto często dominują one i przytłaczają niedoświadczonych aktorów. Zupełnie niedawno poprosiła mnie o konsultację z zakresu pantomimy instruktorka Bogna Banaś z Miejskiego Ośrodka Kultury w Kołobrzegu. Fabuła jej spektaklu zatytułowanego „Wizyta”, według Ingeborg von Zadow, granego przez nastoletnich wykonawców Grupy Teatralnej, zawierała między innymi takie „rekwizyty” jak studnia /do której oczywiście ktoś wpadał i był potem z niej wyciągany/, ogromna dziupla w drzewie, zaczarowane drzwi, zakwitająca jabłoń na wietrze, itp. Jak się okazało później wszystkie te elementy młodzież mogła znakomicie wykreować za pomocą ruchu oraz własnych ciał. A pomogła jej w tym magia teatralnej umowności, wsparta „inżynierską” analizą działania mechanizmu kołowrotu i elementami mimu iluzyjnego oraz, przede wszystkim, własna wyobraźnia. W opisanym tu „igraniu” z umownością nieodzowny jest szacunek dla wyobraźni widza. Stworzone ruchem i ciałem cembrowina studni, dziupla w drzewie czy drzwi, nie mogą „gubić” swoich rozmiarów ani kształtów, zmieniać położenia ani kątów. Paradoksalnie, oko widza jest tutaj niezwykle czułe na „powidoki” tych nieistniejących obiektów i natychmiast wyczuje każdy fałsz wynikający z braku precyzji. W zupełnie podobny sposób /ciało i ruch/ udało nam się stworzyć z paniami nauczycielkami z Suwalskiego ogród z pięcioma tysiącami monstrualnie próżnych róż, po spotkaniu których, Mały Książę tak bardzo bolał nad zwykłością jego jedynej róży.

W prawidłowym posługiwaniu się gestem i ciałem aktora niesłychanie pomocna jest znajomość podstawowych środków ekspresji z klasycznego mimu rodem, takich jak: i d e n t y f i k a c j a , k o n t r a p u n k t i t o k . Szeroko pojęta identyfikacja - to zabieg polegający na tym, że ciało aktora lub jego część przyjmuje na siebie cechy odgrywanego przedmiotu czy idei, niejako identyfikuje się z nimi. Najprostszy przykład, za czasów mojego terminowania w pantomimie dosyć zabawnie określany jako: „mim - zabudowa architektoniczna sceny”- to ten, gdy aktorzy, już to za pomocą dłoni, już to całymi ciałami, tworzą ściany pomieszczenia, przedziału kolejowego, czy celi przyjmując na siebie ich atrybuty: płaskość, pionowość, sztyw-

ność, nieruchomość /będą się jednak kołysać i chybotać w przypadku jadącego pociągu/, twardość, niezmiennność.

Kontrapunkt z kolei to zwielokrotnienie ekspresji ruchu poprzez zastosowanie jednoczesnego ruchu dwóch partii ciała o przeciwnych wektorach. I tak, wyimaginowana szafę „popychać” będziemy dłońmi /ruch do przodu/ oraz biodrami /ruch wstecz/. Warunkiem poprawności jest tutaj bezwzględna symultaniczność obu ruchów.

Tok z kolei jest impulsem-skurczem mięśni brzucha, jakby wielką literą rozpoczynającą frazę. Ma zasadnicze znaczenie dla klarownej artykulacji ruchowej. Dosyć trudny do wypracowania z młodszymi wykonawcami. Chociaż byłem świadkiem umiejętnego wykorzystania opisanych środków przez członków świetnego dziecięcego kabaretu „Leśni Skauci” z Leśnicy pod Lęborkiem /prowadzący: Jarek Greszta/. Było to efektem wspólnego warsztatu odbytego z członkami Chwilowego Teatru Pantomimy OBLIQUE podczas Spotkań Teatralnych w Parchowie koło Bytowa.

I to by było na tyle. Pozostając w pełni przekonany, że ruch to afirmacja życia, a życie to TEATR, wołam jak na wstępie:

WIĘCEJ ŻYCIA!!!

Ku teatralizacji dramy

Od wielu lat staram się w swojej działalności pedagogicznej wprowadzać szeroko rozumianą edukację teatralną, w tym także edukację poprzez dramę.²⁸ Czynie to w różnych sytuacjach edukacyjnych, nie tylko związanych bezpośrednio z teatrem (występami, przedstawieniami), ale też w trakcie codziennych zajęć organizowanych ze studentami czy w pracy z niepełnosprawnymi.

Drama bardzo często określana jest w literaturze jako „technika teatralna” wykorzystywane do celów edukacyjnych.²⁹ Ponieważ w praktyce obserwuję różne rozumienie istoty dramy – przez wykorzystujących ją pedagogów czy terapeutów – chciałabym w tym artykule odnieść się do tego, w czym / według mnie / tkwi siła wychowawczego oddziaływania wspomnianych technik.

Drama przejęła od teatru bogaty zespół środków, które okazują się szczególnie skuteczne w diagnozowaniu czy w ogóle w próbie terapii. Metody wykorzystujące spontaniczną dramatyczność,³⁰ są coraz częściej stosowane w pracy z dziećmi o specjalnych potrzebach edukacyjnych, w rehabilitacji przewlekłych chorych czy resocjalizacji przestępców, jak taniec, muzyka czy ćwiczenia ruchowe.³¹ Dowodów na to dostarczają również prezentowane w tym tomie artykuły. Stąd trudno zrozumieć oświepczość tych pedagogów, którzy w minimalnym stopniu opierają zespół takich środków teatralnych, jak na przykład rekwizyt, światło, scena...

Wynika to najprawdopodobniej z przeświadczenia, że drama to nie teatr, co oczywiście jest słusznym stwierdzeniem. Ale czy z tego powodu wynika, że nie powinniśmy wykorzystywać w scenkach szkolnych, w procesie komunikacji takich środków, jak

O Autorze

Lucyna Maksymowicz - jest adiunktem na Wydziale Edukacyjno-Filozoficznym, wicedyrektorem Instytutu Pedagogiki Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku. Od wielu lat współpracuje z Teatrem STOP z Koszalina. Interesuje się rozwijaniem kompetencji osobistych i społecznych dziecka poprzez sztukę, edukację artystyczną i inne formy zajęć twórczych.

²⁸ Maksymowicz (2002), *Teatr, teatr, teatr*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin.

²⁹ Maksymowicz (1997), *Teatr w szkole*, Wydawnictwo Wzrost, Warszawa.

³⁰ *Psychodrama w psychologii czy codziennym życiu?*

³¹ Zob. Engeström M. / Hall (1992), *Metoda Piatuśki*, Instytut Wzrostu i Wzrostu, Warszawa.

Wywiedzione z teatru

Od wielu lat staram się w swojej działalności pedagogicznej wprowadzać szeroko rozumianą edukację teatralną, w tym także edukację poprzez dramę.²⁶ Czynię to w różnych sytuacjach edukacyjnych, nie tylko związanych bezpośrednio z teatrem (z przygotowaniem przedstawienia), ale też w trakcie codziennych zajęć ćwiczeniowych ze studentami czy w pracy z niepełnosprawnymi.

Drama bardzo często określana jest w literaturze jako „techniki teatralne wykorzystywane do celów edukacyjnych”.²⁷ Ponieważ w praktyce obserwuję różne rozumienie istoty dramy - przez wykorzystujących ją pedagogów czy terapeutów - chciałabym w tym artykule ustosunkować się do tego, w czym / według mnie / tkwi siła wychowawczego oddziaływania wspomnianych technik.

Drama przejęła od teatru bogaty zespół środków, które okazują się szczególnie skuteczne w diagnozowaniu czy w ogóle w procesie terapii. Metody wykorzystujące spontaniczną dramatyczność²⁸ są wręcz nieocenione w pracy z dziećmi o specjalnych potrzebach edukacyjnych, w rehabilitacji przewlekle chorych czy resocjalizacji, podobnie jak taniec, muzyka czy ćwiczenia ruchowe.²⁹ Dowodów na to dostarczają również prezentowane w tym tomie artykuły. Stąd trudno zrozumieć postępowanie tych pedagogów, którzy w minimalnym stopniu operują zespołem takich środków teatralnych, jak na przykład: rekwizyt, światło, scena...

Wynika to najprawdopodobniej z przeświadczenia, że drama to nie teatr, co oczywiście jest słusznym stwierdzeniem. Ale czy z tego założenia wynika, że nie powinniśmy wykorzystywać w scenkach dramatycznych muzyki, scenografii czy kostiumu? Czy nie powinniśmy przygotowywać uczestników zajęć dramowych do świadomego wykorzystywania w procesie komunikacji takich środków wyrazu jak gest, artykulacja czy kompozycja?

Część terapeutów celowo rezygnuje ze stosowania rekwizytów, uważając, że nie są istotne. Trudno do końca zgodzić się z tą tezą. Oczywiście najważniejszy jest człowiek i rozwiązywany przez niego problem. Każdy doświadczony pedagog jednak wie, że rekwizyt czę-

²⁶ L. Maksymowicz (2002): *Drama jako metoda wspomagania rozwoju osobowości dziecka w wieku szkolnym*. Słupsk

²⁷ H. Machulska (1997): *Drama w szkole podstawowej*. Warszawa, s.9

²⁸ Psychodrama w psychologii czy socjodrama w socjologii

²⁹ Zob. Bogdanowicz M. i inni (1992): *Metoda Weroniki Sherborne w terapii i wspomaganiu rozwoju dziecka*. Warszawa

sto ułatwia wejście w rolę, pomaga skupić myśli, sprzyja twórczym działaniom. Pewne przedmioty mogą wręcz wzmacniać uczucia uczestników dramy /na przykład lalka szmaciana jako dziecko/, mogą też pełnić rolę świadomie wprowadzonego symbolu.

Coraz częściej spotykamy opinie, „że sens zjawisk nie leży w nich samych, lecz w tym, że odsyłają one do czegoś poza sobą. W głębi takiego doświadczania rzeczywistości zakorzenione są symbole, które należą do pierwotnej warstwy psychicznego rozwoju człowieka. Zresztą samo pochodzenie symboli tłumaczy się właśnie potrzebą posiadania widzialnego wyobrażenia tego, co niewidzialne.”³⁰ Oczywiście bywa i tak, że lepiej zrezygnować z rekwizytu, kiedy, na przykład, w scenie walki mielibyśmy użyć broni, z pewnością rozpraszalaby i odwracałaby uwagę (zwłaszcza młodszych) uczestników od głównego problemu.

W dramie rezygnuje się z tradycyjnej (w sensie teatralnym) scenografii, fizycznie nie byłoby chyba nawet możliwe jej przygotowywanie dla tak wielu - zróżnicowanych tematycznie -scenek dramatycznych, realizowanych w procesie edukacji czy terapii. W konkretnych jednak przypadkach wprowadzenie scenografii może mieć szczególne uzasadnienie, podobnie jak wykorzystanie muzyki. Wspomaganie sesji psychodramowej muzyką i dźwiękiem pobudza wyobraźnię, ta zaś dzięki temu koordynuje pozostałe zmysły oraz umysł. Oczywiście należy pamiętać o niebezpieczeństwie wzbudzania przez muzykę silnych emocji, z pewnością jednak mają tego świadomość terapeuci.

Innym – równie ważnym czynnikiem - mającym wpływ na przebieg dramy, jest oświetlenie. Niestety efekty świetlne są również niedoceniane zwłaszcza przez tych terapeutów czy pedagogów, którzy sami nie mieli żadnych doświadczeń z technikami teatralnymi i nie wiedzą - jak wielką rolę może odegrać światło w tworzeniu atmosfery. Mamy przykłady u samego twórcy psychodramy, który podkreślał rolę światła i wykorzystywał je w terapii. Oba teatry psychodramatyczne Moreno – w Nowym Yorku i w Bacon – były wyposażone w specjalistyczny sprzęt oświetleniowy z zestawem wielobarwnych filtrów. W St. Elisabeth's Hospital (Waszyngton), przypuszczalnie najlepiej wyposażonym szpitalu na świecie, scenę pokryto wykładziną dywanową, a do jej oświetlenia zastosowano specjalne agregaty, umożliwiające świadome tłumienie lub intensyfikowanie natężenia światła.³¹

³⁰ K. Pankowska (2000): *Pedagogika dramy*. Warszawa, s. 121

³¹ E. Roine (1994): *Psychodrama. O tym jak grać główną rolę w swoim życiu*. Opole

Praktyczne działania utwierdziły mnie w przekonaniu, że rezygnowanie z pewnych środków teatralnych może nawet zmniejszać efektywność działań terapeutycznych. Warto być może zastanowić się nad tym, jakie zachodzą istotne wzajemne zależności między dramą a teatrem, a tym samym podjąć próbę wskazania, w czym jeszcze tkwi ich siła terapeutycznego oddziaływania na człowieka.

„Żywi ludzie komunikują się z żywymi ludźmi” – teatralne spotkanie

W początkach rozwoju, gdy teatr był raczej formą obrzędu niż sztuki, granica między sceną a widownią nie istniała. Z czasem jednak powstawał coraz większy dystans pomiędzy aktorami a publicznością, aż w wieku XIX doszło do całkowitego oddzielenia. Fakt ten sprawił, że wśród części publiczności zapanowało przekonanie, iż reagować spontanicznie nie wypada. Przekonanie to podziela wielu współczesnych nauczycieli, dając temu wyraz podczas “zbiorowych wyjść szkoły do teatru”, w trakcie których ucisza się uczniów żywiej wyrażających swoje uczucia (mam na myśli szczery, głośny śmiech, ostrzeżenia lub pochwały dla bohaterów, udzielane najczęściej przez najmłodszą widownię, podchodzenie do sceny itp.). Wydaje się, że nauczyciele pragnąc zapobiec - zdarzającym się przecież - “wybrykom chuligańskim”, skutecznie tłumią wszelkie reakcje.

Aktorzy czując z widowni coraz większy chłód, ponownie zaczęli dążyć do aktywizowania widza. Ewolucja teatru sprawiła, że zaczęto bezpośrednio włączać publiczność w przebieg spektaklu: grupa aktorów zaczęła pojawiać się wśród widzów, akcja rozgrywała się często na proscenium. Część grup teatralnych przełamała barierę tradycyjnych atrybutów: sceny i kurtyny wykorzystując naturalną przestrzeń ulic, placów, parków. Widz, często przypadkowy przechodzień, stawał się współuczestnikiem spektaklu. Stawał się nim z własnego wyboru, bowiem w każdej chwili mógł odejść.

Teatr ostatnich lat - uliczny, otwarty, alternatywny - poszukiwał nowych treści i nowych form, pragnął przede wszystkim odgrywać coraz ważniejszą rolę w życiu współczesnego człowieka. Od czasów Wielkiej Reformy³² przedstawienie teatralne stawało się coraz wyraźniej sztuką kreacyjną - kreacją zbiorową całego zespołu. Aktor nie chciał pozostawać tylko realizatorem koncepcji i poleceń reżysera, stawał się bardziej twórczy. Samo przedstawienie wydawało się być

³² K. Braun (1984): *Wielka reforma teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*. Wrocław-Warszawa-Kraków

formą spotkania sprowadzonego do wspólnego aktu twórczego. Tekst w "nowym teatrze" dążył ku formom otwartym, pozwalającym na specyficzną (ograniczoną, bo to jednak teatr) improwizację. Współczesny teatr przestawał spełniać tylko funkcję "maszynki do pokazywania" (określenie Witalewskiej)³³ a stawał się coraz bardziej swoistym polem zdarzeń, jednorazowym silnym przeżyciem. Uznano, że misją teatru jest dążenie do prawdy: ukazywanie "prawdziwych stanów środowisk i prawdziwych stanów wewnętrznych ludzi" (rekwizyty, kostiumy brane wprost z ludzkich mieszkań, potoczny język, żargon, jakim naprawdę mówią ludzie w życiu).

Rozpoczęto pracę nad pogłębieniem rysunku wewnętrznego postaci, ukazywaniem prawdziwych procesów psychicznych, emocji i przeżyć bohaterów. Wszyscy twórcy związani z analitycznym nurtem Reformy – pisze K. Braun³⁴ – przekonani byli, że w teatrze *"żywi ludzie komunikują się z żywymi ludźmi, wpływają na nich, mogą się nawzajem kształtować, przekazywać opinie, ale i nastroje; informacje, ale i stany duchowe. Byli przekonani, że możliwa jest komunikacja od wnętrza człowieka do wnętrza drugiego człowieka"*. W widowisku preferowali, więc aktora, w aktorce to, co wewnętrzne: przeżycie, zdolność empatii, uczuciowość, indywidualny rozwój duchowy, kształtowanie charakteru, woli, w ogóle osobowości. W pracy cenili zespołowość, koncentrację i skupienie. "Widowisko" budowano tak, aby maksymalnie jednoczyć widzów i aktorów poprzez integrację przestrzeni (eliminując rampy, łącząc scenę z widownią) oraz wytwarzanie wspólnego nastroju.

Nie jest chyba przypadkowe, że w czasie Wielkiej Reformy w teatrze, kiedy E. G. Craig, M. Reinhardt, E. Piscator czy A. Artuad rozwijali teatr awangardowy, powstawała też psychodrama. Sam Moreno przyznawał, że był w owym czasie pod wielkim wpływem myśli wymienionych prekursorów, zwłaszcza Artuada, który *"sugerował w swych żądaniach, by teatr zaczął pokazywać istotę ludzką obnażoną z jakichkolwiek ograniczeń (konwencji) cywilizacyjnych, stanowiących jedynie pozę i kłamstwo. Domagał się, co najbardziej imponowało Moreno, pozbawionego hipokryzji obrazu wyzwolonych, pierwotnych sił i popędów tkwiących czy drzemających pod progiem świadomości"*.³⁵

Aktor w nowym teatrze występuje już nie jako aktor, ale "jako istota ludzka", najważniejsza jest nie forma wypowiedzi, ale właśnie

³³ Witalewska (1987): *Teatr i my*. Warszawa

³⁴ K. Braun (1984): *Wielka...*, dzieło cyt. s. 303-304

³⁵ W. Sikorski (2002): *Bezsłowne komunikowanie się w psychoterapii*. Kraków, s. 133

ludzka szczerość. Aktor musi wykorzystać fikcyjną postać jako instrument umożliwiający przeniknięcie do tego, co ukryte pod naszą codzienną maską, dotarcie do intymnych warstw naszej osobowości.³⁶

"Owa prowokacja" aktora, który odkrywa siebie, by być jak najbardziej prawdziwym otwiera widza do przyjęcia określonych emocji, do zobaczenia siebie (być może takiego, jakim nie ma odwagi się być). Potwierdzają to słowa widzów. Osiemnastoletnia dziewczyna chodzi do teatru, bo tam znajduje siebie. *"Jest to najprzyjemniejszy moment, gdy kurtyna podniesie się w górę (o ile jest). To zachwycające zobaczyć siebie - usłyszeć własne myśli precyzowane w słowa, odszukać w artystycznej formie to, o czym się już wiedziało, ale czego nie potrafiło się zrozumieć i wypowiedzieć. To jest piękne przeżywać taką przygodę"*.³⁷

Ogniwiem łączącym teatr i techniki dramowe jest dla mnie sposób postrzegania widza teatralnego i aktora. Wielu twórców teatralnych (K. Stanisławski, J. Copeau i inni) podkreślało, że aktor kreujący daną rolę powinien odwoływać się do własnych doświadczeń. Według J. Grotowskiego **spektakl - spotkanie** miał dać możliwość przeżycia katharsis, czyli oczyszczenia człowieka z traumatyzujących przeżyć, jakich dostarcza życie. Wymagało to jednak od aktorów przygotowania, w pełni świadomego i ostrożnego działania. Bowiem codzienne życie człowieka, to jakby życie „w bezpiecznej klatce” różnych norm i nawyków - które wprawdzie zacieśniają zakres jego możliwości, niemniej jednak zapewniają pewne bezpieczeństwo.

Ale co ciekawe, spektakl – spotkanie miał w rozumieniu twórców Teatru Laboratorium pełnić funkcję katartyczną nie tylko w odniesieniu do widza, ale również aktora. Z takiego właśnie punktu widzenia w latach sześćdziesiątych Czapowowie³⁸ mogli rozpatrywać ten zespół (niezależnie od jego artystyczno-estetycznych wartości) jako "zespół typowo psychodramatyczny".

Wydaje się, że we współczesnych grupach teatralnych, zwłaszcza wyrosłych z nurtu alternatywy studenckiej (ale nie tylko), można odnaleźć wiele z prezentowanych tu założeń dotyczących idei teatru, pracy aktora czy relacji z widzem. Współczesny aktor kreując rolę musi również przede wszystkim poznać siebie, odpowiedzieć sobie na pytanie, kim jest, jakie jest jego miejsce w świecie. Aby być "dobrym" aktorem, musi być szczery, naturalny, spontaniczny, ale także wrażli-

³⁶ Por. Z. Osiński (1993): *Grotowski wytycza trasy*. Warszawa, s. 94-111

³⁷ H. Witalewska (1987): *Teatr...*, dzieło cyt. s.118

³⁸ G. Czapów, Cz. Czapów (1969): *Psychodrama. Geneza i historia, teoria i praktyka, próba oceny*. Warszawa

wy na impulsy twórcze zespołu oraz swoich partnerów scenicznych. A jeśli chodzi o relację z widzem wciąż aktualna jest refleksja Grotowskiego. „*Po co martwić się, jaka winna być publiczność? I zresztą, co to w ogóle znaczy 'publiczność'? Robimy coś i są inni, którzy chcą się z nami spotkać, nie jest to publiczność, to są konkretne istoty, jedni otwierają swoje drzwi, drudzy przybywają na spotkanie, jest coś, co się stanie między nami. Jest to ważniejsze niż posiadanie jakiejś koncepcji na temat publiczności.*”³⁹ Samo słowo widz jest zresztą teatralne, martwe, ono jakby wyklucza spotkanie, wyklucza relację człowiek-człowiek.

Być może właśnie w wysokiej samoświadomości aktora, jego samoakceptacji i akceptacji innych ludzi, w chęci komunikowania się z drugim człowiekiem, tkwi siła pozytywnego (z pedagogicznego punktu widzenia) oddziaływania na młodego człowieka. To właśnie aktorzy (w większości grup nieinstytucjonalnych) zapraszani są do konfrontacji - poprzez spektakl, spotkanie, warsztat - z młodzieżą trudną, niepełnosprawną.⁴⁰ Ale także z każdym innym - zamkniętym, znudzonym, nieśmiałym, „przeciętnym” uczniem. To właśnie od aktorów oczekuje się inspiracji i rzeczywiście często trafnego wpływania na motywację wewnętrzną uczniów (bez rygorystycznych nakazów i sankcji).

Współczesny teatr próbuje rozbić tradycyjne stereotypy myślenia o świecie i egzystencji człowieka. Jego twórcy starają się stwarzać okazje, aby człowiek przestał być sam. Tworzą sytuacje zmuszające nie widza, ale właśnie uczestnika spektaklu do osobistej refleksji: jak żyć? Aktorzy częściej zrywają maski niż je zakładają. Preferują zachowania naturalne, dążąc w ten sposób do otwartości w relacjach między ludzkich – uczą doświadczać „pełni człowieczeństwa”. Być może właśnie w owym przeniesieniu ciężaru z funkcji estetycznych na twórczy odbiór tkwi istota „alternatywy”. To właśnie w tym momencie szczególnej wartości nabierają stosunki międzyludzkie ukształtowane w trakcie przedstawienia. To one decydują o społecznej ważności spektaklu-spotkania, a tym samym o terapeutycznej funkcji teatru. Rodzi się nowy typ relacji, czasem trudny do sprecyzowania, być może „nie narodził się żaden inny teatr – powiedział Barba⁴¹ - to tylko inne sytuacje społeczne zaczęto nazywać teatrem”.

³⁹ Z. Osiński (1993): *Grotowski...*, dzieło cyt. s. 110

⁴⁰ Zob. *Teatr a dziecko specjalnej troski*, pod red. M. Glinieckiego i L. Maksymowicz. Słupsk 1999

⁴¹ E. Barba (1980): *Teatr – kultura*. „Dialog” nr 5, s. 120-131

W testalnym spolkoniu, - jak pismil to Grolowski - czlowiek
nie odnawia siebie i nie narzuca siebie. Nie sie dokladnie, ale nie
gaba sie ze swoja odpowiedzia. To tak jakby sie nie bylo testal.
wisc testal i testal. Rodze sie, gaba sie, uodzie, gaba sie, gaba
i wytestal, nie bol sie, i testal.

W testalnym spolkoniu, - jak pismil to Grolowski - czlowiek
nie odnawia siebie i nie narzuca siebie. Nie sie dokladnie, ale nie
gaba sie ze swoja odpowiedzia. To tak jakby sie nie bylo testal.
wisc testal i testal. Rodze sie, gaba sie, uodzie, gaba sie, gaba
i wytestal, nie bol sie, i testal.

W testalnym spolkoniu, - jak pismil to Grolowski - czlowiek
nie odnawia siebie i nie narzuca siebie. Nie sie dokladnie, ale nie
gaba sie ze swoja odpowiedzia. To tak jakby sie nie bylo testal.
wisc testal i testal. Rodze sie, gaba sie, uodzie, gaba sie, gaba
i wytestal, nie bol sie, i testal.

Byc, to jest wlasnie w testalnym spolkoniu, - jak pismil to Grolowski -
czlowiek, nie odnawia siebie i nie narzuca siebie. Nie sie dokladnie, ale nie
gaba sie ze swoja odpowiedzia. To tak jakby sie nie bylo testal.
wisc testal i testal. Rodze sie, gaba sie, uodzie, gaba sie, gaba
i wytestal, nie bol sie, i testal.

Byc, to jest wlasnie w testalnym spolkoniu, - jak pismil to Grolowski -
czlowiek, nie odnawia siebie i nie narzuca siebie. Nie sie dokladnie, ale nie
gaba sie ze swoja odpowiedzia. To tak jakby sie nie bylo testal.
wisc testal i testal. Rodze sie, gaba sie, uodzie, gaba sie, gaba
i wytestal, nie bol sie, i testal.

Byc, to jest wlasnie w testalnym spolkoniu, - jak pismil to Grolowski -
czlowiek, nie odnawia siebie i nie narzuca siebie. Nie sie dokladnie, ale nie
gaba sie ze swoja odpowiedzia. To tak jakby sie nie bylo testal.
wisc testal i testal. Rodze sie, gaba sie, uodzie, gaba sie, gaba
i wytestal, nie bol sie, i testal.

Współczesny testal próbuje rozbić tradycyjne stereotypy myśle-
nia o świecie i przystosować człowieka. Jego testal, to jest wlasnie w testalnym
spolkoniu, - jak pismil to Grolowski - czlowiek, nie odnawia siebie i nie
narzuca siebie. Nie sie dokladnie, ale nie gaba sie ze swoja odpowiedzia.
To tak jakby sie nie bylo testal. wisc testal i testal. Rodze sie, gaba sie,
uodzie, gaba sie, gaba i wytestal, nie bol sie, i testal.

Współczesny testal próbuje rozbić tradycyjne stereotypy myśle-
nia o świecie i przystosować człowieka. Jego testal, to jest wlasnie w testalnym
spolkoniu, - jak pismil to Grolowski - czlowiek, nie odnawia siebie i nie
narzuca siebie. Nie sie dokladnie, ale nie gaba sie ze swoja odpowiedzia.
To tak jakby sie nie bylo testal. wisc testal i testal. Rodze sie, gaba sie,
uodzie, gaba sie, gaba i wytestal, nie bol sie, i testal.

Współczesny testal próbuje rozbić tradycyjne stereotypy myśle-
nia o świecie i przystosować człowieka. Jego testal, to jest wlasnie w testalnym
spolkoniu, - jak pismil to Grolowski - czlowiek, nie odnawia siebie i nie
narzuca siebie. Nie sie dokladnie, ale nie gaba sie ze swoja odpowiedzia.
To tak jakby sie nie bylo testal. wisc testal i testal. Rodze sie, gaba sie,
uodzie, gaba sie, gaba i wytestal, nie bol sie, i testal.

* Z. Grolowski (1933) *Testal... jak pismil to Grolowski* s. 110.

* Z. Grolowski (1933) *Testal... jak pismil to Grolowski* s. 110.

* Z. Grolowski (1933) *Testal... jak pismil to Grolowski* s. 110.

* Z. Grolowski (1933) *Testal... jak pismil to Grolowski* s. 110.

Norwid a teatr współczesności

O Autorze

Daniel Kalinowski - pracuje w Słupsku w Pomorskiej Akademii Pedagogicznej, prowadząc zajęcia z historii literatury polskiej (doktorat z aforystyki literackiej XIX wieku).

Urodzony w Sławnie. Poeta, aktor, reżyser, dramaturg, rysownik i naukowiec. Wydał dwa tomiki poezji *Wiersze i Epoka Wodnika*, drukował w czasopismach, m.in. „Autograf”, „Tygiel kultury”, „Fraza”. Jako twórca Teatrzji - jednoosobowego autorskiego teatru w nurcie alternatywnym zrealizował monodramy „Wieczór autorski”, „Curiosa”, „Odradek”, „Mandala”, „Labirynt”, „Bestiariusz” (nagradzane podczas ogólnopolskich konkursów teatralnych). Współtworzył Teatr STOP.

1. Czemu służy sztuka?

Cyprian Norwid wielokrotnie skarżył się na brak „prawdziwego dramatu” w literaturze światowej, a w szczególności polskiej. Owego „braku” nie należy rozumieć dosłownie, bardziej tu chodzi o istnienie dramatu „niedojrzałego” i „niepełnego”. „Prawdziwa drama”, jak pisał, to cisza dramatyczna, mająca nadawać literaturze charakter rzeźby i monumentu. Nie może w niej zabraknąć również teatralnej wizji przedstawionej choćby za pomocą chwytu „teatru w teatrze”, rozumienia świata jako bożego igrzyska, wskazówek określających aktorską grę sceniczną oraz wyobrażeń o literackim typie bohaterki, kobiety bliskiej codziennemu życiu, „żywej” i autentycznej. W teatrologicznym namyśle, jeśli można tak nazwać rozsiane uwagi Norwida o problemach sceny, szczególnie go zajmował stan świadomości świata i życia. Chodzi tu o rodzaj samoświadomości tego, na ile człowiek w *theatrum mundi* podlega – by tak rzec – zewnętrznej reżyserii, a na ile sam jest reżyserem swojego życia. Człowiek poddany zewnętrznej reżyserii to marionetka. Człowiek reżyserujący sam swe życie to aktor-artysta.

Ponad estetyczną warstwą dramatu istnieją wartości etyczne, które Norwid uzależniał od patosu – pierwiastka zawierającego w sobie cechy „niekłamanego” cierpienia. Patos jako nieodłączny składnik codzienności, tkwiący w naturze świata i życia, staje się probierzem „prawdziwej dramy” i „wszelkiego dramatyzowania”. Doświadczenie patosu kieruje ku pierwotnemu pochodzeniu dramatu, ku starogreckim agonom, w których dochodziło do etyczno-estetycznego wewnętrznego doświadczenia widza. Cierpienie ukazywane wszak było przez podmiot dramatyczny dzięki losom i sytuacjom bohaterów dramatu, na których dopełniało się przeznaczenie. Norwid podkreśla jednak nie rozwój wypadków prowadzących postaci do klęski, lecz raczej szczególną, uzdrawiającą rolę cierpienia, jakiego doświadczają:

Tylko **zdrowe - cierpienia** dramatycznymi zdają się być... choroba ma na polu wiedzy patologię raczej, nie patetyczność.

*Różnice tu, na polu sztuki, są takie między powyższymi określnikami, jak na polu życia np. między **historycznym a historycznym** fenomenem jakim...* (VI, 191)⁴³

Zatem dramat ze „zdrowym cierpieniem” staje się głębokim przeżyciem bardziej ontycznym aniżeli psychicznym. To doświadczenie odnosi się do najgłębszych pokładów duchowej egzystencji, pro-

⁴³ Cytaty z pism Norwida według: C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, Warszawa 1971-1976. W dalszym ciągu będą zaznaczane cyfrą rzymską – tom, arabską – numer strony.

wadząc do zrozumienia historii i natury. Zrozumienie, jakie się odbywa, to czynnik wybitnie wychowawczy, niemal soteriologiczny.

Norwid tworząc swą literaturę, w pełni świadomie nawiązywał do miana *Vade-mecum*, dając jakże wyraźny nakaz „naśladowania”, podążania pod patronatem i przewodnictwem artysty w rejony, które uznaje on za istotne. Jest to jednocześnie zachęta do poszukiwania własnego – lecz przy tym osadzonego wśród wartości uniwersalnych – obrazu rzeczywistości świata. Hasło-nakaz „idź za mną” może też być interpretowane jako nakaz budowania w sobie postawy otwartości, gotowości na przyjęcie praw nieznanych.⁴⁴

Wezwanie „vade-mecum”, mające z jednej strony zakorzenienie w tradycji dantejskiej, z drugiej zaś w ewangelicznym „Pójdźcie za mną” (Mt IV 18; Mk I 16; Ap X 8; J I 43), może być skierowane ku każdemu, kto wykaże chęć poznania prawd świata i prawd absolutnych. Wędrowanie wraz z archetypicznymi postaciami Odysa, Eneasa, bohaterów *Boskiej Komedii*, Don Kichota staje się wówczas metaforą losów życia. Specyfiką wszakże Norwidowskiego ujęcia tej metafory jest jej wiązanie z tradycją chrześcijańską. Jak sam pisał: **„Człowiek jest natury pielgrzymiej”** (list do S. Duchinińskiej - X, 131), wędrowanie staje się więc podążaniem do ważnego celu z perspektywą sakralnego finału. Ziemskie przeciwności są koniecznym elementem ludzkiego bytowania, ale jednocześnie to one naprowadzają jednostkę do...: „połowa umiejętności – **krzyża swojego szukać**, a druga połowa – **nieść go za Zbawicielem.**” (list do J. B. Zaleskiego - VIII, 121).

Poznanie estetyczne, jakie dokonuje się według Norwida ma wyraźny aspekt moralny i pragmatyczny, nie będzie więc koncentrowało się na samej wiedzy, lecz na przyporządkowaniu jej do ponadczasowego systemu wartości oraz na praktycznym zastosowaniu odkrytych prawideł.⁴⁵ I to właśnie zderzenie estetyki z praktyką życiową, kultu prawdy i piękna z dosłownością i brzydotą, elitarnego istnienia sztuki Norwida z egalitarnymi potrzebami odbiorców kultury będzie stałym motywem tej wypowiedzi.

⁴⁴ O motywie wędrowki pisze m.in. Janusz Maciejewski: „Norwid pojmował życie jako swoistą wędrowkę. Jeśli było ono świadome odpowiedzialne, stawalo się poszukiwaniem Prawdy (będącym zarazem realizowaniem Dobra i tworzeniem Piękna). Ale nawet wtedy, kiedy człowiek nie potrafił sobie uświadomić głównego celu własnej obecności w świecie, był skazany na trudną i bolesną wędrowkę życia.” Patrz: tenże, *Cyprian Norwid*, Warszawa 1992, s. 43-48.

⁴⁵ Patrz o tym problemie: J. Leociak, *Od aktów mowy do aktów moralnych (Nad pierwszą strofą „Ruszał z Bogiem” C. Norwida)*, w: *Studia nad językiem Cypriana Norwida*, pod red. J. Chojak i J. Puzyniny, Warszawa 1990, s. 37-61.

2. Wybór konwencji

Cyprian Norwid napisał siedem pełnospektaklowych sztuk teatralnych, dwie jednoaktówki i kilka miniatur dramatycznych. Według opinii Kazimierza Brauna jego dramaty napisane przez wyjazd do Ameryki są wobec tradycji dramaturgicznej i teatralnej romantyzmu wtórne i epigońskie.⁴⁶ Występują w nich (np. *Krakus*, *Wanda*) wybitne jednostki ofiarujące swe życie za lud, postacie mityczne lub bajeczne, pojawiają się operowe scenerie, tłumy, bitwy, cudowności. Język w nich jest hermetyczny, zawiły i abstrakcyjny. Norwid próbował w nich stać się kolejnym romantycznym przewodnikiem dusz, który pokazuje dawne dzieje Polski, objaśnia konieczność uzdrowienia życia społecznego, wyodrębnia z tłumu jednostkę jako geniusza. Napisał te sztuki zbyt późno, już po wielkich fragmentach *Dziadów* Mickiewicza i skrzących się inwencją artystyczną dramatach Słowackiego.

Można by przypuszczać, że wczesne dramaty Norwida stanowią wartość jedynie dla człowieka książki, bo raczej nie dla człowieka teatru. Jak dziś adaptować oraz inscenizować takie dramaty? Czy są tego w ogóle warte, jeśli wyziera z nich tak duży czynnik epigoństwa?⁴⁷ Wydaje się, że, po pierwsze, należy się tu przekonać do tego, iż nawet epigoński utwór zawiera w sobie części, które dają możliwość niebanalnego ujęcia scenicznego. Oto na przykład *Krakus*, wydający się dramatem jedynie mityczno-historycznym o początkach państwowości polskiej, dzięki próbie ujrzenia go na scenie, zyskuje dzięki konieczności osadzenia bohatera w konkretnej sytuacji życiowej. Tytułowy *Krakus* okazuje się człowiekiem, który podążając drogą stopniowych inicjacji doświadcza harmonii świata natura (sceny w lesie, spotkanie z Progiem, wtajemniczenie we wnętrzu ziemi), przy jednoczesnym doświadczeniu dysharmonii świata jego bliskich (konflikt o sukcesję tronu, nieuczciwość brata). Pośmiertne zwycięstwo *Krakusa* tworzy się dzięki zbiorowej świadomości ludu. To ona zachowuje pozytywną pamięć o nim, czyniąc z jego postawy pokory figurę godną naśladowania, polecenia przyszłym pokoleniom. Epigońska sztuka Norwida staje się dzięki takiemu odczytaniu moralitetową, wychowawczą opowieścią o prawach i zasadach, którym warto zawie-
rzyć.

⁴⁶ Patrz: K. Braun, *Poetycki teatr Norwida*. W: „Dramat życia prawdę wyrabiający”, red. M. Ingłot, Wrocław 1985, s. 55-72.

⁴⁷ O losach sztuk teatralnych i pozostałej twórczości Cypriana Norwida na scenie polskiej pisze: Z. Jastrzębski, *Sceniczne dzieje Norwida*, „Pamiętnik Teatralny” 1960, z. 2.

Według Kazimierza Brauna, dopiero po powrocie z Ameryki Norwid pisze dojrzałe dramaty jak *Aktor*, *Za kulisami*, *Kleopatra i Cezar*, *Pierścień Wielkiej Damy* oraz jednoaktówkę *Miłość czysta u kąpieli morskich*. Głównym znamieniem inności w stosunku do tradycji romantycznej było wprowadzenie swoście pojmowanego czynnika realistycznego. Ów realizm nie jest oczywiście mimetycznością, w dramaturgii Norwida wciąż rozgrywa się dramat poetycki. Istotną nowością było stworzenie „białej tragedii”, swoistego nowego gatunku dramatycznego – pełnego napięcia, walki między ideami jednostki a ideami ogółu, wartościami elitarnymi a wartościami egalitarnymi.⁴⁸ „Biała tragedia” to prawdziwy oręż w rękach reformatora romantycznej dramaturgii. Pobudzającą i poruszającą ideą jest tutaj stworzenie takiego utworu, który spełniłby nie zabawową czy fantasmagoryczną rolę, ale i byłby nauką moralną, racją ideową, drogowskazem życia duchowego i społecznego.

Czy współczesny reżyser teatralny powinien rzeczywiście sztuki Norwida prezentować zgodnie z ideowym i estetycznym zamysłem autora? Czy mogą one tak patetycznie, wręcz jednoznacznie, wołać o wartości humanistyczne, tradycję chrześcijańską, zdrowie moralne, wychowanie patriotyczne? Czy powinien budować równouprawnione względem siebie treści: z jednej strony egzystencjalne i polityczne, z drugiej zaś poetyckie i ponadrealistyczne o wymiarze mitycznym, duchowym, eschatologicznym, wręcz kosmicznym? Zwłaszcza ten drugi wymiar nastrocza współczesnej interpretacji teatralnej duży kłopot. Współczesny twórca teatru zdaje się być pochłonięty przede wszystkim analizą „tu” i „teraz”, nie zaś „tam” i „kiedyś”. Bardzo trudno dziś przejść od jednostkowego, egzystencjalnego doświadczenia do uświadomienia sobie, iż dane fakty zdarzają się częściej, dla wielu osób, że tworzą szersze zjawiska, wyrażając ogólniejsze zasady. To wyjście od patrzenia na świat poprzez pryzmat „ja”, ku perspektywie „my”, czy wręcz namysle obejmującym samo patrzenie i świat, jest potężnym, długofalowym zadaniem wychowawczym.

Z drugiej jednak strony czy dzisiaj tak droga Norwidowi symbolika, konteksty filozoficzne, moralistyka wreszcie są jeszcze nośne w teatrze XXI wieku? Symbolika Norwidowska dziś po części już jest zapomniana, konteksty filozoficzne przewartościowane, moralistyka przez środowiska liberalne odrzucona. Wydaje się zatem, że współcześnie wymiar wychowawczy zostanie zaprzepaszczone.

⁴⁸ S. Świątek, *Wstęp*. W: C. Norwid, *Pierścień wielkiej damy czyli Ex-Machina-Durejko*, Wrocław 1990.

Może zawarty w dramatach Norwida żywioł ironii i przebijająca czasami z wydarzeń scenicznych groteska będzie atrakcyjniejsza dla współczesnego widza? Może właśnie gra konwencjami, tak powszechna we współczesnej dramaturgii, będzie dla tych sztuk czynnikiem nośnym? Wszak Norwid w swych dramatach wielokrotnie sięgał do różnych konwencji teatralnych, by wyrazić ironiczny wobec nich stosunek, przypomnijmy w tym względzie choćby *Aktora*.⁴⁹ Czasami, grając konwencjami, mieszał je na przestrzeni jednego dyptyku dramatycznego jak model tragedii greckiej w *Tyrteju*, czy elementy teatru maskarady i komedii *dell'arte* w *Za kulisami*. Sytuacje dramaturgiczne u Norwida są pozornie konwencjonalne: wizyty towarzyskie, salonowe bale, scena „u wód”, odsłaniają pod swoją powierzchnią pustotę i miałość ludzi, którzy się pod sztafażem tym ukrywają⁵⁰. Czy jednak tego typu demaskatorstwo ma jeszcze dzisiaj siłę wyrazu i oskarżenia? Czy jest to wartość dydaktyczna, czy wychowawcza? Dawne demaskatorstwo straciło na aktualności, gdyż obecne modele osiągania osobistego szczęścia w niemal jawny sposób oparte są na prymacie egoizmu oraz instrumentalności związków ludzkich. Norwid będący atrakcyjnym przedmiotem studiów dla filologów, historyków dramatu i teatru, niepokojąco stał się obcy dla widza wychowanego na kulturze obrazu i skrótu informacyjnego. Okazuje się, że trzeba przy pracy scenicznej nad Norwidem przejść (np. wewnątrz zespołu teatralnego) dyskusję nad tym, co właściwie wyróżnia zdrowe stosunki społeczne.

Jedną z dróg ożywiania twórczości Norwida jest sztuka recytacji. Znaną są tego próby już w 1938 r., kiedy to „radiofonizowano” *Kleopatę*.⁵¹ Wybrać można wówczas pojęciowy i filozoficzny wymiar twórczości, które wprowadza się w słuchowiskowe elementy dźwięku, ciszy, niekiedy muzyki. Z aktorskich technik najważniejszą sprawą staje się interpretacja tekstu, która z jednej strony powinna zachować oryginalne ukształtowanie metryczne, z drugiej zaś strony dąży do wydobycia emocji, myśli tekstu. Przy słuchowisku, mocniej niż na deskach teatru, „objawia się” dykcja recytujących, którzy nie mogąc się posługiwać gestem, mimiką, kostiumem czy ruchem, muszą wyłącznie techniką słowa ukazać swój kunszt. Recytacja może stać się niebagatelną przygodą łączącą zdobywanie technicznych umiejętności recyta-

⁴⁹ Jedną z nowszych interpretacji tego dramatu przeprowadza: S. Rzepczyński, *Codzienna drama współczesności*. W: *Dramat polski. Interpretacje*, cz. 1, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, wstęp i posłowie D. Ratajczak, Gdańsk 2001, s. 294-306.

⁵⁰ Patrz: I. Sławińska, *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971, s. 135-137.

⁵¹ Patrz: M. Piechal, *O radiofonizacji „Kleopatry” Norwida*. W: tenże, *Mit Pigmaliona. Rzecz o Norwidzie*, Warszawa 1974, s. 295-298.

torskich z pracą intelektualną, jak to pokazują sceniczne recytacje np. Wojciecha Siemiona.⁵² Proces opanowania warsztatu aktorskiego zdaje się być bowiem równoległy ze zdobywaniem wiedzy o epoce, rozumieniu zasad ówczesnej prozodii oraz panujących stylach zachowań.

Na potrzeby i oczekiwania Norwidowskiej myśli teatralnej, ścieżki teatru recytacji i teatru słowa, to jednak za mało. Także i współczesny teatr odchodzi od tego typu realizacji, uznając je za interesujące wyłącznie na planie informacyjnym i dydaktycznym, lecz nie artystycznym i estetycznym. Teatr współczesny wydaje się potrzebować czegoś innego: dynamicznych bohaterów, nośnego obrazu, frapującej metafory, emocji podanej wprost, rzuconej w twarz widza. Oryginalne dramaty Norwida zaś przed taką konwencją uciekały, jego sztuki były programowo intelektualne, moralistyczne w kształtowaniu „żywego organu społecznego”, wychowawcze w zakresie postulowania określonego systemu wartości.⁵³ Czy taki fizykalny bezruch przy nachalności wymowy wychowawczej może być dla współczesnego teatru i interesujący? Czy arystokratyzm estetyczny i bezkompromisowość etyczna Norwida stanie się jakąś nową teatralno-ideową alternatywą na sztukę masową, na pop-teatr czy teatr lekturowy?

3. Monolog i dialog

Jednym z najtrudniej akceptowanych w dzisiejszym teatrze czynników jest przekaz emocji poprzez słowo. Najnowsze, awangardowe kierunki teatralne odchodzą od słowa w kierunku wykorzystania rytuału, ruchu, technik plastycznych czy zdarzeń multimedialnych. Intelektualizm współczesnego teatru nie jest cechą dominującą, w dobie szybkiej informacji, skrótu myślowego, artyści unikają statyczności scenicznej wywoływanej przekazem opartym na słowie. Trudno by dziś znaleźć dramaturga, który by tak jak Norwid traktował słowo jako element porządku, harmonii i objawienia. Utworów autora *Pierścienia Wielkiej Damy* nie możemy wyrwać z koncepcji wiary w Logos, gdyż wówczas musielibyśmy równocześnie zdystansować się od jego koncepcji ontologicznej i epistemologicznej, która wiąże się jednocześnie ze światem etyki, życia społecznego i egzystencji.

⁵² Teksty Norwida analizowane nie tylko filologiczne, ale i pod kątem opracowania wypowiedzi recytatorskiej zawarte są w np.: W. Siemion, *Lekcja czytania. Norwid*, Warszawa 2001.

⁵³ Wieloaspektową pracą o charakterze dramaturgii Norwida jest książka: S. Świątek, *Norwidowski teatr świata*, Łódź 1983.

Pojawiają się dziś interpretatorzy (K. Braun), którzy Norwidowskie podejście do sztuki dramaturgicznej łączą z dwudziestowiecznymi teoriami Luigi Pirandella, Jeana Geneta, Eugena Ionesca, Samuela Becketta, Witolda Gombrowicza lub Tadeusza Różewicza, w których to dramatach intelektualna dominanta połączona jest z żywiołem ironicznym na tyle mocno, że tworzy to swoistą poetykę dramaturgii współczesnej. Norwid jednakże w takim otoczeniu jest personą obcą i porównanie z dramaturgami XX-wiecznymi jest raczej aktem myślenia życzeniowego interpretatorów. Nawet bowiem jeśli połączymy tak programowo statycznego w sensie prowadzenia akcji Pirandella z Norwidem, widać potężny dystans w posługiwaniu się językiem i znakami kultury. Poza tym Norwid nie pokazuje tak okrutnych portretów psychologicznych jak u Becketta, tak zgryźliwie przedstawionych sytuacji społecznych jak u Geneta, tak ironicznych i absurdalnie humorystycznych napięć jak u Ionesco, tak artystycznie wyzyskiwanych problemów formy jak u Gombrowicza, tak obsesyjnie stosowanych obrazów upadku jak u Różewicza. Dodatkowo u wszystkich przedstawicieli tzw. Teatru absurdu lub dramaturgów o awangardowych tendencjach, pojawia się jeszcze jedna niemal podstawowa cecha, której rażąco u Norwida brakuje – erotyzm.⁵⁴

Rozwlekłe partie słowne w sztukach Norwida dotyczą przede wszystkim idei filozoficznych, moralnych i religijnych. Teatr Norwida właśnie ideom jest podporządkowany, wciąż wobec nich jest służebny, idee zaś mają wprowadzać stałe szczęście, niezmienny stan rzeczy, niemal rajski porządek. Teatr współczesny chce zaś od jakiejś nadrzędnej idei dramaturgicznej się uwolnić, usamodzielnąć, chce być rzeczywistością możliwie daleko samodzielna. I stąd właśnie Norwidowskie idee niezwykle trudno skonkretyzować i przełożyć na język współczesnych znaków teatralnych, które nie chcą już poza sobą na nic innego wskazywać. Tym bardziej, że mają się opierać na mowie, Słowie-Logosie, któremu nadawał Norwid największe znaczenie:

*Panowie gramatycy zaprzętać się zwykli abstrakcyjną mową, której nie ma. Mowa, **dlatego że jest mową**, musi być nieodzownie*

⁵⁴ Swoistą wykładnią Norwidowskiego rozumienia erotyzmu, miłości i małżeństwa jest rozprawka epistolarna *O miłości ksiąg dwie*. (VI 629) W utworze tym najszerzej chyba podejmowane są motywy pragmatyki i filozofii związków między kobietą a mężczyzną. O rozprawce pisze Maria Morstin-Górska w artykule *Kobieta i małżeństwo u Norwida* („Znak” 1960, nr 73-74). Miłość i małżeństwo jest również ważnym tematem w korespondencji poety z Joanną Kuczyńską. Szczególnie ważny w tym zakresie wydaje się list z lipca 1866 r. niemal w całości poświęcony problematyce małżeństwa (IX 246-250) oraz satyryczny obrazek *Archeologia* (VI 69 i n.). Ostatni raz Norwid podejmuje temat roli kobiety w ówczesnym społeczeństwie w publicystycznym tekście *Emancypacja kobiet* z 1882 roku. (VI 652)

dramatyczną! I jakże byłaby inaczej mowa? Monolog nawet jest rozmową ze sobą albo z duchem rzeczy (VI 232)

Oto trafiamy na kolejny problem Norwidowskiej koncepcji dramatu, który bynajmniej nie uatrakcyjnia jego sztuk dla współczesnego widza. Za mowę sceniczną artysta uznaje najbardziej statyczne, jednogłosowe sposoby wyrazu.⁵⁵ W takim ujęciu monolog staje się relacją komunikacyjną, istniejącą w napięciu „dramatycznym” wobec monologizującej osoby, wypowiadającej swoje lub czyjeś opinie. Monolog staje się cennym środkiem na jednostkowe samorozumienie. Takie „autoodstnienie” pozwala na zdobycie dystansu wobec siebie, ujrzenie faktu - kim się było przedtem, a kim się jest teraz. Samorozumienie jednostki stawia ją wobec grupy społecznej, uczy relacji, ustawia w hierarchii.

Czy monolog z Norwidowskim samorozumieniem to równie cenny i atrakcyjny czynnik dla teatru współczesnego? Jeśliby przyjąć, iż np. realizujemy monodram, to istotnie monolog w naturalny sposób stałby się w nim najważniejszą formą wypowiedzi scenicznego. Monolog w monodramie nie jest wszakże eksplikacją idei, nie wprowadza się go wyłącznie dla manifestowania treści filozoficznych czy religijnych. Aktor decydujący się być sam na scenie powinien pokazać sytuację egzystencjalną, nastrój psychiczny oraz indywidualny świat reakcji. Monodram, choć posługuje się przeróżnymi konwencjami i odwołuje do odrębnych systemów wartości w oczywisty sposób nie może być statycznym zaprezentowaniem treści ideowych, w nim także muszą znajdować się emocjonalne napięcia wewnątrz aktora i na linii aktor widz.⁵⁶ Być może rozwiązaniem byłoby zaanektowanie „nadwyżki” linii teoretyczno-estetycznej utworów Norwida, aby w to miejsce wprowadzić realność codzienności, aby tym samym pokazać, że dramat idei rozgrywa się w świecie życia.

Niewiele więcej teatralnych emocji w dramaturgii autora *Vademecum* znajduje się tam, gdzie pojawia się dialog. Norwidowski dialog bynajmniej nie zwiększa dynamiki akcji, nie wnosi nowych treści dotyczących fabuły lub portretu psychologicznego postaci scenicznego. W dalszym ciągu pozostaje wypowiedzią ideową, filozoficzną, a nawet

⁵⁵ O Norwidowskiej koncepcji dramatu wobec teorii i praktyki dramatu XIX wieku pisze I. Sławińska, *Ku definicji dramatu poetyckiego*. W: *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*, Kraków 1960.

⁵⁶ Całościowym opracowaniem tradycji polskiego monodramatu jest książka: J. Ciechowicz, *Sam na scenie. Teatr jednoosobowy w Polsce. Z dziejów form dramatyczno-teatralnych*, Wrocław 1984.

czasami zmienia się w rozważania metajęzykowe.⁵⁷ Dialog nie zmienia więc zasadniczo statycznego charakteru jego sztuk teatralnych. Ową cechę dramaturgii pozostaje dziś zaakceptować lub odrzucić. Jeśli odrzucimy, pojawi się Norwid pozbawiony romantycznej aury, udiwniony w niełatwych przeciw estetycznych grach symboliką i erudycją. Jeśli zaakceptujemy, to jednocześnie będziemy musieli zgodzić się na wykład o wychowawczej roli sztuki, na akcję skromną, fabułę nieskomplikowaną, anegdoty mało odkrywcze, lecz za to wielowarstwowe w wymiarze słownym. Taka profuzja warstwy słownej w dramaturgii wydaje się być błogosławieństwem dla teatru rapsodycznego. Lecz kto dziś tworzy teatr rapsodyczny? Kto na początku XXI wieku wierzy w kreacyjną moc słowa jak niegdyś np. Mieczysław Kotlarczyk?

Na obronę koncepcji dramaturgicznej Norwida można powiedzieć, że wielosłowie wśród jego bohaterów obrazuje dwie rzeczy: świat prawdziwych wartości (w wypowiedziach bohaterów pozytywnych lub ich znaczących przemilczeniach) oraz zanik rzeczywistego dialogu między ludźmi, co obnaża sytuację, w której świat dziewiętnastowiecznego społeczeństwa rozpada się na szereg wyobcowanych sobie grup, nie nawiązujących ze sobą głębszego, istotniejszego kontaktu.⁵⁸ Taka ocena życia społecznego wydaje się bardzo aktualna. Ocena Norwida utrzymuje dalej swą krytyczną i wychowawczą pozycję. Tu jego zgryźliwość, niechęć do postaw małostkowych i niemoralnych, wytrzymuje próbę czasu. Można w tym miejscu uczyć się bezkompromisowości, odwagi cywilnej, otwartej postawy społecznej, która nie waha się piętnować rzeczy wydawałoby się powszechnie akceptowanych, a w istocie wynikających z wygodny konsumpcji.

Tego typu intelektualne konteksty Norwidowskich dialogów współgrają z sytuacją naszej współczesności, lecz ponownie wyłania się problem adaptacji. Jak bowiem przełożyć komunikowane przez artystę idee konieczności społecznego zaangażowania się sztuki, dziejowej roli chrześcijaństwa, przerostu materializmu nad duchowością, z doświadczanym dziś przemieszaniem się tradycji, języków i systemów wartości. Język współczesnego teatru próbuje pokazać te zjawiska całkiem innymi metodami...

⁵⁷ Wspomina o tym: J. Zach-Błońska, *O dramatach współczesnych Cypriana Norwida*, Universitas, Kraków 1993, s. 86.

⁵⁸ M. Inglot, *Norwidowski dramat słowa*, „Ruch Literacki” 1976, z. 4.

4. Między rzeźbą a obrazem

Cyprian Norwid posługiwał się w swoich utworach literackich technikami artystycznego wyrazu charakterystycznymi dla innych sztuk: rzeźby, malarstwa, muzyki, fotografii, rysunku.⁵⁹ W rozumieniu Norwida podstawowym zadaniem „sztuk-mistrza” winno być takie uprawianie piękna, w którym dochodzi do eksponowania pierwiastka duchowego zawartego w kształtach ciała, postrzeganego zmysłami. Jak pisze w eseju *Krytycy i artyści* wielka sztuka nie jest „jakąś nadzmysłową ekstazyczką! [ale] uduchowioną zmysłowością, przez miłości wielkiej cało dramat” (VI, 596). Właśnie od tak rozumianej sztuki zależy „**pewne – uczucie – wyższego – porządku – rzeczy**” (VI, 345). Ów wyższy porządek to harmonia, jasność, piękno i prawda. Norwid jako krytyk dziewiętnastowiecznej estetyki ubolewał nad zanikiem pierwiastka idealnego w sztuce, a przecież, jak pisał, „i wszystko – bierze żywot z Ideału” (PW II, 194), najmocniej zaś uderzał go fakt zaniedbywania opisu etycznej konsekwencji tworzenia sztuki. Czy wszystkie te przesłania powinny połączyć się we współczesnej adaptacji lub inscenizacji?

Już Kazimierz Wyka zauważył rolę gestu i gestykulacji w twórczości Norwida. Ich obecność wywodził z wielowymiarowej wyobraźni artystycznej twórcy, z jego postawy sztuk-mistrzostwa.⁶⁰ Gest jako walor estetyczny najsilniej wiąże się ze sztukami plastycznymi: rzeźbą i malarstwem. Jest to jednak również silna technika teatralnego wyrazu, która udobitnia poszczególne zachowania i wymiar znaczeniowy scen. Gest wstępnie określa postać, niekiedy potęgując jego psychiczny wizerunek, dodaje do teatralnej sceny plastyczną oprawę, czyni sytuację bogatszą psychologicznie. Gest może zastąpić słowo i to jest ów moment, w którym można by swoiście uwspółcześnić dramaturgię Norwida, podległej przecież tym samym zjawiskom co dramaturgia romantyczna.⁶¹

⁵⁹ Patrz w tym zakresie: M. Bohusz-Szyszkowski, *Norwid-plastyk*. W: *Norwid żywy*, pod red. W. Günthera, Londyn 1962; K. Raczyński, *Słowa i brzmienia. Studia o prozie i warsztacie pisarskim C. Norwida*. Studia i monografie nr 171, Opole 1991; A. Lubaszewska, „W dagerotyp raczej pióro zamieniam”, „Teksty Drugie” 1999, z. 4; A. Kuik-Kalinowska, „I dlatego właśnie w dagerotyp raczej pióro zamieniam...” *O technice dagerotypu w twórczości Norwida*. W: „Norwid – nasz współczesny”. *Profecja i recepcja*, pod red. Cz. Dutki, Zielona Góra 2002, s. 99-109.

⁶⁰ K. Wyka, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*. W: tenże, *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, Kraków 1989, s. 7-66.

⁶¹ M. Masłowski, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, Warszawa 1998.

Nie chodzi oczywiście o to, by gestom nadać wyraz znaczeń symbolicznych w znaczeniu XIX wieku, aby tworzyć naśladownictwo dawnej pantomimy i opowieść w kolejnej obcej współczesności konwencji. Gest może być raczej jedną z dróg na zastąpienie dominacji narracji słownej. Czyż to właśnie nie w ciszy pośród wyraziście wykonanego gestu nie pojawi się czynnik, o którym pisał Norwid:

Dochodzili tam m o n o l o g i ś c i – m i ł c z e n i a ? – jużci że dochodzili, skoro dobrze przed Pitagorasem, i nawet dużo później, niektórzy wcale do używalności mówionego słowa nie powracali, daleko więcej (stosownego czasu) wypowiadając przez łada drobny potoczny gest: przez upuszczenie albo podjęcie kamyczka z ziemi, uszczknięcie listka, dotknięcie jednym palcem rzeczy jakiej pobliskiej (VI 236)

Na geście więc jako technice aktora można więc zbudować teatralną opowieść utkaną ze słów Norwida. Istnieje jednak niebezpieczeństwo, że nadmiar gestów lub przesada w ich stosowaniu może wywołać poczucie inscenizacyjnej maniery i wprowadzi nadmiernie poetycki, zapatrzony w siebie, w złym słowa znaczeniu - posagowy patetyzm. Gdyby choć miało to być nawiązanie do niektórych manier teatru XIX wieku, można by takie działanie usprawiedliwić, lecz jeśli wynika z braku pomysłu scenicznego – jest błędem.

Należy więc pomyśleć o przejściu od Norwidowskiego gestu ugruntowującego statyczność rzeźby, do ruchu, przemiany, dynamizmu, jaki dominuje w teatrze. Poprzestanie na budowaniu sekwencji gestów, które imitowałyby ruch jest tylko półśrodkiem. Technika żywych obrazów w adaptacji twórczości Norwida byłaby czymś ciekawszym, lecz raczej niewystarczającym, aby uznać za pomysł celny.

Być może należałoby wyjść od tego, że gest to ruch psychiczny znaczący i od faktu, iż precyzyjność wyprowadzenia z niego emocji ma walor plastyczny. Przypomnijmy sobie w tym momencie grafikę i rysunki Norwida, w których przecież tak dobitnie widać zatrzymaną kinetykę energii, unieruchomiony proces przemiany.⁶² Przedstawiane postacie modelowane są na wzór klasycznych lub znanych z tradycji europejskiej person, w dynamicznych pozach, z wyrazistymi gestami, w kompozycjach figuralnych wydobywających wzajemne napięcia i relacje między nimi. Norwidowskie ujęcia graficzne stanowią nawiązanie do zapomnianego dziś języka alegorii (malarstwo, rzeźba,

⁶² Największą ilość prac plastycznych Norwida z komentarzem estetycznym znajdziemy w pracy: A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001. Patrz również: H. Widacka, *Nieznany Norwid. Grafika*, Warszawa 1996.

teatr). Sięgnięcie do dramaturgii autora *Tyrteja*, staje się tym samym aktem łączenia przeszłości z teraźniejszością.

Rysunek i grafika Norwida z powodzeniem stać się może także materiałem pomocniczym przy realizacji scenograficznej. Można je bowiem potraktować jako gotowe, scenograficzne rozplanowanie poszczególnych fragmentów przyszłego spektaklu, studia kostiumów, projekty zagospodarowania przestrzeni scenicznej, nawet oświetlenia konkretnych postaci. Zwłaszcza interesujące wydają się kompozycje grupowe w pracach plastycznych Norwidach. Obrazują one bowiem szczególnie smak estetyczny artysty. Jest to specyficzne połączenie akademickiego porządku symetrii, harmonii i proporcji z oryginalnym, zamaszystym gestem postaci, nerwowym ruchem linii ciała, rozchwianiem jednolitego nastroju sceny. Oprócz tego, w części prac pojawia się antyczna lub też klasycyzująca topika i stylistyka, nakazująca artyście przedstawiać postacie w „mówiących” szatach, dekoracjach i stylizacjach. Osobną grupą rysunków pomocnych w projektowaniu plastycznej oprawy dla prezentacji Norwida-dramaturga są rysunki postaci artystów współczesnych: zjawiskowych, eterycznych, najczęściej idealizowanych kobiet; ograniczonych i wulgarnych „mecenatów” sztuki; zaganianych, służalczych, interesownych inteligentów, mieszczan i krytyków sztuki. Norwid, oprócz spełniania funkcji poety, pisarza, malarza i rzeźbiarza, objawia się również jako złośliwy karykaturzysta.⁶³

Może właśnie rzeźbiarskie i malarskie aspekty twórczości Norwida mogą sprawić, że jego dramaty idei, owe pojedynki na argumenty, tragedie pozbawione rozlewu krwi, mimo swej programowej statyki i leniwej akcji nabiorą walorów dramatu nie tylko „fotelowego”, czy intelektualnego, lecz teatru plastycznego, wizyjno-poetyckiego. W konsekwencji nie ujrzymy wówczas tak denerwującego czasami Norwida dramaturga słowa i dramaturga dyskursu, lecz bliskiego wrażliwości współczesnej Norwida dramaturga malarstwa i dramaturga plastyki. Nie jest to bynajmniej kontekst zupełnie obcy, wymyślony i nieadekwatny dla realizacji roli artysty-sztukmistrza. Autor *Czarnych kwiatów*, żyjąc w epoce postulującej *correspondes des arts*, byłby z teatru wykorzystującego różne artystyczne media zadowolony,⁶⁴ współczesny

⁶³ J. Syzdół, *Karykatury Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana” 9/10, 1991-1992.

⁶⁴ Norwid jako praktyk i krytyk sztuki miał swój w pewnym stopniu oryginalny światopogląd estetyczny, w którym pobrzmiewały idee korespondencji sztuk, choć nie były tak wyraziste jak w namyśle Ch. Baudelaire’a lub T. Gautiera. Szerzej o problematyce pisze: S. Morawski, *Poglądy estetyczne Cypriana Kamila Norwida*. W: tenże, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961, s. 311-326; J. Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk*. Delacroix, Chopin, Baudelaire, Warszawa 1965.

zaś widz przyzwyczajony do kultury ikonicznej miałby odpowiednią technikę przekazu. Oczywiście ikona, obraz czy rzeźba, nie może stać się wytrychem interpretacyjnym, chodzi raczej o to, aby teatralny Norwid mówił językiem zrozumialszym, aby zastosować metaforę obrazu jako ekwiwalent metafory słowa.

5. Problem idei i tekstu

Podnosi się często fakt niechęci dziewiętnastowiecznej krytyki teatralnej do dramaturgii Norwida, lecz rzadko się konfrontuje fakt, na ile artysta uczestniczył w ówczesnym życiu teatralnym, na ile miał świadomość, jakie są prawa teatru.⁶⁵ Przypomnijmy sobie tylko doskonałą znajomość dramaturgii światowej oraz obycie w ówczesnym teatrze Juliusza Słowackiego, jego wybitną wrażliwość na dzieła sceniczne nie tylko jako czytelnika, ale i jako spektatora. O Norwidzie tego powiedzieć nie można. Do teatru chodził on niezmiernie rzadko, co tylko częściowo wynikało z jego kondycji finansowej. Oprócz talentu dramatycznego Racheli nie znał on wielu innych ówczesnych aktorów francuskich czy angielskich. Z artystów sceny polskiej okazyjnie tylko wspomina o Helenie Modrzejewskiej i Żółkowskiem-ojcu. Co prawda francuski teatr Drugiego Cesarstwa i polska scena emigracyjna nie obfitowała w wybitnych dramaturgów, lecz i sam Norwid nie szukał z ówczesnym teatrem kontaktu. Niewiele zmienia fakt, że Norwid był za to wnikliwym czytelnikiem klasycznych dzieł dramaturgicznych. Oczywiście można być autorem sztuk z założenia niescenicznych, lecz przecież nie o takie utwory Norwidowi chodziło. On rzeczywiście chciał usłyszeć swój głos ze sceny i między innymi po to przecież pisał sztuki na konkursy dramatyczne, posyłając je z emigracji do kraju. To, że spotykały się one z chłodnym przyjęciem wynikało nie tylko z faktu, że publiczność nie dojrzała do ich wielkości, ale i z ich trudnego języka, obcych krajowemu odbiorcy problemów, braku rozeznania Norwida o stanie polskiej dramaturgii, wreszcie nieteatralności.⁶⁶ Nie znaczy to, że stałby się dla ówczesnych widzów atrakcyjny, gdyby poddał się konwencjom teatru romantycznego, chodzi o fakt, że autor *Za kulisami* żądał od polskiej publiczności rzeczy wówczas niemożli-

⁶⁵ Rozważa ten problem m. in.: K. Braun, *Cypriana Norwida teatr bez teatru*, Warszawa 1971.

⁶⁶ O odległości między światem Norwidowskiej myśli i publicznością czytelniczną pisze M. Adamiec. *Oni i Norwid. Problemy odbioru twórczości Cypriana Norwida w latach 1840-1883*, Wrocław 1991.

wych, które może dopiero Druga Reforma Teatru mogła zastosować. Norwid bardziej zatem objawił się jako teoretyk, nie zaś praktyk dramatu lub też inaczej: nie potrafił swoich haseł programowych umiejętnie wprowadzić w partyturę zapisu dramatu.⁶⁷

W swoich dramatach Norwid pragnął odnowić „chrześcijańską dramę”, wzmocnić chrześcijański system wartości, z drugiej zaś strony ukazać współczesny mu kryzys relacji międzyludzkich, zanik altruistycznych działań oraz coraz słabszą rolę światopoglądu religijnego w życiu społecznym. Jego zamierzenie teatralne w realiach XIX wieku pozostało niezrealizowane, dopiero niektóre z intelektualnych i formalnych tendencji teatru wieku XX zinterpretowało twórczość Norwida w postaci np. teatru monumentalnego Wilama Horzycy. Wiek XXI wydaje się od wspomnianych wyżej treści ideowych dramatów autora Kleopatry i Cezara odchodzić. Czy bowiem jego sztuki z tak niezachwiałą wiarą w wystarczalność kultury chrześcijańskiej mogą się przebić przez postmodernistyczny w sensie wielowartościowości model dzisiejszej kultury?⁶⁸ Jest co prawda możliwość, aby dramaturgia Norwida była żywotna w dzisiejszych środowiskach katolickich, lecz może to doprowadzić w ograniczającą wymiar artystyczny utworów dramaturga stronę dewocyjności. Dziś w postmodernistycznych modelach kultury panuje wolny rynek idei, swoboda systemów etycznych i religijnych, wolność przekonań i demokratyzm stały się niemal przedmiotem kultu. Jednoznaczne opowiadanie się po stronie jakiegoś systemu myślowego poczytywane jest za swoistą niedyskrecję, za brak krytycyzmu i wąskość poglądów. Norwid ze swoją utopijną wiarą

w jeden model ontologiczny, epistemologiczny i pedagogiczny nie znajduje dziś poparcia w wielu środowiskach.

Pewną szansą na ocalenie dramatów Norwida jest konstruowanie teatru wizji i metafory. Nie chodzi jednak o tworzenie teatru skrajnie odrealnionego i „sferycznego”. Norwid wszak dbał o realistyczny konkret, może więc czasami warto ów konkret eksponować, nie zapominając o drugim, trzecim piętrze znaczeń metaforycznych i uniwersalnych. Teatr wizji i metafory realizowany na bazie tekstów Norwida pozwala na wyeksponowanie przestrzeni, w której sfera war-

⁶⁷ Sytuacja Norwida jest przy tym trudniejsza od np. W. Hugo, który potrafił zaproponować zarówno w wypowiedzi krytyczno-literackiej jak i w tekście dramatu nowe, oryginalne treści, ustawiające romantyczną dramaturgię w nowej sytuacji artystycznej. Szerzej o problematyce dramaturgii romantycznej: W. Szturc, *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, Bydgoszcz 1999.

⁶⁸ A. Horbowski, *Norwidowskie pojęcie kultury (rekonesans badawczy)*. W: Cyprian Kamil Norwid. Interpretacje i konteksty, pod red. P. Żbikowskiego, Rzeszów 1986, s. 5-10.

tości byłaby bardziej w tle, mniej dominująca i żądająca. W metaforze świat nie jest tak postulatyczny i roszczeniowy.⁶⁹ A zatem Norwid teatralny musiałby zostać ponownie przemyślany przez inscenizatora lub adaptatora pod względem tego, o czym naprawdę chce się na scenie mówić. Czy w ślad za Norwidem chce się udowodnić, że świat ma trwały sens ukonstytuowany przez chrześcijańskie Objawienie? Czy może to, że istnieje trwałe Piękno, które objawia się w świecie poprzez harmonię? Obydwie drogi, choć jest ich w rzeczywistości więcej, wymagają od współczesnego realizatora teatru artystycznej odpowiedzialności.

Pozostaje jeszcze sprawa stosunku do oryginalnego utworu Norwida. Czy zachować wszelkie polecenia, didaskalia i teoretyczne wskazówki artysty i realizować spektakle „po bożemu”, tj. bez skreśleń i zmieniających intencję autora interpretacji reżyserów? A może lepiej skreślać dłuższe partie tekstowe, decydować się na autorskie pomysły inscenizacyjne, których w zapisie oryginalnym brak. Czy interpretować Norwida w zgodzie z jego systemem myślowym czy też wbrew niemu? Pytanie takie jest zasadne, gdyż ile teatrów współczesnych realizuje dziś dramaty Norwida w ich niezmienionej formie zapisu? Czy decyzja o okrojeniu tekstów Norwida jest ratowaniem czy też zabijaniem wymiaru artystycznego jego twórczości?

Jeszcze osobną sprawą jest adaptacja pozadramatycznej twórczości. I tu czeka na nas pewna niespodzianka. Okazuje się bowiem, że w krótszych formach lirycznych zawarty jest duży ładunek emocji teatralnej, może nawet większy niż w jego dramatach? Takie liryki jak *Nerwy* czy *Ruszał z Bogiem* z łatwością można rozpiąć na role, wywieść z nich sceny dramatyczne i wreszcie odegrać jako etiudy, minispektakl. Będą miały bardzo cenne we współczesnym teatrze cechy: skondensowanie i dobitność. Lecz przecież dwuminutowy Norwid na scenie to chyba zbyt mało, zaś mechaniczne łączenie krótkich fragmentów w montaż poetycki to działanie niebezpiecznie nieodpowiedzialne.

6. Wybór tekstów i technik

Czy istnieje zatem jakaś postulowana, na poły idealna adaptacja czy inscenizacja twórczości Norwida? Jeśli można pokusić się

⁶⁹ O relacjach autor-czytelnik, autor-widz, czytelnik-widz rozpatrywanych na przykładzie dramaturgii Norwida pisze: J. Axer, *Norwida „Teatr bez teatru”*. W: Tenże, *Filolog w teatrze*, Warszawa 1991.

o odpowiedź, to przy całej świadomości, iż jest to sprawa otwarta, brzmiałaby ona następująco:

W zakresie kompozycji:

- diapole i kontrapunkt (np. kobieca wrażliwość - męska twar-
dość; teksty „wysokie” – teksty „niskie”, refleksja - anegdota)
- symetryczność (np. przeplatanie scen wizyjnych i reali-
stycznych, muzycznych i tekstowych, otwarcie i zamknięcie tekstowe -
klamra)
- brak w spektaklu samoistnej akcji, stąd np. kreowanie
opowieści na bazie chronologii etapów ludzkiego życia

W zakresie technik inscenizacyjnych:

- architektonika sceny (np. postument dla sfer idealnych,
proscenium dla trywialności)
- plastyczność (kolor kobiecych kostiumów, ubogość kolory-
styczna stroju mężczyzn, gest psychiczny – gest rzeźbiarski – techni-
ka stopklatki, malarskie operowanie grupą, plastyczny walor oświetle-
nia postaci)
- symbolika (tradycja antyczna, chrześcijaństwo, malarstwo
romantyczne)
- nawiązanie do malarsko-rysowniczej twórczości Norwida
(postacie kobiet, np. Madonna, postacie fantastyczne, kobiety zmy-
słowe, szlachcic, chłopci)
- budowanie przestrzeni między iluzją a nastrojem

W zakresie tekstu:

- interwencje tekstowe (pełne brzmienia utworów; zinstru-
mentalizowany, skrócony fragment; teksty spoza dramatów - liryka)
- interpretacja tekstów (ostrożne uwspółcześnienie w odna-
wianiu znaczeń)
- interpunkcja zapisu (konsekwencje zgody na intencje
autora, sprzeciw z intencjami autora)

W zakresie pracy aktorskiej:

- osobista praca nad rolą, poszukiwanie rdzenia Norwidowskiej
emocji
- poszukiwanie „ciszy mownych” w tekście
- zgoda na parenetyczny aspekt utworów Norwida
- odpowiedzialność etyczna za czyn estetyczny

Wprowadzenie

Dokonując przeglądu literatury poświęconej problematyce *humoru*, trudno nie wyzbyć się przeświadczenia, iż pojęcie to pojawia się w obszarze pedagogiki zdrowia fragmentarycznie. Zdziwienie potęguje zwłaszcza fakt, że trudno jest znaleźć osobę, która by nie spotkała się ze stwierdzeniem: „Śmiech to zdrowie”. Zapełnianie ów „wolnej przestrzeni” nie byłoby możliwe bez wielu bogatych analiz poświęconych tej materii, dokonanych przez socjologów, psychologów, etnografów, teoretyków literatury, teatru, językoznawców oraz pedagogów (M. Dudzikowa 1996, L. Witkowski 1991, 2000).

Podjęta tu próba odpowiedzi na pytanie: w czym tkwi witalna moc humoru, jaki jest jego udział w zachowywaniu, potęgowaniu, przywracaniu zdrowia człowieka, stanowi jedynie przyczynek do rozważań w tym obszarze, których dotychczasowy brak wyzwała poczucie niedosytu.

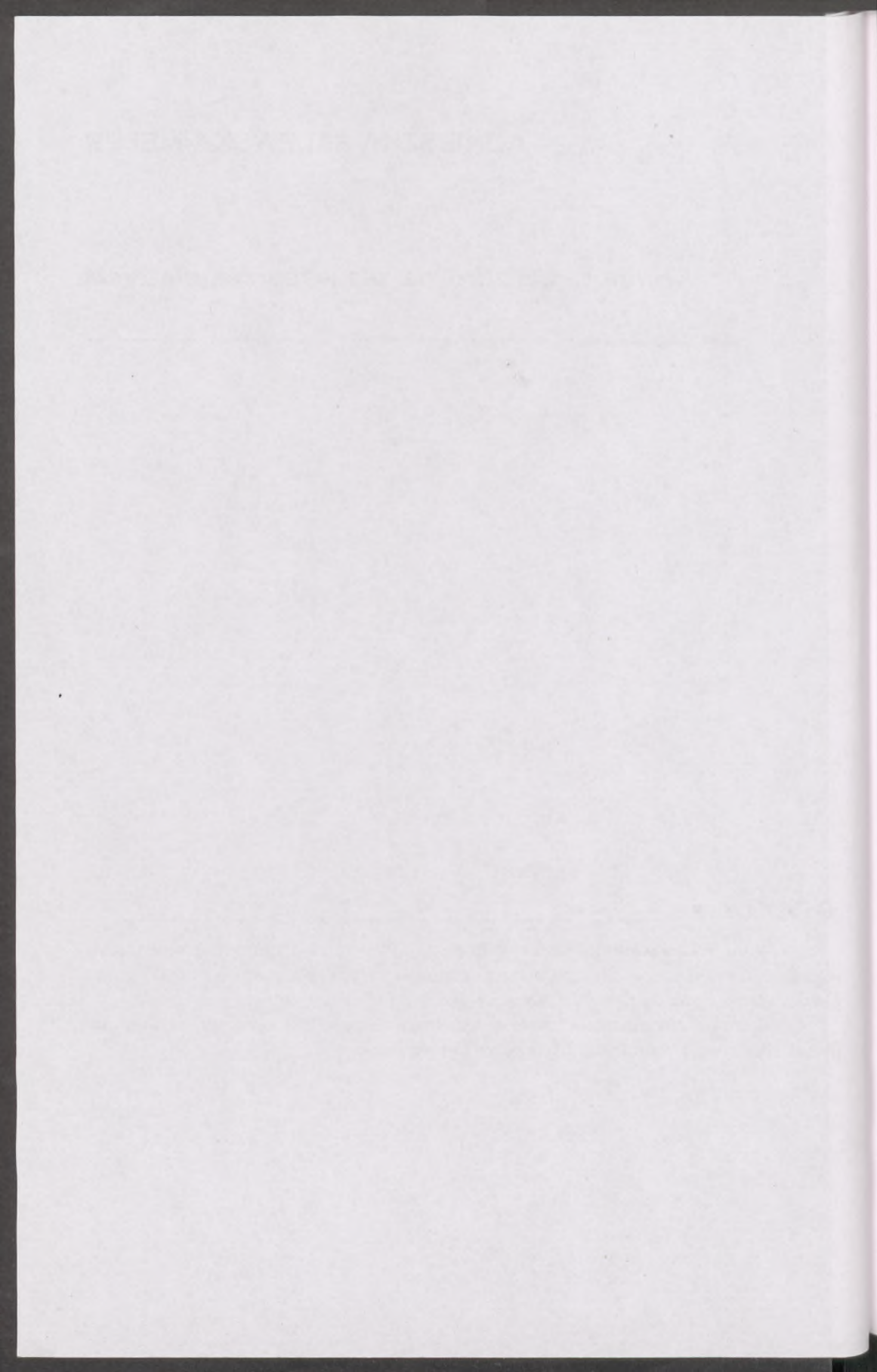
Humor i jego obecność w procesie komunikacji człowieka

W potocznym języku pojęcia: humor, komizm, dowcip, śmieszność – współwystępują ze sobą i często są używane zamiennie. Prawdą jest, iż zbliżone są do siebie znaczeniowo, jednakże nie są tożsame względem siebie. Pozostając w kręgu analizy humoru i jego prozdrowotnych efektów, zasadnym jest uporządkowanie tych pojęć tzn. ustalenie ich relacji, aby nie wprowadzać chaosu i uproszczeń.

Słownikowa analiza tych terminów ujawnia, iż swoistym rdzeniem znaczeniowym, „spoiwem” jest *ś m i e c h*. Posiłkując się określeniem J. Miodka (2000), śmiech to przejawiane za pomocą mimiki i głosu radość/wesołość, pogodne nastawienie człowieka.⁷⁰ Ostatni człon tej wypowiedzi, nie jest tu przypadkiem, gdyż wielokrotnie podkreślaną kwestią jest fakt, iż śmiech to wyróżnik określający istotę człowieka, niespotykany u innych istot żywych⁷¹. W przeświadczeniu K. Żygulskiego (1976), śmiech jest niezbędnym elementem procesu socjalizacji człowieka. Uczestnictwo we wspólnotach śmiechu, zdaniem autora: „(...) stanowi ważną część ogólnego uczestnictwa jednostki w życiu zbiorowym, w kulturze. Kto w tej czy innej fazie życia nie należy do wspólnoty śmiechu, jest zawsze wyobcowany, jego za-

⁷⁰ Miodek J., *Słownik ojczysty polszczyzny*, Warszawa 2000. s.678

⁷¹ Gołaszewska M., *Śmieszność i komizm*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1987, s. 11



Wprowadzenie

Dokonując przeglądu literatury poświęconej problematyce *humoru*, trudno nie wyzbyć się przeświadczenia, iż pojęcie to pojawia się w obszarze pedagogiki zdrowia fragmentarycznie. Zdziwienie potęguje zwłaszcza fakt, że trudno jest znaleźć osobę, która by nie spotkała się ze stwierdzeniem: „Śmiech to zdrowie”. Zapełnianie ów „wolnej przestrzeni” nie byłoby możliwe bez wielu bogatych analiz poświęconych tej materii, dokonanych przez socjologów, psychologów, etnografów, teoretyków literatury, teatru, językoznawców oraz pedagogów (M. Dudzikowa 1996, L. Witkowski 1991, 2000).

Podjęta tu próba odpowiedzi na pytanie: w czym tkwi witalna moc humoru, jaki jest jego udział w zachowywaniu, potęgowaniu, przywracaniu zdrowia człowieka, stanowi jedynie przyczynek do rozważań w tym obszarze, których dotychczasowy brak wyzwała poczucie niedosytu.

Humor i jego obecność w procesie komunikacji człowieka

W potocznym języku pojęcia: humor, komizm, dowcip, śmieszność – współwystępują ze sobą i często są używane zamiennie. Prawdą jest, iż zbliżone są do siebie znaczeniowo, jednakże nie są tożsame względem siebie. Pozostając w kręgu analizy humoru i jego prozdrowotnych efektów, zasadnym jest uporządkowanie tych pojęć tzn. ustalenie ich relacji, aby nie wprowadzać chaosu i uproszczeń.

Słownikowa analiza tych terminów ujawnia, iż swoistym rdzeniem znaczeniowym, „spoiwem” jest *ś m i e c h*. Posiłkując się określeniem J. Miodka (2000), śmiech to przejawiane za pomocą mimiki i głosu radość/wesołość, pogodne nastawienie człowieka.⁷⁰ Ostatni człon tej wypowiedzi, nie jest tu przypadkiem, gdyż wielokrotnie podkreślaną kwestią jest fakt, iż śmiech to wyróżnik określający istotę człowieka, niespotykany u innych istot żywych⁷¹. W przeświadczeniu K. Żygulskiego (1976), śmiech jest niezbędnym elementem procesu socjalizacji człowieka. Uczestnictwo we wspólnotach śmiechu, zdaniem autora: „ (...) stanowi ważną część ogólnego uczestnictwa jednostki w życiu zbiorowym, w kulturze. Kto w tej czy innej fazie życia nie należy do wspólnoty śmiechu, jest zawsze wyobcowany, jego za-

⁷⁰ Miodek J., *Słownik ojczysty polszczyzny*, Warszawa 2000. s.678

⁷¹ Gołaszewska M., *Śmieszność i komizm*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1987, s. 11

chowanie bez względu na przyczyny, traktowane jest przez zbiorowość, w jakiej żyje i działa, jako swoiste odchylenie od normy, często piętnowane.”⁷²

Śmiech z wrodzonej reakcji fizjologicznej, staje się zróżnicowaną formą uczestnictwa człowieka w kulturze, reakcją korygującą lub piętnującą naruszenie zwyczaju społecznego (reakcja na zachowanie będące odstępstwem od normy). Ponadto, w śmiechu upatruje się deklaracji społecznej, gdzie jednostka śmiejąca się zgłasza w ten sposób swoje poparcie dla danego wzorca moralnego (śmieje się ten, kto ma słuszość), dla określonych przekonań⁷³. A zatem, śmiech będzie zarówno sygnałem o charakterze informacyjnym i wartościującym, jak również – jeżeli nie nade wszystko – reakcją na przeżywaną przyjemność intelektualną lub społeczną⁷⁴.

Określając czemu służy śmiech, nie można pominąć sytuacji, w jakich się pojawia. Sytuacje generujące śmiech człowieka, podzielić można na naturalne, których głównym scenarzystą jest życie oraz intencjonalne, kreowane przez sztukę i jej twórców. Źródłem śmieszności stają się tzw. „przypadki” czyli nieoczekiwane sytuacje generujące śmiech (niespodziewana niepłynność w mówieniu, przekręcanie znaczeń i słów, pomyłka sytuacyjna, nadmierna ruchliwość czy stereotypia ruchowa) oraz śmieszność wyspecjalizowana określana mianem *k o m i z m u*, gdzie śmiech stanowi założenie artystyczne⁷⁵.

Większość znawców podejmowanej problematyki (W. Witwicki, D. Butler, I. Passi, S. Garczyński) nie dokonują zróżnicowania terminologicznego w odniesieniu do komizmu i śmieszności. Komizm stanowi najszerszą kategorię, służącą określeniu obiektywnie istniejących cech rzeczywistości, wywołujących reakcje śmiechu/uśmiechu⁷⁶. Jako wyspecjalizowana forma śmieszności, ujawnia sprzeczności między rzeczywistą naturą świata a pozorami⁷⁷. Umiejętność tego odbioru jest cechą konstytutywną *h u m o r u*, którego „poczucie” niejednokrotnie pozwala zdystansować się do wielu sytuacji trudnych. W pierwotnym znaczeniu humor służył określeniu cieczy, wilgoci, płynów ustrojowych, na podstawie których opisywano temperament człowieka – tak w życiu jaki i scenie (w XVIII wieku, B. Johnson,

⁷² Żygulski K., *Wspólnota śmiechu*, Warszawa 1976, s.154

⁷³ Butler D., *Polski dowcip językowy*, Warszawa 2001, s.21

⁷⁴ Matuszewicz Cz., *Humor, dowcip, wychowanie*, Warszawa 1976, s. 15

⁷⁵ Gołaszewska M., *Śmieszność ...*, op. cit., s. 5-6

⁷⁶ Matuszewicz Cz., *Humor, dowcip ...*, op. cit., s. 7

⁷⁷ Gołaszewska M., *Śmieszność ...*, op. cit., s. 21

postacie występujące w komediach nazwał „humorystami”⁷⁸. Przywołując słowa I. Passiego (1980):

„Według Hipokratesa w ciele ludzkim znajdują się cztery podstawowe humory – krew, flegma, żółć i czarna żółć, które w odpowiednich proporcjach dobrze wymieszane były warunkiem zdrowia (dobry humor) a znajdujące się w nieprawidłowych proporcjach, niewymieszane, stawały się przyczyną chorób (zły humor). (...) Dla starożytnej medycyny humor był podstawą życia, zdrowia, choroby, temperamentu”⁷⁹.

Tłem dla nowożytnych sposobów interpretacji humoru stał się komizm. Interesujące określenie humoru odnajdujemy we wstępie do pierwszej polskiej książki humoru Jana Stanisława Bystronia (1938), pióra Jana Trzynadlowskiego (1960), gdzie humor to predyspozycja świadomości człowieka, umożliwiająca należyte zidentyfikowanie i przeżycie komizmu⁸⁰. W „Anatomii komizmu” S. Garczyński (1989), humor określa jako umiejętność doświadczania i wywoływania wesołości, postrzegania i uwypuklania aspektów życia⁸¹. Przytoczone przykłady wskazują na rozumienie humoru jako uwarunkowany sytuacyjnie, stan psychiki oraz jako trwałą postawę wobec rzeczywistości, skorelowaną z pogodą ducha, wyrozumiałością, refleksyjnością (B. Dziemidok 1967, L. Witkowski 1991, E. Adamek 2003). Humor w takim ujęciu to również błyskotliwy akt poznania, przejaw niekonwencjonalnego połączenia racjonalnego myślenia i fantazji. Z uwagi na owo „pogranicze”, niejednokrotnie daje poczucie intelektualnej zabawy, gdzie działania o charakterze demaskatorskim zyskują łagodne rysy⁸². Jednakże, posługując się tą formą komunikacji, nie można zapomnieć, iż śmiech jednoczy ale i potrafi również dzielić. Intencje przypisane autorowi ironii, parodii nie pokrywają się z złożeniami humoru, gdzie zawsze dominuje akceptacja podmiotu śmiechu nad negacją, co tłumaczy jego wykorzystanie w wychowaniu. Ponadto, humor jest bardziej uniwersalną formą śmieszności niż wymienione tu gatunki, choćby z tego względu, iż więcej jest ludzi z „poczuciem humoru” niż z „poczuciem ironii”⁸³. *Poczucie humoru* stanowi zatem taką umiejętność, dzięki której potrafimy być ponad tym, na

⁷⁸ Garczyński S., *Anatomia komizmu*, Poznań 1989, s. 10

⁷⁹ Passi J., *Powaga śmieszności*, Warszawa 1980, s. 207

⁸⁰ Trzynadlowski J., *Wprowadzenie*, W: *Komizm*, I.S. Bystron, Wrocław 1960, s. VII

⁸¹ Garczyński S., *Anatomia ...*, op. cit. s. 11

⁸² Adamek E., *Humor nośnikiem problemów metodologicznych*, W: *Edukacja alternatywna*.

Dylematy teorii i praktyki, red. B. Śliwerski, Kraków 1992, s. 220 - 222

⁸³ Passi I., *Powaga ...*, op. cit., s. 210

co mamy bądź nie mamy wpływu, jak również podstawowe kryterium mądrości – złożonej dyspozycji, umożliwiającej bycie podmiotem dla siebie i innych. W kontekście tego stwierdzenia, interesującą tezę przedstawia K. Wieczorek (2000). Dokonując analizy struktury gramatycznej czasownika „śmiać się” (elementu składowego zachowań humorystycznych), okazuje się, iż w większości języków europejskich czasownik ten łączy się z przyimkiem „nad”, czego przykładem jest w języku niemieckim [lachen über] i rosyjskim [смеяться над]. Cecha ta wskazuje na złożoność świata – jego wielowymiarowość i kontrastowość⁸⁴.

Zawiłość strukturalna humoru skłania do określenia jego roli. Postrzeganie humoru jako zjawiska społecznego stanowi niekonwencjonalny środek komunikacji – usprawnia przekaz, ożywia reakcje między nadawcą a odbiorcą, zmniejsza dystans oraz niekorzystne napięcia emocjonalne między rozmówcami. Humor bywa postrzegany jako środek służący sprawowaniu kontroli (zapobieganiu określonym działaniom), panowaniu nad sytuacją (instrument kontroli społecznej)⁸⁵. Wpisana w obszar humoru refleksyjność wiedzie ku funkcji emancypacyjnej, gdzie humor pełni rolę oporu kulturowego i krytyki⁸⁶.

Prozdrowotne i terapeutyczne znaczenie humoru

Niekwestionowaną funkcją humoru jest jego oddziaływanie na zdrowie. Poszukiwanie niekonwencjonalnych czynników podnoszących witalność człowieka, to działanie tak intencjonalne jak intuicyjne. Doskonałym nośnikiem „mocy witalnych” staje się humor, którego wielokrotnym kreatorem jest codzienność. Obecna wśród atrybutywnych cech humoru pogoda ducha, dobroduszość i wyrozumiałość, bez którego zachowywanie zdrowia psychicznego byłoby problematyczne.

Jak pisze M. Gołaszewska (1987), to co komiczne, zazwyczaj dobrze się kończy, czym wprawia człowieka w dobry nastrój.⁸⁷ I. Lange – Schmidt i R. Kretschmann (2003), zwalczanie stresu pogodą ducha, uważają za niezbędną umiejętność każdego człowieka, dla

⁸⁴ Wieczorek K., *Poczucie humoru a filozofia*, W: Świat humoru, red. S. gajda, D. Brzozowska, Opole 2000, s. 18

⁸⁵ Janowski A., *Uczeń w teatrze życia szkolnego*, Warszawa 1995, s. 138

⁸⁶ Dudzikowa M., *Osobliwości śmiechu uczniowskiego*, Kraków 1996, s. 10

McLaren P.S., *Rytualne wymiary oporu – blaznowanie i symboliczna inwersja*, W: *Nieobecne dyskursy* (cz. I), red. Z. Kwieciński, Toruń 1991, s. 66 - 67

Witkowski L., *Śmiech jako opór*, W: *Nieobecne dyskursy* ..., op. cit., s. 82

⁸⁷ Gołaszewska M., *Śmieszność* ..., op. cit., s. 69

którego zdrowie własne i osób najbliższych jest wartością bezcenną. Istotnym jest tu aktywowanie zasobów odpornościowych niezbędnych w rozwiązywaniu sytuacji trudnych, na które człowiek może wpływać bez udziału innych – odczuwanie radości, optymistyczne nastawienie do życia, rozumiane jako postrzeganie pozytywnych aspektów życia, mimo nie zawsze sprzyjających okoliczności⁸⁸. Dowiedziono, że różnice w postrzeganiu świata mogą wywierać wpływ na zdrowie – ludzie o optymistycznym nastawieniu znacznie rzadziej niż pesymiści zgłaszają niepokojące objawy zdrowotne (M. Scheier, Ch. Carter 1987). Towarzysząca człowiekowi „maska komizmu” staje się niejednokrotnie czynnikiem odpierającym stres, skuteczną formą walki z depresją. Dowody na fizjologiczne efekty śmiechu, są bardziej subiektywne niż obiektywne. Niezaprzeczalnym jest poprawa krążenia – pobudzenie akcji serca, poprawa wymiany tlenowej, uaktywnienie przepony, jednakże na dostarczenie dowodów przyspieszonej rekonwalescencji „przyjdzie nam poczekać”⁸⁹.

W klasycznej typologii B. Dziemidoka („O komizmie”, Warszawa 1967) wskazywana funkcja terapeutyczna humoru związana jest z samoobroną przed deprecjacją ze strony innych (świadome ujmowanie przykrych zdarzeń w żartobliwy sposób) przewyciężanie skrępowania, zażenowania)⁹⁰.

Niejednokrotnie humor staje się jedynym lekiem wobec bólu, cierpienia, przewlekłej choroby, tak dziecka jak i osoby dorosłej. Jak pisze przywoływany I. Passi (1980):

„(...) jeśli u podstaw humoru taki ból, smutek czy cierpienie człowieka, wznosi się ono mimo wszystko ponad nie i opromienia je cicho i jednocześnie radością”⁹¹.

Prawdy te pokazują również przysłowia i zestawienia języka potocznego, jak: „Wesołość to najlepszy lek”, „Pierwszy do śmiechu, ostatni do śmierci”, jak również „Lepiej się śmiać niż płakać”, gdzie śmiech to istotna ekspresja zdrowia i długowieczności.

W aspekcie przywracania zdrowia, generowania sygnałów psychicznego zadowolenia jakie niesie śmiech człowieka chorego, „wyspecjalizowana śmieszność” kanalizowana poprzez *t e a t r* jest

⁸⁸ Kretschmann R., Kirschner – Liss K., Lange – Schmidt I., *Stres w zawodzie nauczyciela*, Gdańsk 2003, s. 142

⁸⁹ Bishop G.D., *Psychologia zdrowia*, Wrocław 2000, s. 227

⁹⁰ Matuszewicz Cz., *Humor ...*, op. cit., s. 141

⁹¹ Passi I., *Powaga ...*, op. cit., s. 222

nieoceniona. Praca artysty może służyć również i zdrowiu. Aktor jak nikt inny posiada w swoim warsztacie pracy środki współtworzące humor i wywołujące śmiech także jak kostium, charakteryzacja, tekst, gest, mimika, ruch ciała, które wzmagają efekt komiczny. Tak jak alegoria maski wskazuje na teatr, lira na muzykę i poezję, tak postać sceniczna klauna to uosobienie beztroski, radości, dowcipu. Wyzwalana poprzez artystyczny przekaz pogoda ducha, przystaje do spirytualnego wymiaru zdrowia (zdrowie duchowe), pozwalając wykorzystać wartość zdrowia do podnoszenia jakości życia człowieka⁹².

Zakończenie

W trosce o zachowywanie optymistycznego i wzbudzającego ciepłe reakcje tekstu, nie pozostaje nic innego jak odwołać się do choćby jednego z rodzajów komizmu, aby wywołać śmiech lub uśmiech u czytelnika. Doskonałym przykładem może być tekst autorstwa K. C. Hutchina (1976), zatytułowany – „PO CO MARNOWAĆ CZAS NA ŻYCIE”, bazujący na mechanizmie zaprzeczenia. Oto i on:

„Rozmyślając nad życiem wielu ludzi uważa je za okropnie nudne, szukając więc sposobu na jak najszybsze uwolnienie się od niego. Najlepsza rada, jakiej mogę udzielić większości z tych osób w trosce, aby im to szybciej poszło: „Wszystko w porządku. Rób dalej to samo co robiłeś do tej pory!” Poza tym dla licznych ludzi życie jest tylko kwestią przyzwyczajenia, od którego stale i usilnie próbują się odzwyczaić.

Naczelnym obowiązkiem tych, którzy chcieliby uwolnić się od przyzwyczajenia do życia, to nigdy i pod żadnym pozorem nie odpoczywać ani w domu, ani w czasie pracy. W każdej minucie dnia musisz się czymś zajmować. Równocześnie, nie odpoczywając oczywiście ani chwili, zwróć uwagę, abyś prawie cały dzień i wieczór spędzał w pozycji siedzącej. Cokolwiek byś robił – unikaj ćwiczeń fizycznych w każdej postaci. Jeśli rodzaj twojej pracy wymaga zmiany miejsca, niech twoja stopa nigdy nie dotknie ziemi, chyba że nie ma już innej możliwości. Parkuj wóz zawsze jak najbliżej miejsca przeznaczenia, abyś musiał jak najkrócej dochodzić i nie tracił przez to na wadze. Nie kłopotuj się nigdy o swą tuszę. Jedz dużo rano, w południe i wieczór oraz bacz, abyś równie dużo pił. Jeśli to tylko możliwe, jedz codziennie obiad w czasie przerwy w pracy. Gdy jesteś towarzyski, nakłaniaj swych gości, aby wypili trzy aperitify przed obiadem, później zaś wybieraj najobfitsze dania z jadłospisu i najlepsze wina z listy trunków. Gdy jesteście we dwójkę, nie zamawiaj nigdy połowy butelki, kiedy możesz zamówić całą, a potem nie skap koniaczku.

⁹² Juszczynski Z., *Szlachetne zdrowie, niech każdy się dowie*, „Wychowanie Fizyczne i Zdrowotne” 1999 nr 3, s. 96

Trzymaj się z dala od cygar, ale nie odmawiaj sobie papierosów. Zaczynaj palić wcześniej rano, jeszcze w łóżku, i nie przestawaj przez cały dzień. Wieczorem nie rezygnuj z ostatniego „dymku”, gdy ułożyłeś się już do snu i właśnie masz zamiar gasić światło.

Gdy jesz w domu, zapewnij sobie stałą informację o sprawach służbowych poprzez nieprzerwaną serię telefonów przez cały czas trwania posiłku. Nie zapominaj również o wieczorach, kto wie, co może się stać do jutrzejszego ranka? Nie pomijaj żadnej okazji, aby porozumieć się telefonicznie ze swoimi współpracownikami wieczorem i w czasie weekendu. Gdyby nie udało ci się tak załatwić, aby telefon odrywał cię stale od jedzenia, wywołaj choć w czasie posiłku awanturę z żoną.

Nie powierzaj nigdy nikomu żadnej sprawy. Trzymaj mocno cugle w swoim ręku i nie podejmuj ryzyka, aby ktoś w twej instytucji przedwcześnie nie zorientował się, że nie jesteś nieodzowny. Wystarczy, jeśli dowiedzą się o tym wówczas, gdy osiągniesz już swój cel i będzie ci to wtedy już całkowicie obojętne.

Jeśli zajmujesz kierownicze stanowisko i spoczywa na tobie ciężar odpowiedzialności, nie możesz się nią, rzecz jasna, z nikim dzielić. Pamiętaj, byś zawsze zabierał ze sobą swoje kłopoty do domu i przeżuwał je wieczorem wraz z twoją żoną, podczas gdy ci, którzy nie dbają o szybkie pozbycie się swych zmartwień, będą marnować czas na odpoczynek. Dla tak wzniosłego celu nic nie szkodzi, że twoja żona spędzi bezsenność połowę nocy, ty sam zaś drugą połowę poświęcisz rozpamiętywaniu swych trudności.

Jeśli podczas pracy masz mniej okazji do palenia niż normalnie, możesz się za to głęboko zaciągać podczas przerwy, resztę zaległości wyrównasz wieczorem. Poza tym, gdy jesteś już rzeczywiście znużony tym nudnym, monotonnym życiem, nie żałuj sobie tłuszczu, pokarmów mącznych i cukru. Jadaj pod dostatkiem potraw smażonych, chleba, ziemniaków i kaszy. Pamiętaj, że w wyniku inflacji cukier nie podrożał aż tak bardzo, abyś musiał liczyć ile łyżeczek sypiesz do herbaty. Do pracy jedź wyłącznie samochodem i nie rób nigdy nic tak korzystnego dla zdrowia, jak Praca na działce lub uprawianie sportów. Cóż w tym złego, że spędzasz cały swój wolny czas na piciu piwa?

Co jednak robić, gdy nie jesteś handlowcem czy przedstawicielem innego zawodu „umysłowego”, lecz skromną gospodynią domową? Pozwól sobie powiedzieć, że twoja sytuacja jest po prostu godna zazdrości. Nie potrzebujesz nawet tego udowadniać. Gdy zechciałabyś jednak tego dowieść – sprawa będzie nieco trudniejsza, gdyż wykonując swe czynności domowe, jesteś jednak zmuszona do częstego poruszania się, zaś twoje hormony kobiece mogą cię w pewnej mierze chronić przed taką chorobą jak zakrzep tętnicy wieńcowej. Ponieważ jesteś cały dzień w domu, nic nie stoi na przeszkodzie, abyś paliła papierosy, bo choć nadmierne palenie powoduje obecnie większą śmiertelność wśród mężczyzn niż wśród kobiet, to kobiety jednak konsekwentnie współzawodniczą na tym polu z mężczyznami.

A teraz co się tyczy jedzenia. Wiele pań domu leczących się u mnie jada tylko raz dziennie. Zaczynają rano, kończą zaś z trudem przed położeniem się spać. Prawdopodobnie są one tak znudzone, że usilnie szukają sposobu na jak najszybsze zakończenie owej nudy. Jeśli któraś z nich rzeczywiście dąży do tego, to wydaje mi się, że znalazła najlepszą drogę osiągnięcia celu i to nawet bez większego trudu. O wiele łatwiej jest poddać się pokusie, niż się jej oprzeć. Wokół gospodyni domowej krążą przez cały dzień jedzenie i pokusa. Pal sześć figurę, jeśli jedyną rzeczą, która osładza życie, jest pudełko czekoladek, wypełniające pustkę między innymi smakołykami. Myśl sama o sobie, bo nikt inny za ciebie tego nie zrobi! To nie usunie wprawdzie całej nudy z twojego życia, jak zresztą i różne inne rzeczy, które mógłbym wymienić, jednak nuda będzie nieco krótsza.⁹³

Literatura

1. Adamek E., *Humor nośnikiem problemów metodologicznych*, W: *Edukacja alternatywna. Dylematy teorii i praktyki*, red. B. Śliwerski, Kraków 1992
2. Bishop G. D., *Psychologia zdrowia*, Wrocław 2000
3. Butler D., *Polski dowcip językowy*, Warszawa 2001
4. Dudzikowa M., *Osobliwości śmiechu uczniowskiego*, Kraków 1996
5. Garczyński S., *Anatomia komizmu*, Poznań 1989
6. Gołaszewska M., *Śmieszność i komizm*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1987
7. Hutchin K. C., *Nie zabijaj siebie samego*, Warszawa 1976
8. Janowski A., *Uczeń w teatrze życia szkolnego*, Warszawa 1995
9. Juszczynski Z., *Szlachetne zdrowie, niech każdy się dowie*, „*Wychowanie Fizyczne i Zdrowotne*” 1999 nr 3
10. Kretschmann R., Kirschner – Liss K., Zange – Schmidt J., *Stres w zawodzie nauczyciela*, Gdańsk 2003
11. Matuszewicz Cz., *Humor, dowcip, wychowanie*, Warszawa 1976
12. McLaren P. S., *Rytualne wymiary oporu – blaznowanie i symboliczna inwersja*, W: *Nieobecne dyskursy*, red. Z. Kwieciński, cz. 5, Toruń 1991
13. Miodek J., *Słownik ojczyny polszczyzny*, Warszawa 2000
14. Passi I., *Powaga śmieszności*, Warszawa 1980
15. Trzynadłowski J., *Wprowadzenie*, W: *Komizm*, J. S. Bystroń, Wrocław 1960
16. Wieczorek K., *Poczucie humoru a filozofia*, W: *Świat humoru*, red. S. Gajda, D. Brzozowska, Opole 2000
17. Witkowski L., *Śmiech jako opór*, W: *Nieobecne dyskursy*, red. Z. Kwieciński, cz. 5, Toruń 1991
18. Żygulski K., *Wspólnota śmiechu*, Warszawa 1976

⁹³ Hutchin C. K., *Nie zabijaj siebie samego*, Warszawa 1976, s. 14 - 16

***Działania teatralne w ocenie pedagogów,
wychowawców, instruktorów i uczestników zajęć...***

O Autorze

Jolanta Krawczyk-Menciel – instruktor teatralny Oddziału Teatralnego, Szkoły Specjalnej Oddziału Kultury, Kierownik Centralnego Szkoła Logopedii Opole, ul. Kępczaków Ruczmarskich 18/19, 45-001 Opole, Prace w opole i Komitet „Jolanta Menciel” Opole, ul. Kępczaków 18/19, 45-001 Opole.

Artykuł pierwszy nie był drukowany w Angielskiej i niemieckiej literaturze, pod red. J. Krawczyk-Menciel, Opole 1999. Opole, ul. Kępczaków 18/19, 45-001 Opole.

Aż żmiesz co się dzieje wewnątrz. Wiele par domów, łączących się
 w jedną całość, tylko raz dziennie. Zaczynają rano, kończą zaś z trudem przed
 północą, nie spać. Przeczekanie na one tak trudne, że usiana szu-
 kała sposobu, na jak najczystsze zakończenie całej nocy. Jedną kórę z nich
Analiza testów w ocenie pedagogów
wychowawców i instruktorów
 ale pokonała, niż się jej udało. Wtedy gospodyni doradziła, żeby przez cały
 dzień nie jeść i pić. Po szóstku, już było widać, że nuda oświeca
 życie, jest pusty, głębi, wypierająca pustkę młodymi, smutnymi
 kłamstwami. Myśl sama o sobie, bo nikt inny za ciebie nie zrobi. To nie usiana
 sprawdziła całej nocy z twojego życia, jak kochać i różne inne rzeczy, które
 mógłbyś wykonać, jednak nuda będzie nieco kłopotliwa.

Literatura

1. Adamiak E., *Historia instruktorów pedagogów, wychowawców*, W: *Edukacja dla*
armii, Wydawnictwo i druk, red. B. Słowiński, Kraków 1992.
2. Bishop G. D., *Psychologia zdrowia*, Warszawa 2000.
3. Butler D., *Polityka i zdrowie*, Warszawa 2001.
4. Dudzińska M., *Choroby i leczenie*, Kraków 1996.
5. Gierzyński S., *Anatomia człowieka*, Poznań 1959.
6. Górecka M., *Świadomość i emocje*, Wrocław - Warszawa - Kraków -
Gdańsk - Łódź 1987.
7. Hucisko K. C., *Nie bądźcie sobie żmiesz*, Warszawa 1976.
8. Jankowski A., *Życie w zdrowiu*, Warszawa 1995.
9. Jankowski Z., *Stwierdzenie zdrowie, które każdy się może*, „Psychologia Pi-
sana i Zapisana” 1990 nr 1.
10. Krawczyński R., Krawczyński - Krawczyński - Krawczyński J., *Życie w zdrowiu*
i zdrowie, Gdańsk 2003.
11. Mankowski C., *Historia zdrowia*, Warszawa 1976.
12. Mankowski P. S., *Wzrost i rozwój człowieka - biologiczne i społeczne*,
W: *Wzrost i rozwój człowieka*, red. Z. Krawczyński, cz. 3, Toruń 1991.
13. Mankowski J., *Stwierdzenie zdrowie*, Warszawa 2000.
14. Pasiński J., *Polityka i zdrowie*, Warszawa 1980.
15. Trzaskowski J., *Psychologia*, W: *Psychologia*, J. S. Byrdziński, Warszawa 1980.
16. Wierzbicki K., *Polityka i zdrowie*, W: *Polityka i zdrowie*, red. S. Gajda, D.
Branowska, Łódź 2000.
17. Wierzbicki L., *Stwierdzenie zdrowie*, W: *Wzrost i rozwój człowieka*, red. Z. Krawczyński,
cz. 3, Toruń 1991.
18. Zyska K., *Psychologia zdrowia*, Warszawa 1976.

¹⁰ Hucisko K. C., *Nie bądźcie sobie żmiesz*, Warszawa 1976, s. 14-16.

JOLANTA KRAWCZYKIEWICZ

„Dziesięć przykazań recytatora” *

Chciałabym, na podstawie obserwacji spotkań, prezentacji, podpowiedzi młodym recytatorom i tym, którzy dopiero zamierzają nimi być, także nauczycielom, którzy chcą pracować w tej materii – czego jednak, a o czym pamiętać, by móc się rozwijać, stawiać się lepszym. Przykazania wynikają oczywiście z nazwania grzechów popełnianych przez mówiących i pewnie nawet łatwiej byłoby sformułować „śledem grzechów głównych recytatora”, ale ważniejsze chyba jest próba powiedzenia co robić by się nam one nie zdarzały.

1/ Zrozumieć znaczenia literatury w recytacji.

Recytator nie może być przypadkowy, wzięty na zasadzie „bo rąc in-
nego nie mogliśmy znaleźć”, wybrany przypadkiem „bo już za chwilę konkurs”. W pozyskiwaniach nie można też ograniczać się do spisu lektur szkolnych. Można korzystać z pomocy nauczyciela (instruktora), prosić o wskazówkę czy podpowiedź, ale wyduczyć należy sytuacji, gdy opiniam za nas – wybiera, bądź narzuca utwory. Najgodniejsza kara, jaka może nas spotkać za tę przewinę, to pytanie w-
drów o „o o w o o” występu lub opinię jałową, że jesteś „obok lektury”.

O Autorze

Jolanta Krawczykiewicz - instruktor teatralny Ośrodka Teatralnego „Rondo” Słupskiego Ośrodka Kultury. Komisarz Centralnych Spotkań Laureatów Ogólnopolskich Konkursów Recytatorskich /1989, 1998, 2000-2004/ Pragnie uczynić z Konkursów „święto słowa” i spotkanie z człowiekiem, a nie wyścigi.

2/ Nauczyć się budować atmosferę sceniczną w recytacji.

Bez niej nasze „zrozumienie” nie dojdzie do świata z taką siłą, jaką mamy w sobie. W życiu określa tę zasadę zdanie z „Wiedźmę”

* Artykuł pierwszy raz był drukowany w książce *Teatr a dziecko specjalnej troski*, pod red. M. Glinieckiego i L. Maksymowicz. Słupsk 1999. Obecna wersja jest nieco zmieniona /poszerzona/ przez Autorkę.

JOLANTA KRAWCZYKIEWICZ

"Dziesięć przykazań recytatora"

O Autorze

Jolanta Krawczykiewicz - instruktor teatralny Ośrodka Teatralnego „Rondo” Szipskiego Ośrodka Kultury Komisarz Centralnych Spotkań Lamentów Ogólnopolskich Konkursów Recytatorskich (1989, 1998, 2000-2004). Prognie wcielić z Konkursów „Święto słowa” i spotkanie z człowiekiem, a nie wstęgi.

* Artykuł pierwszy raz był drukowany w kalendarzu Teatr a dziecko specjalnej publikacji pod red. M. Glinickiego i E. Jakubowicz. Szlak 1999. Odniesienie do tej publikacji jest konieczne i po-
nadto przez autora.

Tytuł brzmi dość pompatycznie; nie chciałabym jednak być poświadczona o nadmiar pewności siebie - ciągle uczę się od wybitnych recytatorów, instruktorów i profesorów, uczę się też jak przekazać tę wiedzę moim podopiecznym. Od kilkunastu lat uczestniczę w ruchu recytatorskim w różnych rolach – instruktora, widza, czasem jurora. Widzowi wystarcza wrażliwość na słowo mówione ze sceny, instruktor czy oceniający musi kierować się pewnymi zasadami.

Chciałabym, na podstawie obserwacji setek prezentacji, podpowiedzieć młodym recytatorom i tym, którzy dopiero zamierzają nimi być, także nauczycielom, którzy chcą pracować w tej materii – czego unikać, a o czym pamiętać, by móc się rozwijać, stawać się lepszym. Przykazania wynikają oczywiście z nazwania grzechów popełnianych przez mówiących i pewnie nawet łatwiej byłoby sformułować „siedem grzechów głównych recytatora”, ale ważniejsza chyba jest próba powiedzenia co robić by się nam one nie zdarzały.

1/ Zrozumieć znaczenie literatury w recytacji.

Repertuar nie może być przypadkowy, wzięty na zasadzie „bo nic innego nie mogłem znaleźć”, wybrany pośpiesznie „bo już za chwilę konkurs”. W poszukiwaniach nie można też ograniczać się do spisu lektur szkolnych. Można korzystać z pomocy nauczyciela (instruktora), prosić o wskazówkę czy podpowiedź, ale wykluczyć należy sytuację, gdy opiekun za nas wybiera, bądź narzuca utwory. Najłagodniejsza kara, jaka może nas spotkać za tę przewinę, to pytania widzów o p o w ó d występu lub opinia jurora, że jesteś „obok tekstu”.

2/ Wiedzieć i rozumieć co się mówi.

Wynika to naturalnie z poprzedniej zasady i wydaje się banalnie oczywiste (jak większość przykazań). Gdy już znajdziemy utwory, które „czujemy”, powinniśmy przeprowadzić dokładną analizę, od tego przecież zależy w dużej mierze ich interpretacja. Musimy wiedzieć jaką ideę chcemy przekazać słuchaczowi, ale nie możemy nie wiedzieć kim był autor, kiedy pisał, po co i dlaczego. Odpowiedzi na te pytania pogłębią zrozumienie tekstu, poszerzą pole interpretacji.

3/ Nauczyć się budować atmosferę scenicznej wypowiedzi.

Bez niej nasze „czucie i rozumienie” nie dotrą do widza z taką siłą, jaką mamy w sobie. W życiu określa tę zasadę zdanie z „Widnokregu” W. Myślińskiego: „Idzie się wedle tego, co się w sobie niesie. Inaczej się z płaczem idzie, inaczej z chorobą, inaczej ze złością, inaczej gdy

się z pocztą list niesie...". Jeśli każda scena z naszej codzienności rozgrywa się w określonej atmosferze, nie może być wypowiedź artystyczna jej pozbawiona.

4/ Pamiętać o ciszy.

Z niej i w niej pojawiają się słowa, bez niej nie istnieją. Cisza nie może być tylko pauzą, musi być środkiem wyrazu – tak, by recytator „nie mówiąc – mówił”. Ćwierć wieku temu Jonasz Kofta śpiewał „bo gdy się milczy, milczy, milczy – to apetyt rośnie wilczy na poezję co być może drzemie w nas”. Dziś w „Historii filozofii po góralsku” ks. Józef Tischner pisze: „Ludzie majom hałas w uchu. A nie ino w uchu, w dusy tyz. Za duzo hałasu w ludziach...” Nie dasię w hałasie myśleć o rzeczach istotnych, nie dostrzega się głodu poezji w sobie, nie słyszy się drugiego człowieka.

5/ Pamiętać, że recytacja to też teatr.

A teatr nie istnieje bez publiczności, bez dialogu między mówiącymi ze sceny, a słuchającym. Ksiądz Tischner powiedział kiedyś, że polskim politykom, czy to lewicowym czy prawicowym, niepotrzebny jest słuchacz, że mówią tak jakby mieli przed sobą lustro i podziwiali w nim samych siebie. Nie bądźmy takimi „recytatorami - politykami”. Teatr jest po to – powtarza na wszystkich seminariach i konkursach prof. Zdzisław Dąbrowski - żeby było bliżej od człowieka do człowieka.

6/ Pamiętać, że interpretacja to możliwość malowania, kreowania obrazów w wyobraźni widza.

Współ ze zrozumieniem i czuciem daje taką władzę, że prowadzimy słuchającego w te krajobrazy, do których zaprowadzić chcemy. To nie przychodzi samo, ten stan poprzedza ciężki trud. Mówi o nim Jiri Kolar: „Nie zapominaj/ że jeden jedyny wers może cię kosztować dwieście procent czasu poświęconego na cały wiersz/ że z wyrażeniem odcienia jednego jedynego koloru zapachu smaku dźwięku albo kształtu/ możesz się zмагаć cały dzień i nic/.../ Każdy wiersz wymaga swojego czasu/ Tak jak narodziny człowieka wymagają swojego czasu.”

7/ Dbać o czytelność wypowiedzi – czyli o SŁOWO.

Niestety, bardzo często mówienie ze sceny jest na równi z mówieniem potocznym – niechłujne. Celowo używam tak dosadnego określenia, by uświadomić tak mówiącym, jak i opiekunom, że ta teoretycznie mało ważna sprawa jest szalenie istotna. Widz nie włoży wysiłku

w odbiór prezentacji, jeśli zorientuje się, że z drugiej strony nie została włożona praca, że jest lekceważony. I pamiętajmy jeszcze wskazanie Zbigniewa Zapasiewicza - jeżeli ktoś mówi „miłość”, a nie „miłość”, to daje dowód nie tylko językowego niechlujstwa, informuje także, iż nie kocha naprawdę.

8/ **Pamiętać, że recytacja jest prezentacją artystyczną.**

O jej wyrazie decyduje wiele elementów. Na przykład - jak wchodzimy na scenę i jak się po niej poruszamy. Jak zaczynamy mówić i jak kończymy (wszystkie „dziękuję”, własne zapowiedzi i objaśnienia nadają raczej atmosferę wyborów miss piękności niż zdarzenia artystycznego). Ważne jest, jak wyglądamy. Ubranie musi być wygodne i swobodne, nie może być ważniejsze od mówiącego. Jednak nie może też być byle jakie, bo przecież idziemy do innych, by powiedzieć o swojej ważnej sprawie.

9/ **Słuchać i wierzyć w siebie.**

Jest to przykazanie zwłaszcza dla tych, którzy startują w konkursach i poddają swoją pracę ocenie. Trzeba korzystać z uwag jurorów, mieć krytyczny stosunek do tego, co się robi – jednak nigdy nie rezygnować ze swojego widzenia świata i własnego sposobu przedstawiania go w recytacji.

10/ **„Kochaj i rób co chcesz”** – to przykazanie cytujemy za profesorem Dąbrowskim. Pomyślcie – na którym z tych słów należy postawić akcent.

Każde z tych przykazań jest dopiero punktem wyjścia do dalszych poszukiwań, każde można rozwinąć do rozmiaru eseju. Wolno wszakże przypuszczać, że już znajomość i akceptacja tych zasad otwierają drzwi do pierwszych klas „szkoły recytatorów”.

Wspomnę jeszcze, że warto by było napisać podobny zestaw dla organizatorów ruchu recytatorskiego. Bardzo ważne są bowiem warunki, jakie oferuje organizator przeglądu, festiwalu słowa, wieczoru poetyckiego. Na nic nasz cały wysiłek włożony w przygotowanie prezentacji, jeśli przyjdzie nam wystąpić w sali konferencyjnej, wśród białych ścian, właściwie przy drzwiach otwartych albo też być wysłuchiwany w atmosferze niecierpliwości, „byle szybciej”, bez przerw. Tu przegrałby nawet najbardziej wytrawny aktor, co dopiero ktoś, kto dopiero zaczyna, kto odważył się pierwszy raz. Więc może przynajm-

WIOLETA KOMAR
KATARZYNA SYGITOWICZ
MACIEJ SIEROSŁAWSKI

Wykorzystanie technik teatralnych do obniżania poziomu agresji i lęku

„Zagraj siebie samego takim, jakim nigdy nie byłeś, tak, jakbyś zaczął być takim, jakim mógłbyś być. Bądź swą własną inspiracją, swym własnym autorem, swym własnym aktorem, swym własnym terapeutą i wreszcie swym własnym Stwórcą”.

Moreno

O Autorach

Wioleta Komar - jest absolwentką resocjalizacji w Słupsku oraz studentką Wiedzy o Teatrze w Warszawie. Od wielu lat współpracuje z Teatrem Rondo. Zainteresowanie teatrem i resocjalizacją wykorzystała w badaniach do swojej pracy magisterskiej, pt.: „Wpływ zabawy w teatr na poziom agresji i lęku u młodych społecznie niedostosowanych”.

Katarzyna Sygitowicz i Maciej Sierosławski - instruktorzy Słupskiego Ośrodka Kultury w Teatrze Rondo w Słupsku. Od kilkunastu lat zajmują się edukacją teatralną dzieci i młodzieży.

Wspólnie podjęli realizację projektu „W krainę marzeń”, w którym teatr miał pełnić rolę terapeutyczną.

W ostatnich latach dramatycznie wzrosła liczba dzieci, które nie potrafią odnaleźć swojego miejsca w świecie, są osamotnione i pozostawione na „pastwę losu”. Brak zainteresowania ze strony dorosłych, z jednej strony zapracowanych, z drugiej niewydolnych wychowawczo, manifestują krnąbrnością, cwaniactwem, agresją, naruszaniem norm moralnych, a nawet przepisów prawnych. Przyczyną tego nie jest chyba wyuczona agresja, a raczej lęk przed niepewnością, co przyniesie jutro. Owo ryzyko wkomponowane w funkcjonowanie w świecie, jest nierozzerwalnie związane z przeżywaniem ciągłego niepokoju, prowadzącego do zaburzeń emocjonalnych.

Lęk jest jednym z największych odczuć człowieka. Jest stanem napięcia psychicznego pojawiającego się w sytuacji zagrożenia. Długotrwałe i uciążliwe uczucie lęku może wywołać zmiany w funkcjonowaniu osobowości i przyczynić się do wytwarzania mechanizmów obronnych (zniekształceń obrazu własnej osoby i otoczenia społecznego) w postaci: dysocjacji, kompensacji, racjonalizacji, regresji, projekcji, substytucji, aż do agresywności. Agresywność uznawana jest za trudną i sprawiającą najwięcej kłopotów właściwość jednostek nieopanowanych. Jej przedmiotem jest najczęściej otoczenie społeczne. Agresją są czynności mające na celu wyrządzenie szkody i spowodowanie utraty cenionych społecznie wartości; zadanie bólu fizycznego, spowodowanie cierpienia moralnego innemu człowiekowi.

Czasem pod wpływem presji destrukcyjnego środowiska dochodzi do załamania pozornie utrwalonych standardów postępowania i zmian w hierarchii wartości, co prowadzi do desocjalizacji. Placówki kultury swoją ofertę winny kierować nie tylko do tych, którzy sami do nich trafiają, ale docierać do takich środowisk i rozbudzać zainteresowania tam, gdzie brakuje woli i przykładu do podjęcia aktywnego, samodzielnego i twórczego działania. Bywa, że jeśli dziecku nikt nie wskaże możliwości wyboru drogi, to ono samo tego nie dokona.

Naszym celem jest próba znalezienia odpowiedzi na pytanie: czy terapia teatrem spowoduje zmianę w zakresie poziomu agresji i lęku u dzieci społecznie niedostosowanych?

Prezentowana praca jest owocem wspólnego trudu, jaki łączyli instruktorów teatralnych, muzycznych, plastycznych, socjoterapeutów, wolontariuszy oraz gro młodych ludzi w toku pracy nad projektem *W krainę marzeń*, skierowanego do dzieci ze świetlic środowiskowych, realizowanego na przełomie 2002/03 roku we współpracy z Centrum Wolontariatu w Słupsku. Przez siedem miesięcy w Ośrodku Teatralnym *Rondo* odbywały się zajęcia teatralne, których finałem miał być spektakl. Nikt nie był pewien, czy taki powstanie. Czy dzieci lękliwe,

sprawiające kłopoty wychowawcze, wykazujące zaburzenia zachowania, dotrwają do finału, czy żmudna praca nie znudzi ich? Nie znudziła. Dotrwały. 25 kwietnia 2003 roku w Teatrze *Rondo* odbyła się premiera spektaklu *Przyjaciele ze Stumilowego Lasu*, która spotkała się z gorącym przyjęciem publiczności. Praca miała charakter zajęć teatralnych, muzycznych, plastycznych i ruchowych, a udział w nich i wybór zadań odbywał się na zasadzie absolutnej dobrowolności.

Teatr – w połączeniu z tańcem, muzyką i plastyką – wprowadza w inny stan świadomości, pozwala odkryć ukryte dotąd przeżycia, uświadomić motywy postępowania. Dziecko-aktor jest przez pewien czas kimś innym, może się spotkać z innym systemem wartości, z innym światem i innym porządkiem priorytetów życiowych. „*Młodzi szukają w teatrze zaspokojenia pasji, zainteresowań, możliwości wyzwalania własnej inicjatywy i wypowiadania się własnymi środkami artystycznymi.*”⁹⁴ To, co dziecko może zobaczyć jako aktor, wnosi nowe elementy do jego wiedzy o ludziach, życiu i świecie.

W porównaniu z sytuacją aktorów w teatrze, my w życiu nasze role musimy grać znacznie dłużej, niekiedy całymi latami. Warto zauważyć, że w sposobie gry obowiązują niepisane prawa, zależnie od epoki, ustroju, warunków politycznych, kulturowych, nawet mody. Nie należy przy tym zapominać, że ekspresja twórcza sprzyja zdrowiu i rozwojowi, w przeciwieństwie do chowania się w sobie czy snucia bézproduktywnych marzeń. Cokolwiek się myśli, planuje trzeba to w pewnym momencie skonfrontować. Uznaliśmy, że teatr jest do tego odpowiednim miejscem.

Dziecięcy teatr powinien być chyba spontaniczną zabawą wynikającą z potrzeb dziecka. „*Czemu o dziecę, nie hasasz na kijku... Świat wyobraźni, radość zabawy... Gdyby istniało dziecko, które nie jest zdolne w kijku zobaczyć konia, które samo nie staje się koniem, strażakiem, lotnikiem, gdyby takie istniało, byłoby skazane na los straszny: na brak dzieciństwa, przedwczesną dojrzałość, przedwczesną, jak Orcio z Nie-Boskiej, choć tylko psychiczną śmierć*” – w tak dosadny sposób rozpoczyna swą książkę I. Słońska.⁹⁵ Prędko jednak parafrazuje: „Na szczęście, dzieci takich nie ma. Zabawa jest ich żywiołem. Przeobrażają się w przedmioty, zwierzęta i różnorodne postacie ludzkie, a identyfikacja bywa tak silna, że w dziecku oddanym zabawie zaciera się świadomość „grania roli”.

⁹⁴ M. Klass, *Teatr dzieci i młodzieży w świetle zadań wychowawczych naszej szkoły*, [w:] *Teatr młodzieżowy*, I. Słońska (red.), Warszawa 1970, s. 58.

⁹⁵ J. Słońska, *Teatr młodzieży*, Warszawa 1970, s. 5.

Pierwszy etap terapii teatrem, będącej podstawą do przeprowadzenia badań, miał na celu oswojenie dzieci z nową sytuacją, obniżenie niepokoju, odprężenie psychiczne, wzbudzenie wrażliwości, zaufania, zmianę tendencji oceniania na umiejętność nazywania, ustalenie reguł uczestnictwa. Swobodne rozmowy, odgrywanie etiud, scenek teatralnych, zabawy – przyniosły efekty w postaci rozbawienia dzieci, „rozruszania”, oswojenia z widownią złożoną z kolegów i koleżanek uczestniczących w zajęciach.

Drugi etap poświęcono uświadomieniu dzieciom ich kreatywności i wzbudzeniu motywacji. Inscenizacje piosenek i krótkich etiud dawały satysfakcję, zainspirowały do pracy nad spektaklem. Teatr stał się z czasem „instytucją własną dzieci”, do której chętnie przychodzili, która zaspokajała ich potrzeby, stwarzała możliwość wyżycia się w sposób akceptowany społecznie.

Etap trzeci zdominowała praca nad tworzeniem poszczególnych scen spektaklu i łączeniem ich w całość. Wiele wariantów sytuacji rodziło się podczas prób w konfrontacji z młodym „aktorem”, z jego przeżyciami. Proces tworzenia ról był indywidualny, intymny i niezmiernie delikatny – jak każdy proces twórczy. Zaproponowane role miały charakter otwarty, z jedynie wstępnie zarysowaną sytuacją i tekstem. Do końca nie było wiadomo, jak się rozwiną i do czego doprowadzą.

Tak realizowana zabawa w teatr pozwoliła na rozwijanie zdolności do wyrażania i interpretowania, pozytywnych i negatywnych emocji, stosowania reguł zachowania się w rozmowie, umiejętności uczestniczenia w zwyczajach grupy, wyrażania oceny, płynności, giętkości, oryginalności myślenia, umiejętności znalezienia się w konwencji roli, kształtując przy tym sferę estetyczną. Okazało się, że zabawa w teatr to działanie grupowe – uczy kontaktów interpersonalnych, wzajemnych relacji, współdziałania ukierunkowanego na cel. Zdjęcia z przedstawienia i artykuły o nim ukazywały się w prasie, a próby i sam spektakl zostały nagrane na kasety video. Dla dzieci znaczyło to bardzo dużo – poczuły się docenione, potrzebne i przez jakiś czas miały swoje miejsce na ziemi.

Poziom i formy agresji przed i po terapii

Dotychczasowe doświadczenie w pracy z młodymi ludźmi i obserwacja zmian w zachowaniu – stosunek do drugiego człowieka, umiejętność radzenia sobie z dylematami rzeczywistości, deklaracje a realizacja pomysłów – pozwoliły nam domniemać, że praca

w grupie teatralnej ma wpływ na kształtowanie systemu wartości, sposobów postępowania i przyswajania norm.

Nasze przypuszczenia znalazły odzwierciedlenie w badaniach naukowych. Dane empiryczne zebrane przy pomocy *I.P.S.A. Z. Gasia* i zinterpretowane na podstawie 10 skal ujawniają, że agresja jest właściwością, która na skutek terapii zmniejsza się. Płeć badanych różnicuje stopień zmiany na korzyść dziewcząt (u tych agresja zmalała z poziomu wysokiego na niski, podczas gdy u chłopców – z poziomu wysokiego na przeciętny). Szczegółowe badania dostarczyły informacji o tym, jak kształtuje się nasilenie poszczególnych kategorii zachowań wchodzących w skład syndromu agresji, zaś badania porównawcze między chłopcami a dziewczętami, dały obraz zróżnicowania wyników ze względu na płeć.

Badana grupa przed terapią ujawniała bardzo wysoki poziom nieuświadomionych skłonności agresywnych oraz agresji fizycznej. Na uwagę zasługiwał fakt przeciętnego poziomu agresji słownej. W wyniku terapii nasilenie tych kategorii zachowań zmalało, zaś wzrosła kontrola zachowań agresywnych.

Rezultaty badań porównawczych wykazały, że dziewczęta mają skłonności do kierowania agresji fizycznej na siebie. Przed terapią przejawiały one bardzo wysoką skłonność do manifestowania czynności i zachowań pozornie nieagresywnych, będących formą w miarę bezkonfliktowej i nie karanej agresywności. Podobnie z agresją pośrednią – bardzo wysoka tendencja do zmiany napastliwości z bezpośredniej na pośrednią (atakowanie drugiego człowieka przez ośmieszanie, plotkowanie o nim, sporządzanie donosów, wyśmiewanie cudzych poglądów i przekonań, niesprawiedliwe traktowanie, obwinianie, krytykowanie). Charakterystyczne dla takich zachowań było przejawianie ich w sytuacjach, gdy osoba atakowana była nieobecna. Na podkreślenie zasługuje fakt niskiego poziomu kontroli zachowań agresywnych, świadczącego o niewielkiej umiejętności panowania nad własną, wrogą aktywnością. Na skutek terapii poszczególne kategorie syndromu agresji obniżyły swoje nasilenie. Ucieszył fakt wyraźnej zmiany w kategorii agresji pośredniej, co świadczy o niekwestionowanym wpływie zabawy w teatr na kształtowanie umiejętności wyrażania uczuć i nastrojów w stosunku do rówieśników w sposób otwarty, a nie krzywdzący ich uczuć. Na skutek terapii wzrosła zdolność panowania nad emocjami.

Inaczej u chłopców. Ci przejawiali bardzo wysokie skłonności do podejmowania działań o charakterze przemocy fizycznej – atak był kierowany, nie jak u dziewcząt w sposób pośredni, ale bezpośrednio

na osobę, której agresja dotyczy i przyjmował różne formy: bicia, kopania, szczypania, poszturchiwania, uderzania różnymi przedmiotami. Ma to związek z dużą skłonnością do działań odwetowych. Okazuje się, że chłopcy na realną, lub urojoną krzywdę reagują agresją, potrafią się mścić, są nawet skłonni do przygotowywania i realizowania zamierzonej zemsty. Zazwyczaj rewanżują się za doznane krzywdy, a swoje działania agresywne określają jako konieczne reakcje na zachowania innych osób. Co więcej – są wybuchowi i nie potrafią zapłonąć nad agresywnymi impulsami. Chłopcy nie mają skłonności do przesadnego wydawania o sobie nieprzychylnych opinii czy wyolbrzymiania własnych braków i niedostatków, o czym świadczy przeciętny poziom samoagresji emocjonalnej. Okazuje się, że terapia teatrem spowodowała pewne zmiany. Zdecydowanie zmalała skłonność do działań odwetowych. Zmniejszył się poziom zachowań o charakterze napastliwości słownej. Zrządzenie, krzyki, wrzaski, przeklinanie, robienie wymówek, kłótnie kształtują się po terapii na poziomie przeciętnym, co wskazuje na wyciszenie grupy, zainteresowanie działalnością teatralną i koncentrację na poruszanych problemach. Podobnie rzecz ma się ze skłonnością do manifestowania zachowań pozornie nie agresywnych oraz przemieszczeniem cech zachowania agresywnego z bezpośredniego ataku na osobę w atak na przedmioty martwe. Nieznacznie zmniejszył się poziom agresji fizycznej.

W konsekwencji przeprowadzonej analizy można stwierdzić, że wpływ teatru na nasilenie poszczególnych kategorii zachowań wchodzących w skład syndromu agresji, zarówno u dziewcząt, jak i chłopców jest nieobojętny. Na skutek pobudzenia twórczej aktywności poprzez zabawę w teatr i w teatrze, wzrosło poczucie wartości dziewcząt: poczuły się potrzebne, uświadomiły sobie, że wiele potrafią, że wyobrażnia i praca każdej z nich przy współtworzeniu spektaklu jest niezastąpiona. Agresja ukryta i agresja skierowana na zewnątrz to kategorie, które nie okazały się aż tak wysokie, a w wyniku terapii ich natężenie jeszcze się zmniejszyło. U chłopców dominowała agresja skierowana na zewnątrz, w tym: agresja przemieszczona, pośrednia, słowna i fizyczna. Dowodzi to, że chłopcy są skłonni manifestować swoje niezadowolenie, atakować inne osoby, zarówno w formie bezpośredniej (poprzez zachowania o charakterze napastliwości słownej, przemocy fizycznej w formie bicia, kopania, uderzania różnymi przedmiotami, poszturchiwania), jak i pośredniej (atakowanie przedmiotów martwych np. trzaskanie drzwiami, atakowanie poprzez ośmieszanie, plotkowanie, donoszenie, wyśmiewanie poglądów i przekonań innych osób, krytykowanie). Z badań wynika, że kontakt

chłopców z teatrem, nie pozostał bez wpływu na demonstrowanie tych zachowań. Wykazywali oni dużą aktywność przy współtworzeniu oprawy muzycznej spektaklu i obsłudze sprzętu. Udało się wzbudzić ciekawość, zainteresowanie, sprowokować do dyskusji i działania. Innymi słowy – cała złość i zasoby negatywnej energii znalazły ujście w pracy nad spektaklem.

Lęk jako stan i jako cecha przed i po terapii

Dane empiryczne zebrano przy pomocy kwestionariusza samooceny C. D. Spielbergera. Materiał został zinterpretowany na podstawie dwóch arkuszy kwestionariusza: X-1 (lęk-stan) i X-2 (lęk-cecha). Uzyskane w ten sposób dane zostały ujęte w kategorii ilościowe, w celu porównania oraz łatwiejszego nimi operowania. Badania miały charakter różnicowy. Do analizy różnic między grupami zastosowano test t-Studenta.

Lęk-stan to złożona reakcja emocjonalna, na którą składa się subiektywne, niespecyficzne uczucie napięcia i zagrożenia. Stan ten może pojawiać się i znikać, trwać dłużej lub krócej, najczęściej dotyczy danej chwili. Na skutek terapii poziom lęku-stanu zmniejszył się, zatem terapia teatrem pozytywnie wpłynęła na samopoczucie badanych w „danym momencie”.

Lęk-cecha jest właściwością, będącą indywidualną, bardziej trwałą predyspozycją do reagowania lękiem i spostrzegania sytuacji jako zagrażającej. Cecha ta na skutek terapii zmniejszyła się. Dowodzi to, że teatr faktycznie oddziałuje na osobowość młodego odbiorcy i może ją kształtować.

Analizowano też różnice w poziomie lęku ze względu na płeć. Badania wskazują na istotne statystycznie zmiany w poziomie lęku-stanu i lęku-cechy u dziewcząt. Chłopcy, choć przed terapią wykazywali mniejszy poziom lęku-stanu niż dziewczęta, to po terapii - zwiększony. Taki stan rzeczy może świadczyć o większej skłonności dziewcząt do zmiany właściwości osobowych. Lęk-cecha u chłopców, przed terapią utrzymywał się na poziomie niższym, niż u dziewcząt, a po terapii uległ dalszemu obniżeniu. Większą zmianę lęku-cechy od lęku-stanu u chłopców można tłumaczyć skłonnością do przybierania pozy w danym momencie, która ma świadczyć, ich zdaniem, o niezależności czy wyższości.

Podsumowanie i wnioski końcowe

Dzieci i młodzież początkowo niechętnie brały czynny udział w zajęciach, zamykały się to w sobie, to w podgrupach, które obserwowały i prowokowały, sprawdzając – jak dalece mogą się posunąć. Nieposłuszeństwem, krnąbrnością, niezdyscyplinowaniem podkreślały swoją indywidualność i chęć zaistnienia. Na pozór twarde i nieugięte, w środku wystraszone – reagowały agresją i wycofaniem. Niemożliwe, by któreś bez asekuracji grupy, stanęło na scenie.

Bezpośredni kontakt z instruktorami, którzy nie tylko prowadzili zajęcia ale sami w nich uczestniczyli (co jest możliwe przy realizacji zadania w dwie lub trzy osoby), okazał się skutecznym narzędziem. Wspólnie spędzany czas działał korzystnie. Zajęcia odbywały się wprawdzie tylko raz w tygodniu, ale byliśmy zapraszani na imprezy odbywające się w świetlicach. „Odwiedzając” świetlice, pomagaliśmy w odrabianiu lekcji, oglądaliśmy prace plastyczne przygotowywane z różnych okazji. Zajęcia warsztatowe poprzedzane były rozmowami o tym, co zdarzyło się w tygodniu; dzieci coraz chętniej rozmawiały o swoich sprawach. Kolejnym krokiem było zapraszanie uczestników projektu na imprezy odbywające się w Teatrze Rondo i Słupskim Ośrodku Kultury odpowiednio do wieku i zainteresowań. Dzięki otrzymanym zaproszeniom i możliwości zobaczenia „swoich” już instruktorów w pracy czy na scenie, dzieci poczuły się wyróżnione i docenione.

W trakcie ferii zimowych zwiększyliśmy ilość i wydłużyliśmy czas spotkań. To był moment, w którym wychowawcy ze świetlic przestali być obecni na sali w trakcie zajęć warsztatowych. Spotkania na próbach do spektaklu nabierały cech intymności i łączącej twórców tajemnicy. Podjęliśmy decyzję o tym, że nie opowiadamy nikomu o kostiumach, scenografii i kreacjach aktorskich. Podpisane zostały deklaracje udziału w spektaklu nazwane przez nas „kontraktami”. Własnoręcznym podpisem każdy z uczestników pieczętował angaż na rolę i zasady obowiązujące przy pracy.

Droga od czytania tekstu, poprzez pisanie scenariusza, aż do rozwiązań scenicznych była długa i żmudna. Zapoznanie z historią Teatru Rondo, pracownikami i zadaniami placówki, poszerzyło wiedzę o otaczającym świecie i ułatwiło odnajdywanie siebie. „Kraina marzeń” stała się miejscem spełnienia ukrytych pragnień o karierze na scenie i dobrym losie. Rysowanie w grupach na dużych arkuszach papieru scen teatralnych do przyszłego spektaklu, zabawy pantomimiczne,

zabawy tkaniną – wszystko to w połączeniu z muzyką poruszyło wyobraźnię i otworzyło dzieci na tyle, że nie reagowały już tak często agresją i chętniej uczestniczyły w zajęciach. Wystawa prac i konfrontacja etiud ruchowych, które były swobodnymi realizacjami fragmentów scenariusza przed publicznością, złożoną z uczestników zajęć, sprowokowały dyskusję o sposobach przeniesienia obrazów z wyobraźni na scenę. Był to moment, w którym udało się oderwać od rzeczywistości, tautologii i pracować nad spektaklem w technikach teatru ruchu i teatru plastycznego, a nie ilustracyjnego. Przy pomocy „grafów skojarzeniowych” młodzi artyści dochodzili do rozwiązań przedstawienia na scenie: lasu, jaskini i bieguna. Decyzje artystyczne podejmowane przez aktorów i scenografów powoli ukazywały nam oryginalny i spójny świat przyjaciół Kubusia Puchatka – pomimo wymieszania technik teatralnych.

Kostiumy zostały ograniczone do jednokolorowych, wygodnych spodni i kolorowych koszulek, dobranych kolorami odpowiednio do postaci (pomarańczowy-tygrysek, szary-królik, żółty-Kubuś itd.). Kreacja uzupełniona była maską wykonaną na twarzy aktora. W kolejnej scenie na czarnych trykotach aktorów namalowane zostały białe kontury tygrysa, sowy i innych postaci przedstawienia. Ultrafioletowe światło w niesamowitej przestrzeni wyłoniło wcześniej przygotowany horyzont i sylwetki bohaterów. Scena „odkrycia bieguna” ukryła aktorów w białych kostiumach na białym tle. Widoczne były tylko namalowane na koszulkach (tym razem białych) kolorowe wizerunki przyjaciół Kubusia. Wykorzystano tu kredki i farby do malowania na tkaninach, dzięki czemu kostiumy są trwałe i nie ulegają zniszczeniu podczas prania. Malowanie twarzy można wykonać przy pomocy nietoksycznych farb do malowania na skórze. Scenografię w kolejnych scenach tworzyły horyzonty wykonane przez grupy plastyczne.

Etiuda ruchowa, gdzie aktorzy są drzewami, pozwoliła stworzyć niepowtarzalny las bez zbędnych kostiumów czy rekwizytów. Wkraczając z dzieckiem w świat skojarzeń i znaków teatralnych nie będziemy prowadzić oczywiście wywodu logicznego czy wygłaszać wykładu o zmysłach, bo przy pomocy prostych ćwiczeń dzieci dochodzą do świata oderwanego od realiów, ale bardzo czytelnego. Wyłania się przed nimi świat teatru „czarodziejski” i odmienny od codzienności.

Niestety poszczególne świetlice pracowały oddzielnie, ponieważ szybko okazało się, że dziecięca współpraca międzyinstytucjonalna nie jest możliwa ze względu na duże poczucie odrębności „własnej” grupy. Rozwiązaniem dla nas było budowanie scen osobno dla poszczególnych świetlic, były to jednak sceny jednego spektaklu.

Scenariusz zawierał początek i finał wspólny dla wszystkich, ale realizacja ich była możliwa dopiero przed samą premierą, kiedy już wszystkim uczestnikom bardzo zależało na doprowadzeniu pracy do końca. Podjęliśmy próbę połączenia świetlic na jednych zajęciach i pomimo waśni między nimi, praca nad początkiem i końcem spektaklu powoli posuwała się do przodu. Grupy nawzajem podsuwały sobie pomysły, a nawet okazywały pomoc. Najważniejszym dla nas był moment, w którym uczestnicy projektu wyrazili ochotę pokazania sobie nawzajem scen, przygotowywanych wcześniej w tajemnicy. Kiedy po kolejnych prezentacjach rozlegały się brawa byliśmy już pewni, że premiera się odbędzie. W dniu premiery okazało się nawet, że możliwa jest współodpowiedzialność i współpraca między poszczególnymi instytucjami, co nie udawało się wcześniej, nawet na integracyjnych imprezach towarzyszących realizacji zadań projektu. Bo teatr łączy, a nie dzieli, daje możliwość samorealizacji, organizuje czas, rozbudza zainteresowania, ujawnia skryte talenty, wdraża do twórczego myślenia.

Każdy aspekt agresji (emocjonalno-psychologiczny, etyczny, społeczny, duchowy) miał swoje wyraźne odzwierciedlenie na zajęciach w działaniach zarówno „realnych” (poza odgrywaniem ról), jak i „fikcyjnych” (podczas odgrywania ról), funkcjonował wpleciony w akcję niejako mimochodem. W swobodnych działaniach na scenie, podczas ćwiczeń i zabaw, ujawniała się agresja, zarówno uprzedmiotowiona, jak i w stosunku do drugiej osoby. Zaobserwowano – brak koncentracji uwagi, chęć szkodenia innym, egoizm, krytykanctwo, napastliwość, kłótniowość, zaczepność. Trzeba jednak zauważyć, że ujawniły się temperamenty i możliwości dzieci (szczególnie podczas doboru ról, czego dokonały same). Improwizowane role wiązały się z wyrażaniem uczuć i emocji. Dzieci poszukując cech charakterystycznych, sposobu mówienia, poruszania się postaci, szukały jednocześnie sposobów kontaktu swoich postaci z innymi. Doszły przy tym do wniosku, że na scenie ważne jest współdziałanie, partnerstwo i świadomość, że jest ktoś, na kogo można liczyć; że ważny jest nie wygląd, a sprawność fizyczna oraz umiejętność mówienia głośno i wyraźnie. Dlatego zajęcia rozpoczynały się rozgrzewką fizyczną i dykcyjną. Pierwsze rozgrzewki były nieśmiałe. Z czasem dzieci się do nich przyzwyczyły. Długo jednak nie były w stanie powtarzać cyklu ćwiczeń. I to jest charakterystyczne - każde postawione zadanie mogły wykonać z pełnym zaangażowaniem tylko raz. Szybko się nudziły, zrażały niepowodzeniami i łatwo rezygnowały, nie widząc możliwości poradzenia sobie. Dzieci - roztargnione, impulsywne, nieskoncentro-

wane, nadpobudliwe, labilne emocjonalnie – z czasem nabrały zaufania do prowadzących zajęcia i chętniej w nich uczestniczyły. Dużym wydarzeniem okazało się nagrywanie i obróbka techniczna muzyki i piosenek do spektaklu w studio nagrań, a same płyty z nagraniami wywołały ogromne zainteresowanie w świetlicach, nawet wśród dzieci nie uczestniczących w projekcie.

W miarę postępu terapii obserwowano coraz większe zmiany. Dziewczęta wyszły z inicjatywą przygotowania układów tanecznych do znanych przebojów światowej muzyki rozrywkowej. Ułożyły choreografię i pracowały nad jej doskonaleniem, a pomoc instruktora polegała na „wyczyszczeniu całości” i opracowaniu scenicznym. Inne zaangażowały się w pracę nad muzyką i piosenkami, świetnie się przy tym bawiąc. Dzieci z sekcji plastycznej chętnie projektowały kostiumy i scenografię, a malowanie twarzy kolegów, tak by przypominały twarze mieszkańców Stumilowego Lasu, sprawiło wszystkim wiele radości. Grupa teatralna ukazała inicjatywę w przeniesieniu książki A. A. Milne’a *Kubuś Puchatek* na scenę. Z czasem poszczególne grupy zadaniowe zaczęły interesować się wytworami własnej pracy, nawet doradzać i sugerować sobie nawzajem.

Poznanie wielu technik teatralnych w tak krótkim czasie spowodowało, że dzieci chciały wykorzystać je wszystkie w swojej inscenizacji. Spektakl jest zatem pełen rodzajów teatru (teatr cieni, gestu, ruchu, teatr plastyczny i pantomimy), ale dopiero w dalszej pracy można byłoby szukać ulubionego czy najlepszego dla dzieci sposobu wyrażania siebie. Nie udało się osiągnąć czystości wypowiedzi na scenie. Dzieci na co dzień mówią niechlujnie, używają przesuniętych akcentów. Niestaranna artykulacja, brak kultury słowa w szkole, w domu, powodują utrwalenie złych nawyków.

Założona metoda pracy, oparta na zabawie w teatr i wykorzystaniu kreatywności młodych ludzi, przyniosła zamierzone efekty. Zajęcia sprowadzono do podążania za dzieckiem i jego potrzebami w celu otwierania niezmierzonych pokładów pomysłowości. Dziecięca wyobraźnia pochodząca z „krainy marzeń” jest ogromna i drzemie w niej wielki potencjał. Należy ją co najwyżej w odpowiedni, właściwy dla „krainy teatru”, sposób ukierunkować i pozwolić podążać własnym, a z pewnością właściwym torem.

Zajęcia przyczyniły się do zaktywizowania dużej liczby młodych ludzi we wspólnym przedsięwzięciu, wyzwalając zasoby inwencji i oryginalności myślenia. Aktywne, twórcze, a nade wszystko pożyteczne spędzanie wolnego czasu zaowocowało premierą spektaklu *Przyjaciele ze Stumilowego Lasu* wzbogaconą o prezentacje grup

wokalno-muzycznej i tanecznej (samoistnie powstałych podczas realizacji zajęć teatralnych i muzycznych).

Niewątpliwie, teatr jest sposobem dotarcia do młodego człowieka, poznania go, nawiązania serdecznych więzów niezbędnych do kształtowania poglądów, postaw i uczuć. Oddziaływanie teatru sprowadza się nie tylko do sztuki, ale i do pracy w zespole. Podstawą jest czas dochodzenia do ukształtowania widowiska scenicznego, czas prób i przygotowań.

*„Dla człowieka, który nie może mówić,
język stanowi język sam w sobie”*

*„Dla tych, którzy mają trudność i w rozumieniu
sztuka wymierza się z głębi ich duszy”*

*„Dla człowieka, który ma trudności
organizowania deklaracji sztuki
prowadzi się do łączenia ze sobą
słół, kształtów i kolorów w jedną całość”*

*„Dla tych, którzy nigdy nie zaczęli
satisfakcji ze swoich dokonań
szuka niepodważalnie okazuje się
dowodem tego, że może im się udać”*

— Florence Louche — Kato, Elia Kato — Wolność i sztuka

© AUTORZ

„Dla człowieka, który nie może mówić, język stanowi język sam w sobie”

„Dla tych, którzy mają trudność i w rozumieniu sztuka wymierza się z głębi ich duszy”

„Dla człowieka, który ma trudności organizowania deklaracji sztuki prowadzi się do łączenia ze sobą słół, kształtów i kolorów w jedną całość”

AGATA ANDRZEJCZUK

Terapeutyczne aspekty aktywności teatralnej osób z niepełnosprawnością

*„Dla człowieka, który nie może mówić,
sztuka stanowi język sam w sobie.*

*Dla tych, którzy mają trudności w rozumieniu
sztuka wynurza się z głębi ich duszy.*

*Dla człowieka, który ma trudności
zorganizowanego działania sztuka
sprowadza się do łączenia ze sobą
myśli, kształtów i kolorów w jedną całość.*

*Dla tych, którzy nigdy nie zaznali
satysfakcji ze swoich dokonań
sztuka niespodziewanie okazuje się
dowodem tego, że może im się udać”*

Florence Ludnis – Katz, Elias Katz *Wolność tworzenia*

O Autorze

Agata Andrzejczuk - oligofrenopedagog; absolwentka rewalidacji upośledzonych umysłowo Uniwersytetu Gdańskiego.

Nauczyciel w Ośrodku Szkolno-Wychowawczym w Słupsku; prowadzi również zajęcia ze studentami w Instytucie Pedagogiki Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku

Jako wolontariusz uczestniczyła i prowadziła zajęcia z osobami o różnych typach niepełnosprawności z zakresu terapii przez teatr w Warsztacie Terapii Zajęciowej w Gdańsku

Terapeutyczne aspekty aktywności iestralnej osób z niepełnosprawnością

Dla człowieka, który nie może mówić,
szkła nie ma znaczenia, jak woda.

Dla tych, którzy mają trudności w rozumieniu,
szkła nie ma znaczenia, jak woda.

Dla człowieka, który ma trudności
z rozumieniem, szkła nie ma znaczenia,
jak woda. Szkła nie ma znaczenia,
jak woda. Szkła nie ma znaczenia,
jak woda.

Dla tych, którzy nigdy nie poznali
szkła, szkła nie ma znaczenia,
jak woda. Szkła nie ma znaczenia,
jak woda. Szkła nie ma znaczenia,
jak woda.

Thomas Merton - Ksiądz, autor "Wzrostu w cierpieniu"

© Autor 12

Agata Andrzejczuk - pedagog, absolwentka Wydziału Pedagogiki
Uniwersytetu Gdańskiego.
Nauki w Zakładzie Psychologii w Szkole, prowadzi nie-
miejscowość w Instytucie Pedagogiki Uniwersytetu Gdańskiego.
Pedagog w Szkole.
Jako wolontariusz uczestniczyła i prowadziła zajęcia z osobami o różnej
rodzaju niepełnosprawności z zakresu terapii grup w Instytucie Terapii
Zajętości w Gdańsku.

Teatr był i jest składnikiem życia społecznego. Od początku swego istnienia jeszcze w czasach starożytnych, miał ścisły związek z życiem danej społeczności i nie tylko odzwierciedlał to życie, lecz był samym życiem.

Jako dziedzina sztuki na przełomie dziejów zmieniał i nadal zmienia swe oblicze, ale również funkcje jakie pełni w życiu człowieka oraz wyznacza sobie nowe zadania. W czasach współczesnych teatr charakteryzuje się wielokierunkowością działań i różnorodnością form. Powoduje to wykorzystywanie go w różnych pozaartystycznych obszarach działalności człowieka (K. Milczarek – Pankowska 1986).

Jednym z takich obszarów jest terapia osób z niepełnosprawnością, określana w literaturze mianem arteterapii (W. Szulc 1988 oraz 1993; G.E. Kwiatkowska 1991; K. Pospiszyl 1998; R. Różycka 2002). Terapia przez teatr stanowi ważny nurt tzw. nowego teatru, bardzo często określanego jako „teatr poza teatrem”, „teatr dla życia”. Wynika to z faktu, iż w takim ujęciu sztuki teatralnej nie są istotne zadania artystyczne, ale rozwój człowieka. Ponadto, ten teatr skupia swoje działania nie na produkcie finalnym – spektaklu, a na samym procesie tworzenia.

Z kolei pojmowanie terapii przez teatr jako twórczości pozwala zakładać, że prowadzi ona do określonej zmiany dokonującej się w osobie uczestnika. W ten sposób aktywność teatralna może przyczyniać się do osiągania celów w dziedzinach pozaartystycznych, takich jak: edukacja, psychoterapia, socjoterapia czy choćby terapia osób z niepełnosprawnością.

Teoretycy i praktycy w dziedzinie działań rewalidacyjnych stale poszukują najskuteczniejszych metod kierowania rozwojem człowieka oraz korygowania, kompensowania i usprawniania jego zaburzeń, niesprawności. Wciąż za naczelny cel w oddziaływaniach terapeutycznych uznają: przygotowanie jednostki ludzkiej do życia w społeczeństwie, do pracy, wypracowanie w tej osobie zdolności adaptacyjnych, dążność do samorealizacji, samodoskonalenia, poczucia własnej wartości.

Jako osoba uczestnicząca (obserwująca) w różnych formach pracy z osobami z niepełnosprawnością oraz samodzielnie podejmująca takie działania, zauważyłam, iż doskonałą metodą przynoszącą pożądane rezultaty, jest terapia sztuką. Natomiast za znaczącą technikę terapeutyczną w zakresie arteterapii uznałam sztukę teatralną – jako szczególnie bogatą, interesującą propozycję drogi wychodzenia z niepełnosprawności.

Dostrzeżenie w terapii przez teatr szansy na zmianę jakości życia osób z niepełnosprawnością, powoduje, iż staje się ona zjawiskiem coraz bardziej powszechnym w rewalidacji osób z niepełnosprawnością.

W artykule przedstawię pewną propozycję terapii przez teatr, prowadzonej w jednym z gdańskich warsztatów terapii zajęciowej, którą obserwowałam i w której uczestniczyłam przez okres niespełna dwóch lat. Obecność ta była spowodowana moją pracą badawczą na temat terapii przez teatr, zajęć teatralnych i wynikających z nich efektów terapeutycznych. Zanim jednak przejdę do omówienia tych kwestii, zacznę od charakterystyki warsztatów terapii zajęciowej jako formy usprawniania osób z niepełnosprawnością.

WARSZTATY TERAPII ZAJĘCIOWEJ

Warsztaty terapii zajęciowej są tworzone w Polsce od 1992 roku i zajmują się kompleksową rehabilitacją osób z niepełnosprawnością. Ich uczestnikami mogą zostać osoby, które ukończyły 16 rok życia, posiadają orzeczenie o znacznym lub umiarkowanym stopniu niepełnosprawności, a także uzyskały wskazanie do uczestnictwa w terapii zajęciowej.

Warsztaty Terapii Zajęciowej w działaniach dążą do ogólnego rozwoju i doskonalenia sprawności każdego uczestnika, niezbędnych do możliwie niezależnego, samodzielnego i aktywnego życia w środowisku na miarę jego indywidualnych potrzeb i możliwości. Realizacja założonych celów odbywa się poprzez ogólne usprawnianie, rozwijanie umiejętności, w tym wykonywanie czynności życia codziennego oraz zaradności osobistej, poprawę kondycji psychicznej i fizycznej, przy zastosowaniu różnych technik terapii zajęciowej.

Warsztat, w którym miałam przyjemność gościć, istnieje od 1996 roku, a jego uczestnikami są zarówno osoby z niepełnosprawnością intelektualną, jak i osoby z niepełnosprawnością fizyczną czy też schorzeniami psychicznymi. Ponadto u znacznej części występuje sprzężenie niepełnosprawności. Uczestnicy mają okazję realizować swoją aktywność w kilku pracowniach, takich jak: artystyczno-użytkowej, treningu umiejętności społecznych, gospodarstwa domowego, terapii ruchem czy technik biurowych. Bogata propozycja placówki z całą pewnością stwarza uczestnikom możliwość wszechstronnego rozwoju. Poprzez udział w różnego typu zajęciach mają możliwość permanentnego nabywania i doskonalenia kompetencji w każdej ze sfer funkcjonowania człowieka: poznawczej, emo-

cjonalnej i społecznej. W ten sposób efekty wyniesione z terapii wpływają na poprawę jakości ich życia.

TERAPIA PRZEZ TEATR – ZAJĘCIA TEATRALNE

Zajęcia teatralne, których byłam obserwatorem i uczestnikiem, można określić jako zajęcia o charakterze artystyczno – ekspresyjnym. Jako stały element terapii odbywały się każdego dnia i w zależności od potrzeb trwały od 60 do 120 minut. Były prowadzone z wszystkim uczestnikami placówki, w tym także z osobami tworzącymi grupę teatralną „Wędrowcy”.

Wyróżniającą ich spośród ogółu osób aktywność teatralna była związana ze wzmożoną pracą w zakresie działań teatralnych oraz przygotowywaniem i udziałem w przedstawieniach. Terapeutka, Alicja Mojko wyjaśniła: „(...) Zajęcia teatralne prowadzę ze wszystkimi i uważam, że one są jakby wszystkim bardzo potrzebne. Do „Kolorowego świata” już się wyłoniła grupa, która chciała brać udział, bo po prostu trzeba było więcej ćwiczyć, więcej pracować”. W ten sposób wyodrębniła się grupa teatralna „Wędrowcy”, którą tworzyło 7 uczestników warsztatu.

Terapia przez teatr nie jest realizowana w odrębnej pracowni. Zajęcia te w funkcjonowaniu Warsztatu Terapii Zajęciowej przekładają się na: Pracownię Treningu Umiejętności Społecznych, Pracownię Terapii Ruchem oraz Program Postawy Kreatywnej. Terapią z użyciem technik teatralnych, parateatralnych zajmuje się wspomniana Alicja Mojko, która w pracy z osobami z niepełnosprawnością wykorzystuje intuicję oraz własne doświadczenia aktorskie z Teatru Snów. Co ciekawe, nie posiada wykształcenia pedagogicznego, psychologicznego, a także nie jest wykwalifikowanym terapeutą. Jej zdaniem, ów brak kwalifikacji pozytywnie odzwierciedla się w aktywności teatralnej: „(...) nie jestem ani psychologiem, ani terapeutą i na szczęście nie wiem, co oni mogą, a czego nie mogą, co jest możliwe, a co nie jest możliwe. Ponieważ tego nie wiem, to po prostu próbuję proponować różne rzeczy i w zależności od tego czy to chwyta, czy nie chwyta, to robimy. W związku z czym robimy rzeczy, których teoretycznie oni robić nie powinni” (Alicja Mojko). Terapię przez teatr rozumie jako szczególny rozwój osobowości, twórcze podejście do życia i problemów oraz uruchomienie wyobraźni. Tematyka oraz formy zajęć prowadzonych w ramach tej terapii są niezwykle bogate i rozległe, stąd zaproponowany przeze mnie termin – aktywność teatralna – dla podejmowanych działań.

Terapia przez teatr w tym przypadku nie sprowadza się bowiem tylko do przygotowań i prezentacji spektaklu, ale także zawiera techniki relaksacji, automasażu, ćwiczenia dykcyjne i ruchowe, czytanie literatury i poezji, które z kolei są pretekstem do rozmów oraz spotkania z poetami, pisarzami i twórczością teatralną innych osób. Zastosowanie wielu różnorodnych form pracy nie tylko uatrakcyjniła proces terapeutyczny czy choćby pobudza gotowość jego uczestników do podejmowania działań, ale przede wszystkim zwiększa obszar oddziaływań oraz przynosi lepsze (pod względem jakościowym i ilościowym) efekty.

W zaproponowanej terapii przez teatr można wyróżnić następujące typy aktywności:

➤ **zabawy muzyczno – ruchowe**

Składają się na nie ćwiczenia z piłeczkami – podrzucanie, toczenie, rzucanie do celu, żonglowanie; ćwiczenia z obręczami – kręcenie obręczy ręką lewą/prawą, kręcenie dwoma obręczami jednocześnie, kręcenie obręczy biodrami; zabawy z kijami.

Wykonywanie tych ćwiczeń, składających się z trudnych elementów akrobatycznych, wpływało z jednej strony na rozwój procesów poznawczych, tj. koncentrację, podzielność uwagi, spostrzeganie i koordynacji wzrokowo – ruchowej, zaś z drugiej strony służyło nabywaniu pewnych sprawności ruchowych wykorzystywanych w spektaklach.

➤ **zajęcia związane z czytaniem literatury i poezji, wspólne rozmowy (dyskusje)**

W trakcie tych spotkań uczestnicy zapoznawali się z różnymi propozycjami literatury, np.: P. Coelho „Alchemik”, „Demon i panna Prym”, A. Mickiewicz „Pan Tadeusz”, A. de Saint - Exupery „Mały Książę”, B. Hoff „Tao Kubusia Puchatka”, sonety A. Morsztyna, a także wieloma baśniami, przypowieściami wschodnimi. Poznawanie tekstów literackich i próby ich interpretacji stanowiły jedynie pretekst do analizowania postaw bohaterów, określania motywów ich postępowania, poszukiwania pewnych uniwersalnych wartości i odnoszenia ich do siebie samego. W ten sposób teksty stawały się źródłem rozmów o życiu, polityce, religii, filozofii, o podstawowych wartościach w życiu człowieka.

Moje częste uczestnictwo w tych rozmowach, dyskusjach pozwoliło uchwycić zaangażowanie poszczególnych rozmówców oraz ich możliwości analizowania poznanych tekstów. Właśnie dzięki tym spotkaniom uczestnicy nabywają zdolność prowadzenia rozmowy, pewną kulturę dyskusowania. Nauczyli się nie przerywać wypowiedzi

innych osób, nauczyli się słuchania w skupieniu i samodzielnego zabierania głosu w danej sprawie. To bardzo istotny aspekt prowadzonej terapii, gdyż, wnioskując po ich zadowoleniu podczas tych zajęć, sądzę, że w dużej mierze buduje poczucie własnej wartości, odczucie własnego „ja”. Powoduje w tych osobach ugruntowanie przekonania, jak twierdzi Alicja Mojko „(...) że *ma się prawo do własnych myśli, własnych sądów, ma się prawa*”. Równie istotne jest to, że dyskusje są cennym źródłem zdobywania orientacji w zakresie własnych przeżyć i reakcji.

➤ przygotowania i prezentacje spektakli

Celem nadrzędnym w prowadzonej terapii nie było doskonalenie sztuki teatralnej, ale rozwój i usprawnianie różnych dziedzin funkcjonowania uczestników. Stąd spektakle nie stanowiły produktu finalnego terapii, a jedynie kończyły jej pewien etap. W związku z tym bardziej istotny z punktu widzenia terapii był proces tworzenia przedstawienia, przygotowania do prezentacji.

Zamysły stworzenia spektakli „Kolorowy świat” i „Okna” powstawały w trakcie rozmów. Jak wspomina Alicja Mojko „*Przy okazji „Kolorowego świata” rozmawialiśmy o wędrowaniu, o domu, o zapachach domu, o przyjaźniach, o przyjaciółach*”. Właśnie w oparciu o takie refleksje, dyskusje powstawały prezentacje sceniczne grupy „Wędrowcy”. I choć te działania można określić jako teatr ruchu, to występujący aktorzy mieli świadomość poruszanego w spektaklu tematu, tego o czym opowiadali za pomocą gestu, mimiki.

Praca nad spektaklem, jak również liczne okazje do ich zaprezentowania stanowiły obszar doskonalenia procesów poznawczych, usprawniania umiejętności, takich jak: spostrzeganie, które związane było z odnajdywaniem się w przestrzeni scenicznej względem partnerów oraz rekwizytów; pamięci, poprzez zapamiętywanie oraz odtwarzanie czynności i treści poszczególnych scen, kolejności ich następowania czy choćby koordynacji wzrokowo – ruchowej.

Ponadto każdy występ sceniczny był związany z włączaniem tych osób w nurt życia społecznego. Wyjazdy na festiwale czy udział w przeglądach teatralnych przyczyniały się do kształtowania pozytywnych zachowań, a także umożliwiały i ułatwiały tym osobom nawiązywanie kontaktów interpersonalnych. W trakcie mojej obecności w warsztacie - pracy badawczej grupa teatralna „Wędrowcy” wzięła udział w wielu wydarzeniach artystycznych, takich jak: Przegląd

Teatralny w Klubie Integracyjnym WINDA (Gdańsk 2002), VI Ogólnopolskie Spotkania Artystyczne Osób Niepełnosprawnych (Elbląg 2002), występy w ramach Konferencji „Terapia i Twórczość” (Gdańsk 2002) czy Alternatywnej Szkoły Teatralnej Żaka (Gdańsk 2004). Wszystkie one w szczególny sposób wpływały na niepożądaną skłonność zamykania się, izolowania z życia społecznego, a w to miejsce wyzwalały postawę otwartości.

Przebywając w tej grupie zauważyłam, że równie ważnym obszarem dla zwiększania zaradności osobistej są działania rozgrywające się wokół aktywności artystycznej. Chodzi zatem o konkretne czynności, sytuacje związane z nimi, np.: zaplanowanie podróży na festiwal do innego miasta, udzielenie wywiadu, itp.

➤ **relaksacja z elementami automasażu oraz ćwiczenia krija jogi**

Na ten typ zajęć składają się ćwiczenia oddechowe, wyciszające i rozluźniające. Relaksacja odbywa się przy muzyce i połączona jest z masowaniem ciała czy to pięściami, czy dłońmi. Zajęcia kończą wypowiedzi uczestników na temat wrażeń wyniesionych z usłyszanej melodii. Nie są one wcale mniej ważne w terapii, pozwalają bowiem uczestnikom z jednej strony wyciszyć się, odprężyć, zaś z drugiej strony skoncentrować się na ćwiczeniach wymagających dokładności i precyzji.

➤ **ćwiczenia dykcyjne**

Na zajęcia z zakresu usprawniania narządu artykulacyjnego składają się ćwiczenia dykcyjne, różnego rodzaju wierszyki, rymowanki z trudnymi do wypowiedzenia wyrazami, zwrotami. Nierzadko połączone z głośnym i rytmicznym wyklaskiwaniem sylab, ze zmianą rytmu. Doskonalenie mowy przynosi pozytywne efekty w innych obszarach funkcjonowania, np.: wzbogaca słownictwo, którym się posługują, ale przede wszystkim wpływa na podejmowanie, inicjowanie i podtrzymywanie kontaktów z innymi osobami oraz znaczną poprawę jakości tej komunikacji.

Podejmowana przez uczestników aktywność teatralna przede wszystkim miała na celu spełnianie zadań pozaartystycznych. Według mnie istotą w tym przypadku były pozytywne, konkretne zmiany dokonujące się we wszystkich sferach funkcjonowania tych osób.

W tym kontekście sztuka sceniczna przestała być celem, a stała się jedynie środkiem. Dzięki niej właśnie osoby z niepełnosprawnością nabywały nowych sprawności, wiadomości, odkrywały własne zdolności, zyskując poczucie wartości i wiary w swoje możliwości. To z kolei implikowało otwieranie się na nowe doświadczenia w kontaktach z innymi i inspirowało do podejmowania uczestnictwa w życiu społecznym. Moim zdaniem prawdziwy sens podejmowanej aktywności należy upatrywać w fakcie, iż ma ona charakter transgresyjny, czyli stwarza szansę na przekraczanie siebie, swoich możliwości, a w rezultacie podnosi jakość życia.

W toku prowadzonych badań, a także na podstawie wnikliwej analizy zgromadzonego materiału zarysowało się stanowisko, iż zajęcia prowadzone w ramach terapii przez teatr i wynikająca z nich aktywność teatralna osób z niepełnosprawnością przyczynia się do rozwijania i doskonalenia kompetencji poznawczych, emocjonalnych i społecznych. Poniżej prezentuję dostrzeżone przeze mnie efekty, pozytywne rezultaty tej terapii.

1. SFERA POZNAWCZA:

W zakresie kompetencji poznawczych aktywność teatralna przyczyniała się do:

- rozwoju sprawności i zdolności, a w tym przypadku do doskonalenia spostrzegania i odbierania wrażeń, procesów pamięci i myślenia, koncentracji uwagi oraz koordynacji wzrokowo - ruchowej;
- wyzwalań motywacji do uczenia się;
- nabycia przez osoby badane nowych sprawności i umiejętności, tj.:
 - w zakresie działań scenicznych: podrzucanie, toczenie, rzucanie do celu i żonglowanie piłeczkami; kręcenie obręczami ręką prawą i lewą, dwoma obręczami jednocześnie oraz kręcenie obręczy biodrami; zabawy z kijami; kręcenie i podrzucanie kijami; poruszanie w przestrzeni scenicznej względem partnerów i rekwizytów oraz właściwej prezentacji przygotowanego przedstawienia;
 - w zakresie umiejętności życia codziennego: planowanie i przygotowanie się do wyjazdu związanego z udziałem w przeglądach artystycznych, festiwalach teatralnych; właściwe zachowanie się podczas podróży; odnajdywanie się w nowym miejscu, sytuacji i przystosowanie się do tych nowych warunków;
- usprawnienia narządu artykulacyjnego: wzbogacenie słownictwa, poprawa wymowy, właściwe budowanie własnej wypowiedzi, wyrażanie swoich przeżyć, pobudzenie aktywności do komunikowania się - po-

dejmowania, inicjowania i podtrzymywania kontaktu z innymi osobami;

- zdobywania nowych wiadomości z zakresu literatury, poezji, sztuki;
- pobudzania wyobraźni i kreatywności w trakcie przygotowań występów scenicznych;
- rozwijania zachowanych sprawności;
- kreowania postawy twórczej wobec otoczenia.

Ponadto:

- częste dyskusje grupowe wykształciły u tych osób zdolność prowadzenia rozmowy, kulturę dyskusowania;
- zetknięcie się ze sztuką teatralną rozwinęło ich zainteresowanie światem kultury, sztuki;
- dzięki uczestnictwu w licznych przeglądach i festiwalach teatralnych, możliwościom konfrontacji z działaniami scenicznymi innych ludzi, uczestnicy Warsztatu Terapii Zajęciowej kształtowali w sobie postawę oceniającą i zdolność krytycznego spojrzenia na własną aktywność;
- aktywność teatralna i związane z nią sytuacje pozaartystyczne zwiększały orientację w rzeczywistości i powodowały poprawę zaradności osobistej.

2. SFERA EMOCJONALNA

W zakresie kompetencji emocjonalnych:

- zajęcia teatralne były źródłem różnorodnych przeżyć. Dostarczały uczestnikom wielu korzyści duchowych: satysfakcję, zadowolenie, spokój, odprężenie. Przeżywane emocje były związane z rodzajem wykonywanych działań i zainteresowaniami badanych. Ponadto wpływały na stopień zaangażowania i sposób wykonania zadania;
- podejmowana aktywność teatralna sprzyjała przełamywaniu barier emocjonalnych, strachu i nieśmiałości przed wyjściem na scenę oraz redukcji lęku w relacjach z innymi;
- w czasie zajęć teatralnych uczestnicy zdobywali orientację w sposobie własnego przeżywania i reagowania; częściej wyrażali własne emocje;
- zajęcia prowadzone w ramach terapii przez teatr uczyły ich panowania nad negatywnymi emocjami oraz wpływały na zmniejszenie labilności uczuciowej;
- zajęcia teatralne pobudzały oraz rozwijały poczucie i potrzeby estetyczne osób z niepełnosprawnością;
- członkostwo w grupie teatralnej „Wędrowcy” dawało uczestnikom poczucie przynależności do grupy i pozwoliło nawiązać więzi uczuciowe

między poszczególnymi osobami, zdobyć zaufanie i poczucie bezpieczeństwa;

- atmosfera zajęć, postawa terapeuty prowadzącego oraz aktywność związana z prezentacjami, wpływały na kreowanie przez uczestników pozytywnego wizerunku własnego „ja”;
- bogata propozycja tych zajęć uwrażliwiała i otwierała te osoby na piękno otaczającego świata i potrzeby drugiego człowieka;
- podejmowana aktywność pełniła zarówno funkcję ekspresyjną, jak również katarską. Stwarzała bowiem sytuacje, w których mogli ujawnić, wyrazić własne stany emocjonalne, ale również rozładować bądź przekształcić negatywne emocje;
- zajęcia teatralne przyczyniały się do poprawy kondycji psychicznej oraz znacznie wzbogacały życie emocjonalne uczestników.

3. SFERA SPOŁECZNA

W zakresie nabywania kompetencji społecznych:

- w ramach zajęć i aktywności związanej z terapią przez teatr osoby z niepełnosprawnością wyrabiały w sobie pożądane cechy i zachowania społeczne, takie jak: życzliwy i pomocny stosunek do ludzi, prawidłowe zachowania w środkach lokomocji, w miejscach publicznych oraz zwiększały zdolności adaptacyjne w nowych warunkach;
- aktywność teatralna motywowała do aktywnego działania w zakresie uczestnictwa w życiu społecznym;
- podejmowane działania wpływały na nabywanie umiejętności niezbędnych we współżyciu i współpracy;
- członkostwo w grupie teatralnej kształtowało umiejętność pracy i współdziałania w zespole, jak również sprzyjało wyrabianiu postawy współdecydowania i współodpowiedzialności za grupę;
- dzięki prowadzonej terapii osoby te zdobywały poczucie tożsamości osobistej;
- działania teatralne, a w szczególności związane z nią zjawiska pozateatralne, służyły zwiększaniu zaradności osobistej oraz samodzielności w działaniu;

Ponadto, aktywność teatralna badanych osób:

- powodowała identyfikowanie się z grupą;
- wpływała na integrację społeczną;
- sprzyjała nawiązywaniu więzi społecznych, poszerzaniu możliwości komunikacyjnych w bezpośrednich relacjach z innymi osobami;
- umożliwiała prezentację własnych osiągnięć oraz konfrontację z aktywnością artystyczną innych i wymianę doświadczeń;
- wyrabiała postawę otwartości wobec otoczenia, działania i drugiego człowieka;

- kształtowała poczucie przydatności zespołowej;
- ułatwiała wywiązywanie się z zadań stawianych przez społeczeństwo i wypełnianie ról społecznych;
- wpływała na kreowanie pozytywnego wizerunku własnej osoby;
- zwiększała poczucie własnej wartości i godności;
- stanowiła czynnik przełamывania stereotypu osoby z niepełnosprawnością jako mniej wartościowej i niezdolnej do twórczych działań artystycznych;
- pozwalała badanym na realizację siebie jako istoty społecznej na miarę własnych możliwości.

Z tych refleksji jasno wynika, że teatr i terapia mogą współtworzyć doskonałą szansę zmiany jakości życia osób z niepełnosprawnością, szansę uwolnienia się od ograniczeń, są ciekawym i wartościowym sposobem pracy z tą grupą osób. O tym jak ważną metodą rewalidacji jest terapia przez teatr wskazuje wypowiedź jednej z uczestniczek omawianej przeze mnie propozycji terapii, którą chciałabym przytoczyć na zakończenie tych rozważań:

„Przede wszystkim przebywa się wśród ludzi i to ludzi różnych, o różnym charakterze. (...) I ocierając się o te osoby my się rozwijamy. Przez występy możemy po prostu zaistnieć. Zaistnieć w świecie jako osoby niepełnosprawne, nie takie, które chowają się w domu, nie takie, które się zatrzymuje na siłę w domu, bo po prostu nie umieją się zachować...(...)To nam nie tylko pomaga mile spędzić czas, ale w jakiś sposób się rozwinąć. Że my dajemy sobie radę w tych czy w tych warunkach. Tak jak, nazwijmy to, normalni jacyś tam czy przeciętni. (...)Nie mamy się czego wstydzić, mimo że jesteśmy chorzy, upośledzeni. Nie mamy się naprawdę czego wstydzić, bo, bo...bo my sobie radzimy” (Iwona).

Bibliografia:

1. Czerwińska M, *Terapia przez sztukę. Metoda rewalidacji czy „sposób na życie” osób niepełnosprawnych*, „Nasze Forum” Kwartalnik Pedagogiczno – Terapeutyczny 2002, nr 2-3
2. Kwiatkowska G.E., *Arteterapia*, Lublin 1991
3. Milczarek-Pankowska K., *Współczesny teatr poszukujący*, Warszawa 1986
4. Pospiszyl K., *Resocjalizacja. Teoretyczne podstawy oraz przykłady programów oddziaływań*, Warszawa 1998
5. Różycka R., *Art – terapia*, [w:] M. Piszczek, *Terapia zabawą. Terapia przez sztukę (wybrane zagadnienia i metody)*, Warszawa 2002
6. Szulc W., *Sztuka i terapia*, Warszawa 1993

SŁAWOMIR MELER

Teatr za murami więzienia

*„Zagraj siebie samego takim, jakim nigdy nie byłeś,
tak, byś zaczął być takim, jakim mógłbyś być”.*

Jacob Levy Moreno

O Autorze

Sławomir Meler - pedagog, absolwent Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Słupsku i Podyplomowego Studium Penitencjarystyki Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu, oficer Służby Więziennej, starszy wychowawca Działu Penitencjarnego Aresztu Śledczego w Słupsku

Wskazano, że w tym celu należy przede wszystkim skupić się na budowaniu relacji z klientem, a nie na rozwiązywaniu problemów. Wskazano również, że w tym celu należy przede wszystkim skupić się na budowaniu relacji z klientem, a nie na rozwiązywaniu problemów.

Wskazano, że w tym celu należy przede wszystkim skupić się na budowaniu relacji z klientem, a nie na rozwiązywaniu problemów. Wskazano również, że w tym celu należy przede wszystkim skupić się na budowaniu relacji z klientem, a nie na rozwiązywaniu problemów.

Z tych badań wynika, że terapia może być skuteczna w przypadku zaburzeń emocjonalnych i behawioralnych. Wskazano, że w tym celu należy przede wszystkim skupić się na budowaniu relacji z klientem, a nie na rozwiązywaniu problemów.

Przedstawiono również kilka przykładów z życia codziennego, które mogą być pomocne w zrozumieniu roli terapeuty. Wskazano, że w tym celu należy przede wszystkim skupić się na budowaniu relacji z klientem, a nie na rozwiązywaniu problemów.

Bibliografia

1. Czerniak M. Terapia przez sztukę. Metoda malarstwa czy sposób na życie? *oświadczenie* 2002, nr 2-3.
2. Krawiec G.E. *Art Therapy*. London 1981.
3. Miller S., Pankajewicz K. *Wprowadzenie do psychologii*. Warszawa 1998.
4. Miller S., Pankajewicz K. *Wprowadzenie do psychologii*. Warszawa 1998.
5. Miller S., Pankajewicz K. *Wprowadzenie do psychologii*. Warszawa 1998.
6. Miller S., Pankajewicz K. *Wprowadzenie do psychologii*. Warszawa 1998.

Działalność kulturalna w środowisku więziennym

Pobyty w warunkach izolacji więziennej związany jest z drastyczną zmianą środowiska społecznego. Funkcjonowanie człowieka w znacznej mierze podporządkowane staje się legislacyjnym unormowaniom określającym precyzyjnie prawa i obowiązki, dopuszczalne zasady zachowania, formy kontaktów ze światem zewnętrznym. Aktywność skazanego kanalizowana jest w kierunku uzyskania określonego w Kodeksie karnym wykonawczym (kkw) celu wykonywania kary pozbawienia wolności, tj. wzbudzania woli współdziałania w kształtowaniu jego społecznie pożądaných postaw, poczucia odpowiedzialności, potrzeby przestrzegania porządku prawnego, powstrzymania się od powrotu do przestępstwa⁹⁶, realizowanego poprzez zindywidualizowane oddziaływanie na skazanych, szczególnie poprzez pracę, nauczanie, działalność kulturalno – oświatową (k-o), społeczną i zajęcia sportowe, system nagród i kar, podtrzymywanie kontaktów z rodziną i światem zewnętrznym oraz środki terapeutyczne.

Prowadzenie zajęć kulturalno-oświatowych z osobami pozbawionymi wolności ma na celu „uwydatnianie roli kultury w życiu człowieka, a przez to pogłębianie humanistycznej motywacji zachowań, pomoc w wyborze wartości i odpowiedzialnym ponoszeniu konsekwencji własnych działań”. Mają one prowadzić do kształtowania u skazanych szacunku dla kultury narodowej i tradycji; kreowania otwartych, twórczych i prospołecznych postaw; rozpoznawania, rozbudzania i zaspokajania potrzeb oraz zainteresowań kulturalnych; wdrażania do społecznie akceptowanego sposobu spędzania wolnego czasu, rozwijania amatorskiego ruchu artystycznego i twórczości własnej⁹⁷. Zajęcia k-o tak w aresztach śledczych, jak i w zakładach karnych, mogą być organizowane z udziałem instytucji, stowarzyszeń, organizacji i innych podmiotów oraz osób fizycznych⁹⁸.

⁹⁶ Kodeks karny wykonawczy, Dz. U. Nr 90 z 1997 r., poz. 557 (z późniejszymi zmianami), art. 67.

⁹⁷ Zarządzenie Nr 2/04 Dyrektora Generalnego Służby Więziennej z dnia 24 lutego 2004 r. w sprawie szczegółowych zasad prowadzenia i organizacji pracy penitencjarnej oraz zakresów czynności funkcjonariuszy i pracowników działów penitencjarnych i terapeutycznych, § 2.

⁹⁸ Rozporządzenie Ministra Sprawiedliwości z dnia 25 sierpnia 2003r. w sprawie regulaminu organizacyjno – porządkowego wykonywania kary pozbawienia wolności, Dz. U. Nr 152 z 2003r., poz. 1493, § 42 Rozporządzenie Ministra Sprawiedliwości z dnia 25 sierpnia 2003r. w sprawie regulaminu organizacyjno – porządkowego wykonywania tymczasowego aresztowania, Dz. U. Nr 152 z 2003r., poz. 1494, § 40.

Bogactwo form zajęć kulturalnych i oświatowych realizowanych w środowisku więziennym zależy właściwie od inwencji wychowawcy działu penitencjarnego ds. kulturalno – oświatowych odpowiedzialnego w jednostce penitencjarnej za koordynowanie takiej działalności, organizowanie aktywności skazanych, dobór treści zajęć, utrzymywanie kontaktów z poza więziennymi instytucjami kulturalnymi. Na różnorodność i jakość działalności kulturalnej w zakładzie karnym rzutuje również atrakcyjność oferty środowiska lokalnego oraz gotowość przedstawicieli świata kultury do współdziałania ze służbą więzienną w procesie resocjalizacji skazanych przez uczestnictwo w kulturze.

Teatr w oddziaływaniach terapeutycznych

Do zakładów karnych trafiają ludzie w różnym wieku ze swoim indywidualnym bagażem doświadczeń i problemów. Często są to ludzie okaleczeni psychicznie w wyniku stykania się z różnymi formami patologii, uzależnieni od substancji psychoaktywnych, często także występują u nich zaburzenia osobowości i choroby psychiczne. Zmiana sytuacji społecznej powoduje u nich pogłębienie się nieprawidłowości; na niepewność i zagrożenia reagują w typowy lub aktualnie jedyny dostępny sposób – poprzez agresję, przemoc, bunt, zachowania autoagresywne, akty samobójcze. Nieprzystosowanie społeczne, niedojrzałość emocjonalna, brak zdolności adaptacji do nowych warunków życia, stres, uzależnienia, nadpobudliwość, deficyt umiejętności komunikacji społecznej uniemożliwiają prawidłowe funkcjonowanie człowieka w izolacji więziennej. Dla skazanych wymagających specjalnych oddziaływań ustawodawca przewidział terapeutyczny system odbywania kary (dla osób uzależnionych od alkoholu albo innych środków odurzających lub psychotropowych, niepełnosprawnych fizycznie, upośledzonych umysłowo, z niepsychotycznymi zaburzeniami psychicznymi). Oddziaływania terapeutyczne prowadzone są w wyspecjalizowanych oddziałach terapeutycznych oraz w oddziałach ogólnych (poza oddziałem terapeutycznym). Zajęcia o charakterze terapeutycznym są również dostępne dla skazanych nie kierowanych do systemu terapeutycznego, przybierają one zazwyczaj formę treningów, warsztatów, mikroedukacji. Jedną z wielu form terapii jest terapia przez sztukę w formie biernej poprzez prezentowanie dobrych treści dóbr kultury oraz w formie ich aktywnego wytwarzania i współtworzenia.

Arteterapia wykorzystuje wszelką twórczą działalność człowieka - psychodramę, pantomimę, choreoterapię, psychorysunek⁹⁹. Daje szansę odreagowania napięć, korygowania zachowań, nabywania umiejętności społecznych. Szczególnie efektywną formą arteterapii jest odwołująca się do aktorstwa i teatru psychodrama. Uniwersalizm tej techniki psychokorekcji wypływa z nieograniczonych możliwości redagowania scenariuszy w zależności od specyfiki potrzeb wytypowanej grupy skazanych. Wczuwanie się w rolę, odczuwanie emocji w trakcie odgrywania scen daje doskonały materiał do przemyślenia własnych reakcji i ich skutków dla innych. Takie działania można wykorzystywać np. w przypadku sprawców przestępstw seksualnych (gwałciele, pedofile), sprawców przemocy w rodzinie, sprawców działających ze szczególnym okrucieństwem, także wobec osadzonych sprawiających określone problemy wychowawcze (stosowanie przemocy, autoagresja). W końcu można psychodramą podierać się w prowadzeniu treningów podstawowych umiejętności społecznych (asertywność, komunikacja społeczna). Główną trudnością w prowadzeniu psychodramy jest przełamanie oporu jej uczestników, bierności i niechęci do ekspozycji przed grupą, lęku przed ośmieszeniem i utratą pozycji w nieformalnych strukturach (np. podkulturze przestępczej).

Osobami prowadzącymi tego typu oddziaływania mogą być odpowiednio przeszkoleni funkcjonariusze – wychowawcy i psycholodzy więzienni, często też są to terapeuci spoza więzienia. Przykładem może tu być arteterapia w Zakładzie Karnym w Kłodzku prowadzona przez aktora i reżysera Krzysztofa Papisa. Z udziałem skazanych odbywają się zajęcia terapeutyczne w Teatrze Więziennym „Po drodze...” na temat przemocy w rodzinie. Pomysły rodzą się na zajęciach, nie ma gotowych wcześniej scenariuszy, ale wykorzystywane są sytuacje, o których uczestnicy słyszeli lub byli ich świadkami czy wręcz sprawcami. W zajęciach teatru nie chodzi o to, by skazani uczyli się gry aktorskiej lecz komunikacji społecznej, odnajdywali pokłady twórczości, odzyskali wiarę w siebie i poczucie własnej wartości¹⁰⁰. Słowo „teatr” dla K. Papisa stanowi hasło wywoławcze dla działań wychowawczych na rzecz reedukacji społecznej osób pozbawionych wolności.

⁹⁹ Strycharska - Gać B., Propozycja oddziaływań resocjalizacyjnych: muzykoterapia,

„Przegląd Więziennictwa Polskiego 2002 nr 36, s. 111

¹⁰⁰ Cegielska J., Terapia życia, „Forum Penitencjarne” 2004 nr 4

Resocjalizacja przez sztukę

Resocjalizację można rozumieć jako proces ponownego przywracania człowieka społeczeństwu, kształtowania pożądanych cech osobowości, ponowne wielokierunkowe wychowanie. Jednym z czynników rozwijających i kształtujących osobowość człowieka w kierunku i wymiarze estetycznym są dzieła sztuki. Pobyt w izolacji więziennej powoduje drastyczne ograniczenie aktywności i inicjatywy, sztuka zaś, stanowiąc istotny nośnik wartości kulturalnych, może integrować, dawać wzory postępowania, zmniejszać niepożądane skutki izolacji, rozładowywać napięcia wynikające z niezaspokojenia podstawowych potrzeb. Poprzez sztukę człowiek zaspokaja potrzebę ekspresji, samorealizuje się, zaspokajając jednocześnie potrzebę bezpieczeństwa, przynależności, uznania¹⁰¹. Kształtowanie, dzięki bogactwu sztuki, swoistych postaw moralnych człowieka, jego stosunku do świata, do innych ludzi i do siebie samego, pobudzanie dyspozycji odtwórczych i wyobraźni to określenie wychowania przez sztukę¹⁰². Teatr jest niewątpliwie sztuką mającą nieocenione walory wychowawcze, granie na scenie umożliwia przeżycie cudzych doznań i uczuć, obserwowanie świata ze stanowiska innych osób, a przez to wzbogacanie własnej osobowości i przezwyciężanie własnych niedostatków charakteru¹⁰³. Prowadzenie zajęć z wykorzystaniem technik teatralnych, prowadzenie ze skazanymi teatru może przysłużyć się poprawie funkcjonowania osadzonych w więzieniu, ale także skorygowaniu cech sprzyjających niewłaściwemu funkcjonowaniu społecznemu poza murami. Celem działań w teatrze jest nawiązywanie otwartych i szczerych więzi wewnątrzgrupowych, stwarzanie klimatu sprzyjającego ujawnianiu się osobowości, samoakceptacji i wzajemnej akceptacji. Służą one pobudzaniu twórczości i wyzwalanu od schematów w myśleniu i działaniu, pozwalają ukryć się przed agresją i powszechnym chamstwem, dają azyl, pomagają radzić sobie z nieśmiałością, ułatwiają odblokowania psychiki i nawiązywanie kontaktów¹⁰⁴.

Udział w przedstawieniu, przygotowanie się aktora – skazanego do odegrania roli, pozwala poprzez przemyślenia dotrzeć do wła-

¹⁰¹ Skupieńska – Mówieńska J., *Wychowanie przez sztukę jako metoda oddziaływań resocjalizacyjnych*, W: Wina – Kara – Nadzieja – Przemiana, red. J. Szałański, Łódź – Warszawa – Kalisz 1998, 480

¹⁰² Wojnar I., *Teoria wychowania estetycznego*, Warszawa 1997, s. 276

¹⁰³ Okoń W., *Słownik pedagogiczny*, Warszawa 1992, s. 208

¹⁰⁴ Fijałkowska B., *Sztuka teatralna w edukacji*, W: V Ogólnopolski Zjazd Pedagogiczny. Materiały konferencyjne, Pedagogika we współczesnym dyskursie humanistycznym, Wrocław 2004, s. 81

snego wnętrza, zmierzyć się ze słabościami, poznać talenty, pragnienia i potrzeby¹⁰⁵. Jednocześnie treści przekazywane ze sceny prowokują aktora i widza do zastanowienia się nad sobą, inscenizowanym problemem społecznym, możliwymi jego rozwiązaniami i ich konsekwencjami.

Zamiast podsumowania

Na pewno możliwości resocjalizacyjnego oddziaływania poprzez sztukę teatralną nie znajdują jeszcze szerokiego zastosowania w jednostkach penitencjarnych. Powodów takiego stanu rzeczy można by wskazać wiele. Brakuje w więzieniach kadry pedagogicznej czy instruktorskiej przygotowanej do prowadzenia zajęć lub warsztatów teatralnych. Nadal niewielu jest fachowców chętnych do przychodzenia do zakładów karnych i twórczej pracy ze skazanymi, chociaż coraz mniejszy jest opór administracji więziennej do otwierania się na współpracę z osobami spoza murów. Narzekać można również na niedostatek środków finansowych na realizację tego typu przedsięwzięć, brak odpowiedniej bazy. Zawsze też istnieje ryzyko braku zainteresowania ze strony osadzonych spowodowane niechęcią do aktywności, wstydem, obawą utraty opinii „twardego” człowieka.

A jednak w zakładach karnych teatr znajduje swoje miejsce, swoich aktorów i widzów. Pozytywny wpływ obcowania z kulturą na osoby pozbawione wolności jest dostrzegany przez służbę więzienną, czego przykładem może być Ośrodek Działań Kulturalnych działający przy Zakładzie Karnym w Siedlcach, który ma na celu wypracowania możliwie najbardziej skutecznych i optymalnych metod reedukacji skazanych przy wykorzystaniu szerokiego kontaktu ze sferą sztuki¹⁰⁶. Spektakle teatralne na terenie jednostek penitencjarnych organizowane są przez zespoły i grupy teatralne tak zawodowe, jak i amatorskie. Także sami skazani przygotowują przedstawienia i występują w nich przed widownią złożoną z osób odbywających karę pozbawienia wolności, wychodzą także z nimi poza mury więzienia. I tak: skazani z Oddziału Zewnętrznego w Ustce przygotowali dla przedszkolaków inscenizację bajki, a w rewanżu dzieci gościły u nich ze spektaklem

¹⁰⁵ Krzyżanowski K., Teatr a terapia. Terapeutyczna rola teatru, W: Teatr edukacyjny – komunikacja bez granic, red. M. Gliniecki, L. Maksymowicz, Słupsk 2001, s. 142

¹⁰⁶ Mazur K., Wpływ kultury na proces reedukacji w warunkach więziennych, W: Problemy więziennictwa u progu XXI wieku, red. B. Hołyst, S. Redo, Warszawa – Wiedeń – Kalisz 1996, s. 435

jasełkowym¹⁰⁷. W ramach II edycji Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Dialog - Wrocław” w Zakładzie Karnym w Wołowie odbył się spektakl brazylijskiego teatru z udziałem pięciu skazanych wybranych z castingu¹⁰⁸. Zespół aktorów z krakowskiej agencji „Art.-Metanoia” w Zakładzie Karnym w Goleniowie przedstawił dwa spektakle na temat alkoholizmu i narkomanii, dla skazanych z grupy anonimowych alkoholików i osób stosujących przed osadzeniem środki odurzające, a aktorzy amatorzy z goleniowskiego teatru „Brama” zaprezentowali sztukę o wkraczaniu w dorosłość¹⁰⁹. To tylko kilka przykładów z ostatnich miesięcy, o których informacje ukazały się w miesięczniku służby więziennej „Forum Penitencjarne”.

I choć przedsięwzięcia teatralne realizowane zarówno w więzieniu, jak i poza jego murami wzbudzają jednocześnie entuzjazm wychowawców i obawy funkcjonariuszy działu ochrony, to korzyści płynące dla skazanych z udziału w takiej działalności przemawiają za dalszym upowszechnianiem w jednostkach penitencjarnych kultury teatralnej, wspomagając proces readaptacji społecznej osób pozbawionych wolności.

¹⁰⁷ Wójcik M., Świąteczna rewizyta, „Forum Penitencjarne” 2004 nr 2

¹⁰⁸ Wilbig D., *Prawdziwy dramat*, „Forum Penitencjarne” 2004 nr 4

¹⁰⁹ Cieśla H., *Teatr za murem*, „Forum Penitencjarne” 2004 nr 10

TERESA GLINIECKA

Teatr szkolny na wsi

O Autorze

Teresa Gliniecka - jest nauczycielką i instruktorem teatralnym w Ogorzelinach (województwo pomorskie). Życiową przygodę teatralną rozpoczęła podczas swoich studiów pracując w Teatrze STOP.

Od siedemnastu lat prowadzi dziecięcy Teatr Skrzat, który prezentuje się w środowisku lokalnym (dla mieszkańców, rodziców, koła seniorów) oraz na przeglądach teatrów dziecięcych m.in. w Bydgoszczy, Łodzi, Gdańsku i Chojnicach.

Zainicjowała i przez kilka lat prowadziła przegląd twórczości dziecięcej pod nazwą Prezentacje. Organizuje szereg warsztatów teatralnych realizowanych przez tych aktorów i reżyserów, którzy nie odmawiają przyjazdu do jej Skrzatów.

Pracę teatralną z najmłodszymi traktuje często jako zabawę na scenie, która jest atrakcyjnym uzupełnieniem procesu wychowawczego. W ten sposób już od pierwszej klasy podejmuje próbę pokazania świata inaczej, poprzez sztukę teatru.

Zajęcia artystyczne stanowią istotną sferę pracy dydaktyczno - wychowawczej. Przyczyniają się do rozwijania w młodym człowieku poczucia piękna i wrażliwości. Dostarczają wrażeń estetycznych, które są inspiracją jego samodzielnego działania. Z drugiej strony wzbogacają wiedzę wychowawcy o uczeniu, mogą stanowić instrument jego oddziaływań, są atrakcyjną dla dzieci formą pracy.

Aktywność artystyczna dzieci przejawia się w różnorodny sposób. Wzruszenia estetyczne mogą pojawić się w trakcie gier i zabaw, imprez artystycznych, seansów filmowych, słuchowisk radiowych i programów telewizyjnych, spektakli teatralnych, wycieczek, czytelnictwa itp.

Specyficznych wrażeń dostarcza teatr. Jego magia przyciąga dzieci i dorosłych. Aktywne działania artystyczne szczególnie chętnie podejmują dzieci i to głównie dzieci w młodszym wieku szkolnym. Wynika to z predyspozycji i zainteresowań wiekowych. Zabawa w teatr inspirowuje ich działania poznawcze, wyzwala aktywność, przyspiesza rozwój intelektualny i emocjonalny. Pozwala autentycznie przeżyć niemożliwe, bezpiecznie sprawdzić siebie w nowej roli, głębiej poznać rzeczywistość. Teatr jako jedyna z form aktywności artystycznej jest oddziaływaniem wielokierunkowym, a przez to pobudza różne poziomy funkcjonowania człowieka rozwijając jego umiejętności twórcze. Wyzwalając w dzieciach kreatywność, kształtuje się nie tylko aktywnego odbiorcę i twórcę kultury, ale także sprawnego organizatora własnego życia i aranżera najbliższego środowiska.

Sceniczne formy pracy nauczyciela mogą być wykorzystane zarówno w toku procesu lekcyjnego, jak i w pracy pozalekcyjnej. W kształceniu zintegrowanym najczęściej stosuje się improwizację i inscenizację. Różnorodność repertuaru pozwala na realizację zadań edukacyjnych i wychowawczych.

Teatr na lekcji to głównie stwarzanie dzieciom sytuacji, w których mogą bezpośrednio przeżyć różne nastroje i uczucia, podejmować decyzje, poznawać swoje i innych możliwości, wzbogacać wiedzę. Mniejszą rolę odgrywają walory artystyczne. Inscenizacja lub improwizacja opracowywana jest przede wszystkim dla potrzeb realizacji określonych celów programowych, przygotowanie trwa krótko, z reguły nauczyciel nie dąży do perfekcji wykonania, prezentacja jest najczęściej jednorazowa i odbywa się w klasie.

Precyzyjniej powinno przygotowywać się przedstawienie, które ma być prezentowane na zewnątrz, np. innym klasom, rodzicom, w konkursie. W tym przypadku obok wartości edukacyjnych i wychowawczych niezwykle ważny jest też aspekt artystyczny. Szczególną

uwagę na tę stronę przedstawienia należy zwrócić wówczas, gdy przygotowuje się spektakl konkursowy. Obca publiczność i członkowie jury mogą bowiem sprawić dzieciom i opiekunowi wiele przykrości. Ostra ocena przedstawienia wywołuje negatywne uczucia i zniechęca do dalszej pracy. Wyzwala poczucie niezasłużonej krzywdy, ponieważ krytycznie oceniono efekt ogromu pracy, poświęcenia i zaangażowania. Nieco inaczej prezentacje odbierane są w środowisku lokalnym. Jest to z reguły publiczność tzw. „życzliwa”. Rodzice, dziadkowie, koledzy, grono pedagogiczne z przymrużeniem oka patrzą na ewentualne niedociągnięcia. Spektakl przygotowany „na zewnątrz” powinien więc posiadać walory artystyczne, być w miarę perfekcyjnie wykonany, indywidualne role należy powierzać dzieciom mającym określone predyspozycje (warunki głosowe, swobodę ruchu i in.).

Od ponad dwudziestu lat pracuję jako nauczyciel kształcenia zintegrowanego i prowadzę teatr w szkole na wsi. Środowisko wiejskie jest specyficzne. Dzieci mają ograniczony dostęp do dóbr kultury (kino, teatr, muzea, wystawy, biblioteki) oraz zmniejszone możliwości rozwijania zainteresowań (zajęcia pozalekcyjne i pozaszkolne) i twórczych działań. Reforma oświaty (organizacja sieci szkół i dowozy gimbusiem) uszczupliła sfery oddziaływania szkoły wiejskiej. Praktycznie ograniczyła je do zajęć lekcyjnych. Z proponowanej oferty działań pozalekcyjnych korzystają głównie dzieci miejscowe. Dla pozostałych wiąże się to z dodatkowymi kosztami na dojazd, zobowiązaniami rodziców, wydłużonym czasem pobytu w szkole. Czynnikiem ograniczającym jest też wiek dziecka. O ile starsi uczniowie przy sprzyjających warunkach pogodowych mogą dojechać na zajęcia rowerem, o tyle młodsi są takiej możliwości pozbawieni. Krytycznie należy też ocenić brak zrozumienia problemu ze strony organów prowadzących szkoły. Administracja samorządowa w niewielkim tylko stopniu lub wcale nie pokrywa kosztów zajęć pozalekcyjnych. Myślę tu np. o dodatkowych kursach gimbusa, wynagrodzeniu nauczycieli, finansowaniu udziału dzieci w imprezach poza terenem szkoły.

W środowisku wiejskim istotną rolę odgrywa też zrozumienie i zaangażowanie rodziców. Ich poziom wykształcenia, potrzeby, sytuacja finansowa, funkcjonalność rodziny, wydolność w roli rodziców, preferencje rzutują na stwarzanie dziecku określonych warunków rozwoju. Dotyczą więc także zapewnienia dziecku twórczego spędzania czasu wolnego. Na specyfikę środowiska wiejskiego wpływa też położenia wsi (odległość od miasta), region, tradycje i zwyczaje środowiskowe, istnienie innych placówek np. dom kultury, klub, świetlica.

Praca na wsi ma też dobre strony. Dzieci, szczególnie młodsze, chętnie korzystają z proponowanych zajęć, uczęszczają systematycznie, pogłębiają się więzi rodziców i uczniów ze szkołą, szkoła staje się centrum życia wsi.

Powyższe spostrzeżenia wynikają z moich wieloletnich doświadczeń i obserwacji. Oczywiście jest to tylko ogólnikowy komentarz do rzeczywistości wiejskiej, mający na celu uwrażliwienie przyszłych animatorów życia na wsi na specyfikę środowiska. Chciałam również wskazać, głównie obiektywne czynniki normujące pracę nauczyciela - teatrologa na wsi. Na inne aspekty pracy teatralnej na wsi zwrócę uwagę opisując bardziej szczegółowo własne doświadczenia dotyczące konkretnej pracy.

Zawarte tu informacje dotyczą działań związanych z prezentacją „na zewnątrz”, a nie inscenizacji na potrzeby wyłącznie lekcyjne. Z reguły tworzę grupę teatralną we własnej klasie. Wynika to z przy czyn organizacyjnych, czyli możliwości korelacji czasu lekcji, prób, odjazdów gimbusa, lepszej współpracy z rodzicami. Taki styl pracy obrałam też ze względu na własne widzenie i rozumienie pracy pedagogicznej. Dzięki działaniom teatralnym doskonale integruję zespół klasowy, poszerzam czas i arenę wpływów na grupę, wyzwalam mobilizację klasy do podejmowania coraz trudniejszych wyzwań. Odzwierciedleniem tego jest szybsze tempo rozwoju emocjonalnego, społecznego i intelektualnego dzieci. Niezaprzeczalnym walorem takich działań jest również aspekt wychowawczy. Wszystkie bowiem dzieci w klasie czują się uczestnikami życia teatralnego.

W klasie pracuję w rozmaity sposób. Teatr tworzą czasem dzieci chętne, czasami cała klasa, czasem dzieci wybrane mające określone predyspozycje. Często łączę warianty, np. przedstawienie dla tzw. „życzliwej” publiczności przygotowuję z całą klasą, spektakle konkursowe z wybraną grupą dzieci. Zdarza się też, że dzieci pracują jednocześnie w dwóch grupach: jedna przygotowuje spektakl konkursowy na przegląd teatralny; druga opracowuje inscenizację związaną z kalendarzem imprez szkolnych. Taki system pracy pozwala angażować szeroki krąg dzieci, nie pomija się chętnych uczniów, każdy czuje się potrzebny i ma szansę sprawdzić się. Wymaga to jednak ogromnego poświęcenia ze strony nauczyciela. Zajęcia mają bowiem charakter pozalekcyjny, prowadzone są społecznie, a dodatkowym obciążeniem bywa nie tylko przygotowanie spektaklu, ale również organizowanie dojazdu dzieci na imprezę (pozyskanie środków finansowych) lub organizacja imprezy szkolnej. Liczba prezentacji spektaklu w środowisku wiejskim jest bardzo ograniczona. Zorganizować

można 3 – 4 pokazy: dla klas młodszych, klas starszych, rodziców i ewentualnie dla społeczności lokalnej lub na przeglądzie teatralnym. Prezentacja spektaklu w innej szkole wiąże się z dodatkowymi kosztami transportu, na co z reguły brak środków.

Także organizacja imprezy we własnym środowisku wymaga dodatkowej pracy. Przygotowanie spektaklu trwa często 2 – 3 miesiące. Przedstawienie opracowane z małymi dziećmi mieści się w przedziale czasowym od 10 do 30 minut. Krótsze inscenizacje trzeba więc łączyć w większe całości, koordynować pracę różnych grup, słowem przygotować pełnowymiarową imprezę artystyczną.

Jednym z podstawowych elementów spektaklu jest tekst, a komunikacja werbalna ma istotne znaczenie. W środowisku wiejskim coraz więcej dzieci wymaga pomocy logopedycznej. Wiele jest też tzw. „naleciałości” środowiskowych (np. twarda wymowa: sukienka – sukenka, błędny akcent) oraz „niechlujstwa” językowe. Eliminacja tych nieprawidłowości wymaga sporo czasu i cierpliwości. Konsekwencja wymagań prowadzi jednak z czasem do samokontroli dzieci, a nawet do dostrzegania błędów u innych. Istotne znaczenie ma też rozumienie tekstu oraz sensowny i logiczny jego przekaz. Jest to o tyle ważne, że pracując z małymi dziećmi musimy mieć świadomość, iż pewnych rzeczy dopiero się uczą i stawianie od razu zbyt wysokich wymagań może je zniechęcić. Z drugiej jednak strony młodsze dzieci są najbardziej chętne do nauki i chłonne, a więc ważne jest, aby uczyły się od razu poprawnie mówić, czytać, interpretować tekst. Ponadto dodatkową trudność stanowi fakt, iż dzieci traktują pamięciowe opanowanie tekstu jako gotowość do prezentacji spektaklu. Częste próby doskonalące stronę poprawności wypowiedzi są dla nich niezrozumiałe, męczące i czasami nudne. Łącząc pracę nauczyciela i instruktora teatru, odnoszę pozytywne skutki, ponieważ wydłużam czas oddziaływania na dzieci (lekcje i próby), wymuszam na nich ciągłą samokontrolę i samodoskonalenie.

Dobór repertuaru dla licznej, zróżnicowanej grupy stanowi kolejną trudność, przed którą staje nauczyciel. Chęć zaangażowania wszystkich uczniów wymaga adaptacji scenariusza lub opracowania własnego pomysłu na spektakl, rozważi podczas przydziału ról, uwzględnienia umiejętności i możliwości dzieci, szczegółowego opracowania scen zbiorowych. Wszystko to po to, żeby tak liczna grupa nie nudziła się na scenie i w trakcie prób. W szkole wiejskiej liczebność klas jest różna. W mojej - zespoły liczą powyżej 25 uczniów. W swojej praktyce pracowałam już z klasami 30 – osobowymi. Obecna moja klasa ma 29 uczniów. Pracując z tak liczną grupą ważne jest,

aby uświadomić dzieciom, że na efekt końcowy - czyli spektakl - składa się cząstkowy wkład każdego z nich. Ma to ogromne znaczenie i wpływ na całość dalszego działania. Dzieci bowiem pracują chętnie, ale z reguły chcą odgrywać główne role. Od nauczyciela więc zależy czy zabawa w teatr zapewni im spełnienie i poczucie sukcesu. Podkreślanie w czasie prób znaczenia każdej postaci, scen zbiorowych, tego, że widz zauważa nawet małą, ale świetnie odegraną rolę, sprawia, że dziecko zyskuje pewność siebie, utożsamia się nie tylko ze swoją rolą, ale z całym przedstawieniem.

Ważne jest też, aby jasno określić oczekiwania wobec aktora i ustalić konkretne działania. Dziecko, wiedząc co ma wykonać, będzie się starało jak najdokładniej wypełnić zadanie i wzbogaci rolę o własne, omówione i zaakceptowane przez nauczyciela pomysły. Omawianie ról, wspólne poszukiwania środków wyrazu są ważne ze względu na ubogi bagaż doświadczeń młodszych dzieci, małe umiejętności uogólnień, niewielką wiedzę, skromne umiejętności wyrażania i przekazywania wiedzy.

W wielu opracowaniach podkreśla się wielokierunkowość oddziaływań teatralnych na rozwój człowieka. Wynika to z integralności spektaklu, w którym wykorzystuje się słowo, muzykę, ruch, plastykę, mimikę. Coraz częściej w dziecięcych przedstawieniach pojawia się taniec, muzyka i piosenka. Wskazuje to na współpracę kilku nauczycieli w opracowaniu jednej inscenizacji. Na wsi możliwości takie są ograniczone ze względu na mniejszą liczbę nauczycieli, czasem brak zaangażowanych specjalistów, a także czas ich pracy, który nie koreluje z zajęciami klas młodszych, a więc uniemożliwia uczestniczenie w próbie. Z reguły sama opracowuję całe spektakle, co daje mi niezależność i swobodę organizacyjną. Z drugiej jednak strony jest to pewna niedogodność, ponieważ uniemożliwia lub utrudnia wykorzystanie muzyki, światła. Ma to szczególne znaczenie w przypadku spektakli konkursowych. Jeden nauczyciel nie może bowiem być suflerem, oświetleniowcem i akustykiem. Ze względu na warunki wykorzystuję więc inne środki wzbogacające inscenizację, ale rzadko korzystam z nagrań muzycznych. Stosuję raczej proste instrumenty perkusyjne, efekty głosowe, rytm - czyli środki, które dzieci same mogą zrealizować na scenie. Stanowi to także pewien walor, ponieważ dzieci nie są czasowo ograniczone przez długość utworu, nie czekają na muzykę - po prostu, gdy jest potrzebna, same ją tworzą.

Ograniczenia finansowe sprawiają też, że scenografia w moich spektaklach jest uboga, często umowna. Ma to także pozytywne strony, ponieważ uczy dzieci symboliki. Uświadamia wielorakie możliwo-

ści wykorzystania rekwizytu, wzbogaca wyobraźnię, kształci myślenie. Pewne ubóstwo w tym zakresie umożliwia większe skupienie nad werbalną i niewerbalną stroną spektaklu. Umowność strojów, rekwizytów i scenografii, samodzielne tworzenie muzyki spektaklu stwarza warunki do większej koncentracji na przygotowaniu aktorskim. Dzieci poznają tajniki sceny. Zaczynają rozumieć, że w teatrze podobnie jak w życiu: mówimy do siebie, wyrażamy emocje, słuchamy się, reagujemy na to, co usłyszymy. Uświadamiają sobie znaczenie gestu i mimiki. Te zasady warsztatu aktorskiego znacznie bardziej wzbogacają spektakl niż najwspanialsze dekoracje i stroje. A stroje są znaczącą częścią teatru szkolnego. Dzieci lubią się przebierać i czasem wystarcza drobny element, też umowny, który wyodrębnia je z codzienności, odróżnia od widza.

W środowisku wiejskim teatr jest ofertą atrakcyjną. Przyciąga dzieci. Stanowi w zasadzie jedyną propozycję twórczych działań artystycznych. Umożliwia dzieciom pokazanie swojej pracy, a perspektywa występu mobilizuje do zwiększonego wysiłku i potęguje zapał. Ekspresja artystyczna jest bowiem najbardziej naturalna dla dzieci, zwłaszcza młodszych. Proponowany przeze mnie styl pracy pozwala zaangażować wszystkie dzieci, nie wymaga wielkich nakładów finansowych (wyłączając transport), kosztownej bazy materialnej. Skierowany jest do człowieka i na człowieka. Wystarczają więc chęci, zapał, inwencja twórcza uczestników i nauczyciela. I jak mówił Jan Amos Komeński: *„od teatru nie ma skuteczniejszego środka do przerwania gnuśności i pobudzenia ducha”*.

KATARZYNA WIŁUCKA - HACZKOWSKA

„Pogotowie teatralne” w szkole przyszpitalnej

O Autorze

Katarzyna Wiłucka-Haczkowska - posiada wykształcenie wyższe magisterskie w zakresie kształcenia zintegrowanego i stopień nauczyciela dyplomowanego. Ponadto ukończyła studia podyplomowe w zakresie pedagogiki terapeutycznej w Akademii Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej w Warszawie.

Pracowała jako asystent na Wydziale Pedagogicznym Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Słupsku oraz jako nauczyciel kształcenia zintegrowanego w Społecznej Szkole Podstawowej STO w Słupsku przez sześć lat.

Od 1 września 1998 r. pracuje w Szkole Filialnej SP nr 9 przy Wojewódzkim Szpitalu Specjalistycznym. Poza pełnieniem obowiązków nauczyciela, pełni funkcję społecznego kierownika Szkoły Filialnej.

...wielki młotek, który wywodził, wzbudzał wyobraźnię, kształcił myślenie. Katarzyna Wilecka-Haczłowska, która w latach 1910-1912 była nauczycielką w Szkole Przedszkolnej w Warszawie, w swojej pracy pedagogicznej, opierając się na zasadach pedagogiki, wypracowała własny system, który wzbudzał wyobraźnię, kształcił myślenie, wywodził, wzbudzał wyobraźnię, kształcił myślenie. W swojej pracy pedagogicznej, opierając się na zasadach pedagogiki, wypracowała własny system, który wzbudzał wyobraźnię, kształcił myślenie, wywodził, wzbudzał wyobraźnię, kształcił myślenie.

W swojej pracy pedagogicznej, opierając się na zasadach pedagogiki, wypracowała własny system, który wzbudzał wyobraźnię, kształcił myślenie, wywodził, wzbudzał wyobraźnię, kształcił myślenie. W swojej pracy pedagogicznej, opierając się na zasadach pedagogiki, wypracowała własny system, który wzbudzał wyobraźnię, kształcił myślenie, wywodził, wzbudzał wyobraźnię, kształcił myślenie.

O Aulo 126

Katarzyna Wilecka-Haczłowska - postać wybitna, która w swojej pracy pedagogicznej, opierając się na zasadach pedagogiki, wypracowała własny system, który wzbudzał wyobraźnię, kształcił myślenie, wywodził, wzbudzał wyobraźnię, kształcił myślenie. W swojej pracy pedagogicznej, opierając się na zasadach pedagogiki, wypracowała własny system, który wzbudzał wyobraźnię, kształcił myślenie, wywodził, wzbudzał wyobraźnię, kształcił myślenie.

W szkole przyszpitalnej pracuję już szósty rok. Placówka tego typu to część ośrodka leczniczego, którego głównym zadaniem jest leczenie i rehabilitacja, a dopiero później jak najbardziej optymalne wprowadzanie programu nauczania. Moim zadaniem w codziennej pracy jest: branie pod uwagę stopnia niepełnosprawności, choroby, kalectwa, stopnia samodzielności i aktywności chorego dziecka, stosowanie odpowiednich sposobów rehabilitacji, leczenia (jeśli np. dziecko bierze leki neurologiczne czy psychotropowe to wpływają one na spostrzeżenia, wyobrażenia, mogą spowalniać procesy umysłowe i fizyczne), wiek dziecka, osobowość, warunki w jakich przebywa w szpitalu (czy jest świetlica, sala zabaw, sala lekcyjna), dotychczasowe warunki środowiskowo-różnicowe, przewidywane procesy adaptacyjne w szpitalu oraz inne czynniki rzutujące na charakter, metody i zakres podejmowanej pracy z dzieckiem.

Specyficzną cechą działalności pedagogicznej w sensie terapeutycznym są tu spletające się dwie zasady: organizowanie terapii pedagogicznej w warunkach zaistniałej choroby oraz troska o wielostronny rozwój pacjenta. Dziecko traktowane jest podmiotowo – jak współtwórca tegoż procesu. Dlatego 1 września 2002 roku wprowadziłam do swojej działalności terapeutycznej teatralną innowację pedagogiczną – ideę niesienia uśmiechu każdemu dziecku. Inaczej, ideę leczenia przez sztukę.

Są dwa główne cele działalności teatralnej: terapeutyczno-rehabilitacyjny i wychowawczo-dydaktyczny. Z nich wynikają zadania szczegółowe:

- uczenie się przez przeżywanie,
- kształtowanie mowy ojczystej i rozwijanie poczucia jej piękna,
- rozwijanie umiejętności swobodnego i poprawnego mówienia na różne tematy,
- kształtowanie pozytywnych postaw moralno – społecznych,
- wzbudzenie zainteresowań,
- danie szansy ujawniania swych możliwości i czucia się twórcą (rozwijanie dyspozycji twórczych),
- dowartościowanie siebie (rozwijanie wiary w siebie),
- odnajdowanie i akceptowanie siebie,
- ujawnianie autentycznych i spontanicznych reakcji emocjonalnych,
- rozbudzanie wrażliwości na bodźce zewnętrzne,
- poruszenie i zbudzenie uczuć, wyobraźni, zdolności do reakcji najbardziej osobistych,

- kształcenie umiejętności współpracy, samodyscypliny, podejmowania decyzji i uważnego słuchania (wykorzystywanie wychowawczego oddziaływania zespołu rówieśników),
- doskonalenie koncentracji uwagi,
- dawanie radości i odprężenia psychicznego,
- możliwość zaspokojenia potrzeby ruchu i aktywności społeczno – kulturalnej (niezbędnego warunku rewalidacji),
- integracja środowiska szpitalnego,
- harmonijny rozwój dziecka,
- uczenie racjonalnego spędzania wolnego czasu,
- przygotowanie do aktywnego uczestnictwa w kulturze.

Jednakże zdawałam sobie od początku sprawę z tego, że w szpitalu realizowanie pewnych form teatralnych, zwłaszcza tych, które wymagają dłuższego okresu przygotowań, nie zawsze będzie możliwe ze względu na chorobę i rotację pacjentów (nie mówiąc już o ograniczonej liczbie godzin i braku nauczyciela wychowawcy, jaki powinien być w szkole przyszpitalnej). Dlatego staram się realizować takie formy działalności, jak:

- opowiadanie („wieczorki” legend i baśni przy świecach lub bez, tematyczne poranki, wystąpienia na zajęciach lekcyjnych),
- recytowanie wierszy,
- inscenizowanie (np. próby przedstawiania wybranych inscenizacji z podręczników),
- gry i zabawy słowne,
- gry z akcentem,
- odrealnienie tekstu (gry mimiczne, drama),
- praca z tekstem,
- etiudy (odpowiadanie miną na minę, dialog min, dialog rąk, etiuda dłoni, dźwięk)

W miarę możliwości staram się też organizować recepcję telewizyjnej sztuki teatralnej w oparciu o środki audiowizualne (np. „Opowieści Dziwnoluda” czy „Chochlikowe psoty, czyli kłopoty z ortografią”). Tak często, jak tylko to możliwe, zapraszam do szpitala teatry amatorskie (szkolne) oraz w miarę możliwości profesjonalne (np. współpracowałam z Mirosławem Glinieckim). Te ostatnie wywołują w dzieciach najwięcej emocji i pozostawiają niezapomniane wrażenia.

Dzięki takiej działalności dzieci w szpitalu uczą się przez przeżywanie, kształtują mowę ojczystą i rozwijają poczucie piękna, zdobywają umiejętność swobodnego i poprawnego mówienia na różne

tematy, integrują się szybciej i lepiej w środowisku szpitalnym, uczą racjonalnie spędzać czas wolny, współpracować z rówieśnikami, uczą samodyscypliny, uważnego słuchania, doskonałą koncentrację uwagi, no i oczywiście doznają odprężenia psychicznego, tak ważnego w procesie leczenia.

Wymienione wyżej formy działań stosuję nie tylko cyklicznie i zgodnie z kalendarzem świąt oraz imprez szkolnych. Dzięki obserwacji uczniów przed i w trakcie zajęć – mogę zastosować elementy innowacji jako np. wprowadzenie do toku metodycznego lub umożliwienie dziecku włączenia się do zbiorowości innych hospitalizowanych, co daje poczucie wspólnoty i radość wspólnego przebywania.

Teatr w szkole przyszpitalnej jest więc dla dzieci duchową i intelektualną podporą. Odciąga ich myśli od choroby, harmonizuje i równoważy układ nerwowy. Jako pedagog zauważam, że zajęcia tego rodzaju są swoistą terapią i to terapią niezwykle skuteczną – wystarczy przyjrzeć się dzieciom oglądającym przedstawienie lub obejrzeć ich prace plastyczne będące pokłosiem „spotkania z teatrem”. Co istotne, personel szpitala, który na co dzień mimowolnie obserwuje wiele działań szkoły, niezwykle chętnie pomaga w organizowaniu takich zajęć. I pomimo ubogich warunków lokalowych (nie mamy świetlicy, ani sali lekcyjnej pracujemy przy łóżkach chorego lub na korytarzu), zawsze każdy występ teatralny jest mile widziany i przeżywany.

Słowa te piszę pod koniec listopada i już wiem, że w grudniu w ramach „Pogotowia teatralnego” do szpitala przyjdą dzieci ze Szkoły Podstawowej nr 5 pod opieką nauczycielki Danuty Dankowskiej. Będzie to forma kolędowania, jak dawniej na wsiach bywało. Dzieci przebrane za turonia, diabła czy anioła przejdą przez oddział z życzeniami i drobnymi prezentami. To początek naszej współpracy.

© 2010/2011

*Janina Giega - animator szkolnego teatru, Pedagog Szkolny „Lata 80”
nauczyciel, absolwent Szkoły Podstawowej w Łowiczu z kalendarzem „Lata 80”
„Lata 80” uczestniczył w wielu ogólnopolskich przeglądach teatru szkolnego.*

JAROSŁAW GRESZTA

Kabaret „Leśni Skauci”

Celem edukacji jest także oddziaływanie na kształtowanie umiejętności społecznych i wzmacnianie umiejętności konfliktu ze środowiskiem. W tym celu należy wypracować odpowiednie metody i formy, które będą miały charakter polityczny np. poprzez działalność w ramach amatorskiego ruchu artystycznego.

„Dnia 21 listopada 1984 roku powstał w naszej drużynie harcerski Kabaret „Leśni Skauci”. Po raz pierwszy zaprezentowaliśmy się z „Andrzejkowymi” programem na zabawie andrzejkowej w szkole. Program poświęcił się parcie i kilka dni później zaprezentowaliśmy go całej społeczności Leśnic w klubie, gdzie także bardzo gorąco nas przyjęło...” (fragment z książki 62 Drużyny Harcerskiej im. Obrońców Westerplatte działającej przy S.P. w Leśnicach).

Tak oto 20 lat temu młody nauczyciel plastyki Jarosław Greszta – czyli „Ja” – w ramach 62 Drużyny Harcerskiej im. Obrońców Westerplatte założyłem zespół, przez który przewinęło się około czterdziestu uczniów miejscowej szkoły podstawowej. Jako drużynowy, chciałem poprzez uczestnictwo w różnorodnych działaniach artystycznych na kanwie teatralnej, uaktywnić motywy podopiecznych, rozwinąć ich możliwości, a przede wszystkim zaaszczepić w nich umiejętność kreowania rzeczywistości przy organizowaniu i uczestniczeniu w szeregu przeglądach, imprezach kulturalnych. Początkowo aspekty wychowawcze górowały nad stroną estetyczną przygotowywanych spektakli, a raczej przedstawień. Naczelny cel podejmowanych działań podopiecznych było w tym okresie także zorganizowanie czasu wolnego podopiecznych, aby zachęcić jak największą liczbę osób do przygotowywania i uczestniczenia w różnorodnych imprezach kulturalnych. W pierwszych latach przez zespół przewinęło się kilkadziesiąt harcerzy miejscowej 62 Drużyny Harcerskiej, a działalność kabaretu wspomagała osiąganie konkretnych celów wychowawczych. Dzięki tak abstrakcyjnemu tematu spędzania czasu wolnego, w tym czasie do dwóch należały drużyny harcerskie 62 D.H. i 42 D.H., należało do nich uczniów naszej szkoły, co stanowiło mniej więcej 65 %

O Autorze

Jarosław Greszta - animator szkolnego teatru, twórca Kabaretu „Leśni Skauci”, nauczyciel, obecnie dyrektor Szkoły Podstawowej w Leśnicach. Z Kabaretem „Leśni Skauci” uczestniczył w wielu ogólnopolskich przeglądach teatrów szkolnych.

JAROSŁAW GRECZKA

Kabaret „Leśni Skauci”

0-410175

Jarosław Greczka - autor i reżyser kabaretu „Leśni Skauci”.
Kabaret „Leśni Skauci” jest zespołem artystycznym, który
wieloletnio działa w Warszawie, a jego repertuar jest
niezmiennie w pełni oryginalny i przystępny.

U źródeł czyli „pierwsze kroki” – lata 1984-1986

„Celem edukacji jest takie oddziaływanie na emocje, które wywoła u dzieci lub młodzieży umiejętność aktywnego doznawania piękna i które umożliwi im kreatywny kontakt ze sztuką. Wprowadzenie dziecka w kulturę staje się więc wtedy skuteczne, kiedy poznanie ma charakter praktyczny np. poprzez działalność w ramach amatorskiego ruchu artystycznego.”

„.....Dnia **21 listopada 1984 roku** powstał w naszej drużynie harcerski **Kabaret „Leśni Skauci”**.. Po raz pierwszy zaprezentowaliśmy się z „Andrzejkowym” programem na zabawie andrzejkowej w szkole. Program podobał się bardzo i kilka dni później zaprezentowaliśmy go całej społeczności Leśnic w klubie, gdzie także bardzo gorąco nas przyjęto...” (fragment z kroniki 62 Drużyny Harcerskiej im. Obrońców Westerplatte działającej przy S.P. w Leśnicach).

Tak oto 20 lat temu młody nauczyciel plastyki Jarosław Greszta – czyli „Ja”- w ramach 62 Drużyny Harcerskiej im. Obrońców Westerplatte założyłem zespół, przez który przewinęło się około czterdziestu uczniów miejscowej szkoły podstawowej. Jako drużynowy, chciałem poprzez uczestnictwo w różnorodnych działaniach artystycznych na kanwie teatralnej uaktywnić moich podopiecznych, rozwinąć ich uzdolnienia, a nade wszystko zaszczepić w nich umiejętność kreowania rzeczywistości przy organizowaniu i uczestniczeniu w szeregu przeglądach, imprezach kulturalnych. Początkowo aspekty wychowawcze górowały nad stroną estetyczną przygotowywanych spektakli, a raczej przedstawień. Naczelnym celem podejmowanych działań parateatralnych było w tym okresie takie zorganizowanie czasu wolnego podopiecznych, aby zachęcić jak największą liczbę osób do przygotowywania i uczestniczenia w różnorodnych imprezach kulturalnych. W pierwszych latach przez zespół przewinęło się kilkudziesięciu harcerzy miejscowej 62 Drużyny Harcerskiej, a działalność kabaretu wspomagała osiąganie konkretnych celów wychowawczych. Dzięki tak atrakcyjnym formom spędzania czasu wolnego, w tym czasie do dwóch istniejących drużyn harcerskich 62 D.H. i 42 D.H., należało około 70-ciu uczniów naszej szkoły, co stanowiło mniej więcej 65 % wszystkich uczniów klas IV-VIII naszej szkoły.

Trzon pierwszego składu kabaretu stanowili: Jarek Kustusz, Hubert Derengowski, Kasia Trepner, Marzena Wrześniewska, Marzena Kustusz, Joanna i Wiesław Jakiel. Pierwszy „prawdziwy” spektakl nosił tytuł – „W co się bawić ?” i oparty był na różnorodnych tekstach zapożyczonych (W.Chotomska, W. Młynarski) oraz pomysłach scenicznych wymyślonych zarówno przez opiekuna, jak i członków kaba-

retu. Po raz pierwszy przed szacownym Jury zespół zaprezentował się wiosną 1985 roku w Rejonowym Przeglądzie Teatrów Żywego Planu w Słupsku, niestety bez większych sukcesów. Nasz wielki za-
pał, mnogość pomysłów scenicznych nijak nie przekładała się na „od-
powiedni” poziom artystyczny naszych spektakli. Wielki entuzjazm,
żywiolowość nie rekompensowały braków w zakresie dykcji, obycia
scenicznego.

Częściową rekompensatą dla podjętych wysiłków przez człon-
ków kabaretu były skromne, ale jednak sukcesy w Festiwalach Pio-
senki Harcerskiej na szczeblu Hufca ZHP Lębork. Wielkie współza-
wodnictwo między istniejącymi zastępami harcerskimi zaowocowało
licznymi sukcesami w przeglądach piosenki harcerskiej w następnych
latach. Podsumowując ten pierwszy rok można powiedzieć, że Kaba-
ret był jakby „kuźnią”, w której liczni członkowie zespołu zdobywali
pierwsze ostrogi i doświadczenia w zakresie działalności kulturotwór-
czej, co zaowocowało ich wieloletnią praktyką w charakterze instruk-
torów ZHP i „kabareciarzy”. Większość z nich działała w ramach dru-
żyn harcerskich przez wiele lat, nawet po skończonej nauce w szkole
podstawowej, a oprócz tego występowała w składzie kabaretu.

Przełomowym momentem w historii zespołu był udział
15 listopada 1985 roku w Przeglądzie Teatrów Harcerskich „Bałagan -
85” w Słupsku. Zaprezentowaliśmy tam program pt. „*Parodie
z życia wzięte, czyli śmiejmy się z siebie*”. Spektakl spodobał się wi-
dzom, szczególnie „Ziuta” i „Wampir”, i niecierpliwie czekaliśmy na
werdykt Jury. Otrzymaliśmy wyróżnienie i nagrodę pieniężną, ale naj-
większą radość sprawiła nam wiadomość, że w formie nagrody pod-
czas ferii zimowych weźmiemy udział w „Zimowisku Artystycznym”
w Kalwarii Zebrzydowskiej. Te blisko dwutygodniowe warsztaty te-
atralne pozwoliły nam znacznie poprawić stronę warsztatową – dyk-
cję, emisję głosu, co zaowocowało w naszych następnych spekta-
klach, ale to już odrębna historia.

„Złote lata” 1986-1990, czyli „Małe jest piękne”

*„.....Lubię podróże do Ciechanowa, stąd zielone wzgórza widziane
z okna w krąg, Trójmiasto żegna nas, na wielką przygodę już czas”
(fragment z kroniki).*

Ze śpiewem na ustach wyjechaliśmy 18 września 1986 roku na
I Ogólnopolski Festiwal Małych Form Teatralnych do Ciechanowa.
Czuliśmy się jak niemowlę rzucone na ocean, któremu kazano na-
uczyć się pływać w ekspresowym tempie. Rozmach tej imprezy (25

zespołów z całej Polski), szacowne Jury, w którym zasiedli między innymi: *Mieczysław Czechowicz, Witold Gruca, Halina Machulska, Kazimierz Kaczor* - to wszystko zrobiło na nas piorunujące wrażenie i od razu wiedzieliśmy, że właśnie teatr to jest to, co chcemy robić. Wspaniałe spektakle, doskonale zorganizowane warsztaty, spektakle pozakonkursowe sprawiły, że „zakochaliśmy się w małych formach teatralnych na zabój”. To trzydniowe spotkanie z różnorodnymi formami teatralnymi – od bajecznie kolorowego, wręcz profesjonalnego Eksperymentalnego Teatru Dziecięcego z Krakowa, po niesamowity Teatr Plastyczny z Lidzbarka Welskiego, nie tylko scementowało nasz zespół, ale było przede wszystkim doskonałą lekcją pokazową – jak różnorodne potrafią być formy teatralne.

Mimo, że nie otrzymaliśmy żadnej nagrody, pierwsze bardzo przychylne recenzje w prasie straszliwie nas zmobilizowały do dalszej pracy – powiedzieliśmy sobie: „my tu jeszcze wrócimy”! Olbrzymią rolę w dalszej edukacji teatralnej odegrał fakt, iż tam właśnie nawiązaliśmy nasze pierwsze „przyjazne kontakty” z zespołami teatralnymi z całej Polski, co skutkowało licznymi spotkaniami i udziałem w różnorodnych przeglądach w następnych latach. Dlatego do dzisiaj czujemy się jak w wielkiej rodzinie z „wujkiem” Adamem Radoszem (Płońsk), „ciocią” Romą Ludwicką (Płock), kuzynem Wiesiem Dawidczykiem (MCK Słupsk) czy też „strykiem” Mirkiem Glinieckim (Teatr Stop) i całą resztą rodziny.

Następne miesiące upłynęły na eksperymentach teatralnych, co było pokłosiem zauroczenia Teatrem Plastycznym. Nasz nowy spektakl pt. „*Nie wojnie!*” był próbą zmierzenia się z czymś całkowicie nowym dla nas - teatrem gestu i ruchu. To przedstawienie oprócz oczywistych aspektów wychowawczych spełniało także bardzo ważną rolę w naszej edukacji – mianowicie uzmysłowiło nam, jak ważną rolę w teatrze odgrywa tzw. „język ciała”. Spektakl zdobył uznanie jury Chorańwianego Przeglądu Teatrów Harcerskich „Bałagan”- 86 w Słupsku i zostaliśmy zakwalifikowani do udziału w kolejnym festiwalu na szczęblu ogólnopolskim – XIV Harcerskim Festiwalu Kultury Młodzieży Szkolnej KIELCE - 87. To była wielka trzytygodniowa impreza, na którą składały się warsztaty teatralne, doskonale poprowadzone przez Kazimierza Lewkowskiego rektora PWSFTViT w Łodzi oraz częste występy dla publiczności czasami w różnorodnych miejscach – od sceny teatru w Kielcach, po jakiś balkon miejscowego domu kultury, aż wreszcie po występy uliczne. Była prawdziwą „kuźnią”, w której hartowały się nasze skromne umiejętności parateatralne. To właśnie podczas tych warsztatów rozwinął się

w pełni talent naszych małych „artystów” braci – Kustoszów - Jarka i raptem ośmioletniego Sylwka. Nasz program pt. *„W co się bawić?”* przepoczwarzył się w ciągu tych kilkunastu dni ze zleпка jakiś tam różnych pomysłów scenicznych w spektakl z prawdziwego zdarzenia, co znalazło wyraz w decyzji jury przyznającej nam tytuł laureata - „Brązową Jodłę”. A jeszcze większą „radochę” sprawiał nam aplauz publiczności po każdym występie, a takie „numery” jak „pchła” czy „Janosik” dosłownie powalały widzów na kolana. Przysłowiową „kropką nad i” były entuzjastyczne recenzje w prasie np. „.....Wtem! SZOK! Wpadają oczywiście Leśni Skauci - to normalne, przyzwyczailiśmy się do nich. Pełny sukces! Parodia nie teatr!.... parodiowali różne zawody pokazując świetne umiejętności pantomimiczne w skeczach: „Ja Pilot” „Ja Atletę”. Pomysły do przedstawień powstają w trakcie prób, tak łatwo trafiają do publiczności” z Gazetki Festiwalowej „Zgrzyt”.

Po prostu my wtedy NAPRAWDĘ doskonale bawiliśmy się w teatr, poznawaliśmy siebie, przy okazji rozwijaliśmy swoje umiejętności i uzdolnienia, a nade wszystko nawiązywaliśmy kolejne przyjaźnie. Dwa miesiące później kolejna wielka impreza – II Ogólnopolski Festiwal Małych Form Teatralnych- CIECHANÓW 16-18 października 1987 roku. To były niesamowite przeżycia, a przede wszystkim doskonała lekcja – czym może być teatr amatorski. Bo tak naprawdę najlepszą „szkołą życia” dla instruktora-amatora jest podglądanie, jak to robią inni i wyciąganie z tych lekcji odpowiednich wniosków. Nasi mali aktorzy w składzie: Jarek i Sylwek Kustusz, Hubert Derengowski i Maciek Ludwik, tym razem bez tremy, ufni w swoje umiejętności zaprezentowali festiwalowej publiczności nowy spektakl pt. *„Bajki dla niegrzecznych dzieci”* (na podstawie tekstów Danuty Wawiłow).

Dzięki wielodniowym warsztatom teatralnym podczas „kieleckiego” festiwalu, wielu próbom i licznym występom, nasz program był doskonale przemyślany i perfekcyjnie wykonany. Miesiące prób, różnorodność form teatralnych, które realizowaliśmy wcześniej, spowodowały taki a nie inny efekt, co skłoniło zacnych jurorów (nie byle jakich: Halinę Machulską, Wiktora Zborowskiego, Bożenę Dykiel) do przyznania nam I NAGRODY! Czy można było marzyć o takich recenzjach po spektaklu?:

„..... Na przeciwległym biegunie nastroju uplasował się tryskający radością kabaret Leśni Skauci. Piątka dzieciaków z małej wioski Leśnice świetnie bawi się na scenie pokazując składankę kabaretową, choć rozgrywaną prawie bez słów. Mali aktorzy wywołują szczery śmiech na widowni i podziw dla kunsztu aktorskiego braci Kustoszów: ośmioletniego Sylwka i czternastolet-

niego Jarka, który wystąpił także z własnym monodramem" /Hanna Budzisz „Propozycje” nr 11, 1987 /.

„... Zaskoczyli wszystkich brawurą , błyskotliwymi pomysłami i estradową swobodą .W sumie świetna zabawa na scenie i na widowni . Takiego wykorzystania deski sedesowej jak w numerze Czterej pancerni bez psa sama w życiu bym nie wymyśliła – powiedziała rozbawiona do łez przewodnicząca jury p. Halina Machulska. Oczywiście Skauci zdobyli pierwszą nagrodę. . W ciągu roku z zespołu wyłonił się samodzielny artysta - Jarek Kustusz, który stworzył spektakl własny pt. Jot-Ka czyli Ja. Przyjął formę teatru jednego aktora. W sposób perfekcyjny , wyłącznie przy pomocy ruchu i gestu wcielał się w coraz to nowe postacie. Precyzyjne gesty, wartka akcja, umiejętność wciągania do zabawy ludzi z zewnątrz , a także profesjonalna prawie realizacja szaleńczych pomysłów estradowych świadczą o tym , że Jarek rzeczywiście nie zmarnował tego roku” /Marek Żbikowski „Tygodnik Ciechanowski” 06.11.1987 /.

Następne miesiące upłynęły nam na licznych „występach gościnnych” w domach dziecka, szkołach, przedszkolach, domach kultury. Wszędzie spotykaliśmy się z bardzo ciepłym przyjęciem. Wszyscy mieliśmy wielką satysfakcję, że mogliśmy urozmaicić szczególnie dzieciom z domów dziecka tą szarą rzeczywistość, która ich otaczała. Z marszu zdobywaliśmy laury w kolejnych przeglądach między innymi: III nagrodę w Wojewódzkim Przeglądzie Teatrów Dziecięcych – Słupsk 06.06.1987 r. Tak częsty kontakt z różnorodną publicznością spowodował to, że na scenie kabareciarze byli nie tylko spontaniczni, ale także swobodni, łatwo nawiązywali kontakt z widownią.

Stajemy się animatorami sztuki teatralnej - lata 1991-1995

W trudnym okresie początku lat 90-tych postanowiliśmy się sprawdzić jako animatorzy sceny teatralnej z prawdziwego zdarzenia. Początki jak to zwykle bywa były bardzo trudne. Ogólna „mizéria” finansowa, czyli praktycznie brak jakichkolwiek środków pieniężnych, zmusiła nas do zorganizowania bardzo skromnego przeglądu, szumnie nazwanego Festiwałem Piosenki, Poezji i Teatru Jednego Aktora – Leśnice 18.05.1991 r. Uczestniczyło w nim zaledwie kilkunastu uczniów z pobliskich szkół, a co do poziomu poszczególnych wykonawców można było mieć sporo zastrzeżeń, to jednak mimo wszystko ten „pierwszy, najtrudniejszy” krok został zrobiony. Już za rok 13.06.1992 roku powołaliśmy do życia Festiwal Piosenki i Małych Form Teatralnych, który doczekał się jeszcze trzech edycji (lata 1992-95). W regulaminie festiwalowym można było przeczytać : „w przeglądzie mogą brać udział dzieci i młodzież jako zespół teatralny, wokalny, czy też dowolna grupa twórcza. Forma spektaklu dowolna, mile

widziane teatry ruchu, lalki, plastyczne, jednego aktora. GWARANTUJEMY doskonałą publiczność, bardzo liczną i kulturalną, gdyż festiwal odbędzie się w ramach ZLOTU WAPNIAKA – wielkiej harcerskiej imprezy skupiającej kilkusetosobową liczbę uczestników”. I tak oto na „jednym ogniu upiekliśmy kilka pieczeń”, a festiwal na dobre stał się jedną z największych atrakcji dla przyjeżdżających tu na zlot kilkuset harcerzy, którzy jakoby przy okazji łykali sporą dawkę kultury. Atmosfera podczas koncertów galowych była niesamowita, publiczność szalenie żywiołowo reagowała na spektakle i nagradzała aktorów rzesistymi brawami. To właśnie dla tej publiczności, gwiazdy festiwalu, które nomen omen stawiały właśnie tu swoje pierwsze kroki, tak chętnie tutaj wracały np. Teatr FORMA ze Słupska, Kabaret „Fajna Sprawa” z Dygowa, Teatr Dialogus z Parchowa i wiele innych zespołów. Specjalnym Gościem festiwalu był TEATR STOP ze Słupska, a jego lider Mirek Gliniecki poprowadził specjalne warsztaty teatralne.

Odzwierciedleniem wspaniałej atmosfery panującej podczas trwania festiwalu niech będzie fragment recenzji z Głosu Pomorza z dnia 15.06.1994 r – „...W Leśnicach, w ramach Festiwalu Piosenki i Małych Form Teatralnych, zaprezentowały się dziecięce i młodzieżowe zespoły teatralne z woj. Słupskiego. W kilkudziesięciu spektaklach teatru ruchu, lalki, plastycznym oraz jednego aktora wystąpiło 30 grup twórczych. Spektakle obejrzało prawie 300 widzów (!), którzy zjechali na V Zlot Wapniaka. W programie napisano-„Zbieramy się po to, aby się dobrze zabawić, podpatrzeć pomysły sceniczne, rozwinąć się estetycznie i duchowo”

To właśnie wtedy, podczas dni festiwalowych powołano, do życia Teatr Otwarty „TRUPA”, założony przez byłych członków Kabaretu Leśni Skauci, który zaprezentował kilka niezmiernie ciekawych spektakli z pogranicza teatru plastycznego i pantomimicznego, co spotkało się z entuzjastycznym przyjęciem ze strony festiwalowej publiczności. Szczególnie spektakl pt „Motyw Polski”, w którym w bardzo karykaturalny sposób wyśmiewaliśmy nasze „wady narodowe”- drobnomieszczaństwo, pijaństwo, pychę itp. Spektakl ten wielokrotnie pokazywaliśmy w ramach akcji profilaktycznych dla młodzieży ze szkół terenu naszej gminy. W międzyczasie kabaret został dwukrotnie laureatem „Złotej Maski” w I i II Konfrontacjach Dziecięcych Grup Teatralnych Słupsk 1993 i 1994 organizowanych przez miejscowe Młodzieżowe Centrum Kultury. Niestety, wszystko co piękne szybko się kończy. Sprzedaż ośrodka wypoczynkowego „Police”- miejsca, gdzie organizowaliśmy te wspaniałe festiwale, w brutalny sposób zakończyła naszą działalność Animatorów Kultury, jako organizatorów przeglądów na taką skalę. Ale kto wie, może kiedyś.....?

Lata 1995-1998 „Baby zesłał Bóg - czyli niewiasty górą”

Po okresie dominacji chłopców w składzie kabaretu nadszedł czas na pleć piękną. W tym czasie trzon zespołu stanowiły : Agnieszka Bednarek, Agnieszka Gąsior, Emilia Rumińska, Beata Steinka oraz nasza najmłodsza gwiazdeczka – maskotka, sześciolatnia Dominika Staszyńska. Ze względu na umiejętności wokalne naszych artystek zmieniła się nieco konwencja naszych spektakli. Coraz śmieiej pojawiały się w nich liczne piosenki, co uatrakcyjniło nasze przedstawienia. Działalność nowego składu rozpoczęliśmy od przygotowania kolejnej wersji sprawdzonego już spektaklu pt. „*Bajki dla niegrzecznych dzieci, cz. 2 – strasznie głupie wierszyki*”. Podobnie jak w latach poprzednich, „ruszyliśmy na podbój scen” całego świata i okolicy. Na pierwszy ogień po raz kolejny, wyruszyliśmy na sławetny festiwal, Płośnickim Latem Teatralnym zwany. Przedstawienie zostało nagrodzone, a nasza siedmioletnia gwiazdeczka Dominika uhonorowana nagrodą Jury.

Ta trzydniowa impreza, uatrakcyjniona warsztatami teatralnymi i inscenizacjami zbiorowymi, (na polach Grunwaldu rozegraliśmy fantastyczną bitwę na ponad stu uczestników), była kolejną okazją do podszlifowania swoich umiejętności i obserwowania, co też ciekawego robią inni. Jak zwykle spotkaliśmy tam naszych starych i wypróbowanych przyjaciół: Teatr Na Jednej Nodze z Płocka, dziennikarza Marka Żbikowskiego i wielu innych. Wieczorami wspominaliśmy dawne dzieje, wymienialiśmy się uwagami na temat obejrzanych spektakli.

Po tylu latach działalności na niwie kabaretowej pora była zobaczyć, jak to robią dojrzałe zespoły kabaretowe. Doskonałą okazją ku temu był nasz udział w XII Ogólnopolskich Spotkaniach Kabaretów Wiejskich w Sieradzu – 25-27 maja 1995 r. Troszeczkę zagubieni (jedynie my byliśmy „małolatami” w tym gronie) mieliśmy niepowtarzalną okazję podpatrzeć, jak w kabaret bawią się dorośli. Niestłuchana różnorodność – od góralskiego humoru TRUTNIA, przez przezabawną KOCIUBĘ, po doskonałą AGRAFKĘ (wręcz profesjonalne wykonanie piosenek), uzmysłowiła nam jak rozmaicie można interpretować teksty humorystyczne. Nasz nieco dziecinny spektakl został bardzo dobrze przyjęty, co skutkowało zdobyciem przez zespół nagrody specjalnej – „Złotego Pisuaru”, na cześć „Pancernych bez psa”.

Nadeszła pora sprawdzenia swych sił w kolejnej wielkiej imprezie jaką był VI Ogólnopolski Kramik Teatrów Dziecięcych i Młodzieżowych w Płocku 8-10.06.1995 r. Po przejściu przez sito eliminacji, zostaliśmy zaproszeni, (spośród około 80 zespołów z całej-

go kraju), do udziału w tym wielkim festiwalu teatru. Zaskoczył nas rozmach i perfekcyjna organizacja takiego przeglądu – zarówno ciekawe i zróżnicowane warsztaty, jak i *omawianie po każdym dniu wszystkich obejrzanych spektakli*, pozwalało nam instruktorom, na doskonalenie swojego warsztatu pracy. Niestety, właśnie brak tych dwóch podstawowych elementów pracy instruktorskiej, jest bolączką innych, skromniejszych przeglądów, które z tego powodu są jakby „*sztuką dla sztuki*”. Kabaret zaprezentował się z premierowym spektaklem pt. „*Wyluzuj się*”, który pozwalał zaprezentować cały wachlarz różnorodnych umiejętności, zarówno aktorskich jak i wokalnych, naszych artystek. Publiczność żywo reagowała, szczególnie na popisy małej Dominiki i piosenki w wykonaniu Agnieszki Gąsior.

Po przedstawieniach, aktywnie uczestniczyliśmy w warsztatach teatralnych, prezentacjach pozakonkursowych. Jury postanowiło przyznać nam II nagrodę, czym sprawiło nam olbrzymią radość. Czas spędzony podczas zajęć warsztatowych, kiedy kształtowaliśmy swoje umiejętności, poszerzaliśmy wiedzę o arkanach teatru, zaowocował w latach następnych, kolejnymi sukcesami na wielu przeglądach, między innymi „Złotymi”, „Srebnymi Maskami” w Konfrontacjach Teatrów Dziecięcych i Młodzieżowych w Słupsku.

Oprócz udziału w przeglądach, członkowie kabaretu przygotowywali inscenizacje na potrzeby szkoły, prezentowali spektakle przed różną publicznością: w szkołach, domach pomocy społecznej, domach dziecka. Był to „kawał dobrej wychowawczej pracy”, a uśmiechy dzieci i ludzi starszych, były wystarczającą nagrodą za włożony wysiłek w przygotowanie programów.

Imperium kontratakuje, czyli chłopcy w natarciu – lata 1998-2002

Znowu zmiana warty, po odejściu „Agnieszek” do głosu doszło młodsze pokolenie. Teraz kabaret tworzą: Dominika Staszewska, Paweł Gąsior, Paweł Szczepański, Agata Popiel, Beata Greszta, Joasia Wróblewska, Ewelina Raguza, Szymon Bajek, Kamila Kustusz. Aby tradycji stało się zadość, pierwszym spektaklem była oczywiście kolejna część sprawdzonego przedstawienia – „*Bajki dla niegrzecznych dzieci cz. 3 czyli - Ale jaja !*” Premiera miała miejsce podczas VI Konfrontacji Teatrów Dziecięcych i Młodzieżowych w Słupsku i spotkała się z przychylną oceną jury, które przyznało nam kolejną „srebrną maskę”.

Pierwszoplanowymi postaciami w zespole stają się tym razem chłopcy: Pawłowie – Gąsior i Szczepański oraz Szymon Bajek. Pod

czujnym okiem doświadczonej Dominiki nasi panowie zdobywają „doświadczenie”, podobnie jak kilka lat wcześniej mała Dominika uczyła się od starszych koleżanek „artystycznego rzemiosła”. Taka w miarę „płynna zmiana warty” w zespole, kiedy to starsi kabareciarze pomagali nowicjuszom stawiać pierwsze kroki, pozwalała nam bezboleśnie przejść przez ten pierwszy etap kształtowania się osobowości scenicznych. Później jak zwykle kolejne inscenizacje podczas uroczystości szkolnych, konkursy recytatorskie, festiwale piosenek czyli normalna praca wychowawczo-artystyczna. Kolejne przeglądy (III nagroda w Wojewódzkim Przeglądzie Teatrów Dziecięcych w Gdańsku – 15.05.1999 r), występy w zaprzyjaźnionych placówkach – domach pomocy społecznej, domach dziecka, szkołach. To właśnie, dzięki tak częstym kontaktom z różnorodną widownią mali aktorzy pozbywali się tremy, nabywali pewności siebie. Nareszcie doczekaliśmy się przeglądu wybitnie dla nas, czyli I Wojewódzkiego Przeglądu Kabaretów Szkolnych – Słonowice’ 98. Po raz pierwszy mieliśmy okazję zobaczyć w akcji same kabarety dziecięce. Była bardzo wesola atmosfera, mnóstwo zabawnych „gagów”, ciekawych zespołów. Okazało się, że także dzieci mogą i to z powodzeniem bawić się w kabaret. Nasze „Bajki dla” zrobiły furorę wśród publiczności, szczególnie podobał się Paweł Szczepański i nasza malutka maskotka – Asia Wróblewska, i decyzją jury zdobyliśmy I nagrodę. Jednak czegoś nam było brak – mianowicie warsztatów, spotkań ze starymi przyjaciółmi, dlatego po raz kolejny (już czwarty w naszej historii) wybraliśmy się w 2000 roku na XI Płośnickie Lato Teatralne. Tradycyjnie była to wspaniała okazja do wymiany doświadczeń, poglądów na rolę teatru amatorskiego w życiu szkoły, w środowisku lokalnym.

Jak zwykle po obejrzeniu spektakli, spotykając się przy ognisku lub przy kawie, prowadziliśmy ożywioną dyskusję, a dzieciaki w tym czasie bawiły się na dyskotecie bądź na boisku. Wieczorem odbywało się omawianie spektakli i każdy zainteresowany mógł się dowiedzieć wszystkiego na temat swoich dokonań oraz pozostałych przedstawień. Dzięki takiej swobodnej wymianie poglądów, bez presji osiągnięcia wyników (nie przyznaje się miejsc), każdy może wyciągnąć wiele wniosków do dalszej pracy. Kolejny nasz spektakl pt. *„Szkoła przyszłości”* miał premierę podczas II Przeglądu Kabaretów Szkolnych Koszalin – 14.XII 2001 r. pod honorowym patronatem Kabaretu „Koń Polski”. Zespół stanął na wysokości zadania, doprowadzając publiczność do łez (ze śmiechu), czym zaskarbił sobie przychylność szacownego jury, które przyznało nam *„Złotą Podkowę”*. Lecz najważniejszą nagrodą były owacje na widowni i bardzo przychylne recenzje jurorów.

Tak naładowawszy „swoje baterię” do maksimum podjęliśmy nowe wyzwanie – w ramach profilaktycznej akcji antyalkoholowej przygotowaliśmy nowy projekt pt. „*Dziękuję – NIE!*”, który zaprezentowaliśmy młodzieży gimnazjalnej w GOK-u w Nowej Wsi Lęborskiej. Było to dla zespołu duże wyzwanie, gdyż po raz pierwszy w tym składzie przygotowaliśmy spektakl w konwencji pantomimicznej. Praca nad „językiem ciała” zaprocentowała w naszych następnych programach, w których połączyliśmy umiejętności ruchowe z poprawną dykcją, co zaowocowało zdobyciem I nagrody w VI Wojewódzkim Konkursie Amatorskich Zespołów Teatralnych – Gdańsk 2002 za spektakl pt. „*Anioł*”.

„Dwadzieścia lat, a może mniej...czyli wiek dojrzały” = 2002-2004

No i w końcu stuknęła nam osiemnastka, jesteśmy już dojrzałym, „pełnoletnim” zespołem. Jak ten czas szybko leci, ani się człowiek nie obejrzał, a tu „dwudziestka” na karku. Kolejny „garnitur” kabaretu stanowią: Mateusz Bednarek, Marysia Dzieciuch, Angelika Krawczyk i nasza nowa wokalistka Martyna Knaś. Z nowym programem pt. „*Szkoła przyszłości*” pojechaliśmy na festiwal - III Przegląd Kabaretów Szkolnych Koszalin - 29 listopada 2002 roku. Mimo dużej konkurencji i ciekawych spektakli naszych rywali (szczególnie świetny był jak zwykle Kabaret „Drzazga”), Jury postanowiło przyznać nam „Złotą podkowę”. W nagrodę otrzymaliśmy super „windserfingohulajnogę”, a nasz opiekun nagrodę instruktorską. Później „praca u podstaw”, czyli kolejne występy dla dzieci i dorosłych w zaprzyjaźnionych placówkach: domach opieki społecznej, domach dziecka, szkołach itp. Dzięki tylu występom przed tak różnorodną widownią członkowie kabaretu nie tylko doskonalili swój „warsztat pracy”, ale także przy okazji dawali wiele radości innym, integrowali się jako zespół. Nagle „jak grom z jasnego nieba” spadła na nas wiadomość – w nagrodę za osiągnięcia na niwie teatralnej, 8 grudnia 2003 r., zostaliśmy zaproszeni na „Mikołajki” do Pałacu Prezydenckiego przez Jolantę Kwaśniewską. Pałacowe wnętrza, straż prezydencka zrobiły na nas kolosalne wrażenie. Po krótkiej prezentacji zaproszonych zespołów, autografy pani prezydentowej, potem wywiady dla prasy i telewizji, następnie poczęstunek – „stół szwedzki”, no i na koniec oczywiście paczki. Pełni wrażeń wracaliśmy do domu przyrzekając sobie- „my tu jeszcze wrócimy”!

Zmotywowani do dalszej ciężkiej pracy przygotowaliśmy kolejny program pt. „*Wideowagary*”, tym samym koncentrując się na podstawowych dylematach uczniowskich – chodzić na wagary czy nie ?!

Bardzo chętnie skorzystaliśmy z zaproszenia do udziału w naszym ulubionym festiwalu IV Przeglądzie Kabaretów Szkolnych – Koszalin 16.04.2004. Jak to zwykle bywa w Koszalinie - wspaniała, żywo reagująca widownia, fantastyczne Jury z Jupim Podlaszewskim na czele, aż się chce pracować! No i kolejna „Złota podkowa” do naszej kolekcji. Życie jest piękne !

Oczywiście nie zawsze wszystko przebiegało tak fajnie i „różowo”. Czasami przydarzały nam się wpadki w postaci niezbyt udanych programów, jak chociażby nieszczęsna *„Historia o smoku”*, zupełnie nie zauważona na przeglądzie w Gdańsku w 2003 roku, ale zawsze potrafiliśmy wyciągnąć odpowiednie wnioski z tych „porażek” i ze zdwojonym animuszem przygotowywaliśmy następny numer. Pora już była, abyśmy „wyłynęli na szersze wody” – postanowiliśmy spróbować swoich sił w ogólnopolskiej konfrontacji – Płockim Kramiku.

„...Idea konkursu jest spotkanie dzieci, młodzieży i nauczycieli, instruktorów kochających teatr oraz wspólne obejrzenie różnych form teatralnych. Na program złożą się prezentacje zespołów teatralnych, spotkania warsztatowe oraz imprezy towarzysząc . Pragniemy twórczą pracę połączyć z edukacją teatralną...” (fragment z folderu festiwalowego).

Właśnie dlatego z wielką radością przyjęliśmy zaproszenie do udziału w XV Płockim Kramiku Teatrów Dziecięcych i Młodzieżowych – HECA 2004 . Ta wspaniała, trzydniowa impreza ogólnopolska to prawdziwe „święto teatru amatorskiego”. Wrażliwa, entuzjastycznie reagująca publiczność, warsztaty teatralne, wieczorne spotkania instruktorów z jurorami, podczas których omawialiśmy poszczególne spektakle – to wszystko wywoływało w nas „uczucie spełnienia”, że wszystko, co robimy, ma naprawdę sens!

„...Do Hecy wejdź! Do Hecy wstąp! Na Hecę przyjeźdź! Tu wszystkich znasz i tylko tu są takie miłe chwile, które zatrzymać warto do białego dnia...” (fragment hymnu festiwalowego). A wszystko to zasługa naszej przyjaciółki – głównej organizatorki Romy Ludwickiej.

To właśnie dzięki niej dzieci i młodzież mają niebywałą okazję nawiązać kolejne przyjaźnie, nauczyć się czegoś od siebie, doskonalić swoje umiejętności, „rozwinąć skrzydła”. Nasz spektakl został entuzjastycznie przyjęty przez publiczność, o czym świadczyły bardzo przychylne recenzje po przedstawieniu oraz fakt przyznania nam przez Jury nagrody pieniężnej i nagrody rzeczowej dla opiekuna zespołu.

„Dwadzieścia lat , a może mniej” i co z tego ? Co osiągnęliśmy w tym okresie, nie licząc oczywiście tych wszystkich nagród i dyplomów. Mam wielką satysfakcję z faktu, że wielu moich wychowanków przez wiele lat, często nawet do dzisiaj, działa na niwie sze-

roko pojętej kultury - a to jako nauczyciele muzyki, instruktorzy domów kultury, członkowie zespołów rockowych, bibliotekarki, malarze-amatorzy, instruktorzy ZHP itp. Dzięki licznyim wyjazdom kabareciarze mieli okazję nawiązać liczne przyjaźnie, spotkać ciekawych, sławnych ludzi, rozwijać umiejętność wyrażania twórczej ekspresji poprzez język sztuki. Przecież głównym zadaniem szeroko pojętej edukacji, a na pewno za takową można uznać działalność w ramach teatru amatorskiego, jest wprowadzenie dziecka w kulturę. Edukacja taka dostarcza licznych przeżyć i pozwala rozładować właściwą dla wieku szkolnego potrzebę ekspresji. Stwarzając warunki do samorealizacji planów i zamierzeń swoim podopiecznym, osiągniemy główny cel, jakim jest wychowanie człowieka twórczego, otwartego, świadomie dokonującego trafnych wyborów.

„TWÓRCZOŚĆ W MOIM ŻYCIU”

- refleksje młodzieży

Co ci dała zabawa w teatr?

Z wywiadu, jaki przeprowadziła Magdalena Konopka, studentka Kolegium Nauczycielskiego w Warszawie z dziećmi z najstarszej grupy teatralnej Zosi i Zbyszka Wójcików *

Marta (19 lat): „Zawsze byłam bardzo zamknięta i nieśmiała. Przez lata w teatrze otworzyłam się na ludzi. Nie wstydzę się siebie. A dodatkowo nauczyłam się opiekować maluchami, co jest mi teraz bardzo potrzebne, bo mam małego brata”.

Ptyś (14 lat): „Nauczyłem się samodzielności i dyscypliny. Teraz, gdy od paru lat jeżdżę latem na obozy i kolonie to mi się to przydaje. Umieć sobie pościelić łóżko, jem co dają i zawsze zdążam na czas”.

Monika (16 lat): „Zwiedziliśmy kawał Polski, byliśmy parę razy za granicą. To, ilu ludzi poznałam, ile zobaczyłam i nauczyłam się to jest zasługa teatru. I jeszcze to, że łatwo uczyć się na pamięć – zarówno wierszy na polski jak i dat czy wzorów”.

Majka (14 lat): „Nauczyłam się sensownie rozmawiać i mieć swoje zdanie (...) i nie wstydzę się go powiedzieć”.

Kasia (17 lat): „Teatr w ogóle nas ukształtował, to znaczy nasze charaktery. Jest moim życiem (...)”.

Iwona (17 lat): „Nie wyobrażam sobie, co bym robiła z wolnym czasem. W zespole, oprócz mnie, są jeszcze dwie moje siostry i brat, a nasi rodzice to przyjaciele cioci i wujka (p. Wójcików). Ostatnio wyjechaliśmy razem na wczasy. I jeszcze jedna rodzina. Było nas razem czternaścioro! To dopiero paczka! Wujek był naszym ratownikiem, a ciocia opowiadała maluchom bajki -zmyślanki przez cały dzień (...)”.

* Wywiad zamieszczony w artykule Zofii i Zbyszka Wójcików *Przez zabawę do ...ludzi./W:/Teatr edukacyjny – komunikacja bez granic*, pod red. M. Glinieckiego i L. Maksymowicz. Słupsk 2001, s.61

Antek (13 lat): „...A ...a ja to się jąkam i nikomu to nie przeszkadza. I mnie lubią, nawet bardzo. Ja tu się czuję wspaniale. No i mam większą kulturę, niż te głąby z mojej klasy, co nigdzie nie chodzą tylko w kółko to wideo (...).”

Bartek (19 lat, syn p. Wójcików): „Teatr nauczył mnie pewności siebie i wyrażania siebie w różnych formach. Umiem wyreżyserować spektakl (robiłem to w swojej szkole) i mam wiele pomysłów podczas prób. Grać też lubię i ponoć umiem (!). Ale aktorem nie będę. Rodzice nauczyli mnie być twórczym, a aktor zawodowy to odtwórca. W teatrze nauczyłem się też drugiej mojej pasji: elektroniki. Ojciec jest atechniczny i ktoś musiał to wziąć na siebie. Nowa konsoleta i instalacja elektryczna to moje dzieło. Zdałem na mechatronikę”.

Agata (14 lat): „Mogę się teraz przyznać, bo teatr nauczył mnie szczerości, że miałam paskudny charakter. Byłam niekoleżeńska, chytra i przechwalałam się bez przerwy. Teraz mam same koleżanki w zespole. Trochę to bolało, ale było warto (...).”

MAREK CIEŚLUCIŃSKI

Igraszki z teatrem

O Autorze _____

Marek Cieśluciński - student I roku Pomorskiej Akademii Pedagogicznej; były aktor licealnego Teatru „Dwa kSzesła” (wspieranego artystycznie przez Teatr STOP), w Zespole Szkół Ponadgimnazjalnych nr 2 w Słupsku.

Czym jest dla mnie Teatr ??

*Nie umiem tego opisać chyba.
To trzeba czuć, to trzeba widzieć własnymi oczyma.
Pamiętam wszystkie występy przed publicznością,
I każdy wspominam z wielką radością.
Lecz pamiętam też adrenalinę i obawę przed każdym wyjściem
na scenę,
- Co się stanie jak się pomylę, co się stanie jak niechcąc swój tekst
zmienię.
Ale gdy już się występuje,
Żadnego strachu, ani obawy nie czuje.
Jest za to radość, jest satysfakcja,
Jest nadzieja, że będzie widzów entuzjastyczna reakcja.
Lecz nigdy nie myślałem, że nagle po jakimś przedstawieniu czeka
mnie sława,
Bo dla mnie największą nagrodą po spektaklu, są od publiczności
brawa !!!*

Będąc w III klasie liceum, w mojej szkole powstała grupa teatralna „Dwa kSzesła” i wtedy po raz pierwszy zetknąłem się z teatrem od strony kulis.

Zawsze chciałem wiedzieć jak to jest występować przed publicznością, chciałem wiedzieć czy jestem w stanie podołać takiej roli. Zapisując się do tejże grupy myślałem, że jeżeli nie sprawdzę się, albo po prostu nie będzie mi się podobało, to się wypiszę i będzie po kłopotcie. Z próby na próbę zrozumiałem jednak, że to jest to, co chciałbym robić częściej, co mnie cieszy i rozwija. Takie warsztaty teatralne pozwalają poznać samego siebie, swoje możliwości i granice. Dzięki nim, często nieświadomie, uczymy się rzeczy przydatnych w życiu codziennym, takich jak np. praca w zespole, zdobywanie zaufania, odpowiedzialność i cierpliwość.

Podczas prób, gdy dostawaliśmy różne scenki do odegrania, to była dla nas po prostu świetna zabawa, lecz nie zdawaliśmy sobie sprawy, że poprzez tę zabawę poznajemy siebie nawzajem i zaczynamy sobie ufać. Dopiero potem okazało się, jak ważna jest świadomość, że partner, z którym właśnie jestem na scenie polega na mnie, a ja mogę polegać na nim.

Moim zdaniem, grupa teatralna jest jak zegarek, który składa się z wielu elementów współzależnych od siebie. Aby wskazówki były na odpowiednim miejscu, a zegarek mógł wskazywać odpowiednią godzinę, potrzebna jest poprawna praca wszystkich części, bo jeżeli choćby najmniejsza zębatka przestałaby nagle działać, to cały zegarek będzie pokazywał złą godzinę. Dlatego, będąc na scenie, musimy być odpowiedzialni w równej mierze za siebie, jak i za naszych partnerów. Jeżeli ktoś, będąc na scenie popełni błąd to reszta grupy musi się tak dostosować, aby widz nie był w stanie zauważyć jakiegokolwiek pomyłki.

Praca w teatrze uczy również sumienności, ponieważ musimy cierpliwie uczyć się często dużych partii tekstu, albo odgrywać jakąś scenkę wielokrotnie po to, aby dojść prawie do doskonałości, aby dana scenka wyglądała jak najbardziej realistycznie.

Najbardziej cieszę się, że Teatr pokazał mi drogę, którą próbuję iść. Mój dalszy rozwój był utrudniony przez to, iż po roku działalności szkolne Koło Teatralne zostało likwidowane. Jednakże we mnie nadal tkwiła chęć występowania na scenie, nawet, jeżeli nie mogłyby być to wystąpienia teatralne. Dzięki tej chęci i odwadze jaką nabrałem, zacząłem częściej prowadzić różne imprezy i uroczystości szkolne. Ponadto, kiedy tylko miałem okazję, to wraz z kolegami, wzięliśmy udział w przeglądzie szkolnych grup teatralnych, odnosząc sukces i zbierając kolejne, cenne doświadczenia.

Sądzę, iż w dzisiejszych czasach, kiedy ludzie są zapracowani, zabiegani i wiecznie zmęczeni, sztuce ciężko jest dotrzeć do widza. Dla mnie ekscytującym jest, jeśli spektakl lub sam aktor mnie zaskakuje, potrafi grać na emocjach tak, abym uwierzył, że jego rola jest prawdziwa.

Lubię czasem zaskakiwać otoczenie swoją postawą i obserwować wtedy reakcję innych. Kiedyś, na przykład, stojąc na przejściu dla pieszych i czekając na zielone światło, koleżanka zapytała: czy przejdziemy przez pasy tańcząc tango? Oczywiście zrobiliśmy to kończąc taniec już na chodniku. I choć wszystko trwało w sumie krótko, to usłyszeliśmy kilka ciekawych i zabawnych komentarzy. Idąc za ciosem, w niedługim czasie, udaliśmy się na Stary Rynek w Słupsku, gdzie przy muzyce z radioodtwarzacza zatańczyliśmy kilka tańców towarzyskich. Wkrótce zebrała się wokół nas grupka osób, która z zainteresowaniem oglądała nasze poczynania (w kilkanaście minut zarobiliśmy 4,70 zł !!) Stąd wniosek, iż ci zabiegani ludzie mogą czasem zatrzymać się na chwilę, ale to sztuka musi wyjść im naprzeciw.

Obecnie jestem członkiem studenckiej grupy teatralnej działającej przy Młodzieżowym Centrum Kultury w Słupsku i mam nadzieję, że to pozwoli mi jeszcze bardziej rozwinąć się i zdobyć nowe doświadczenia.

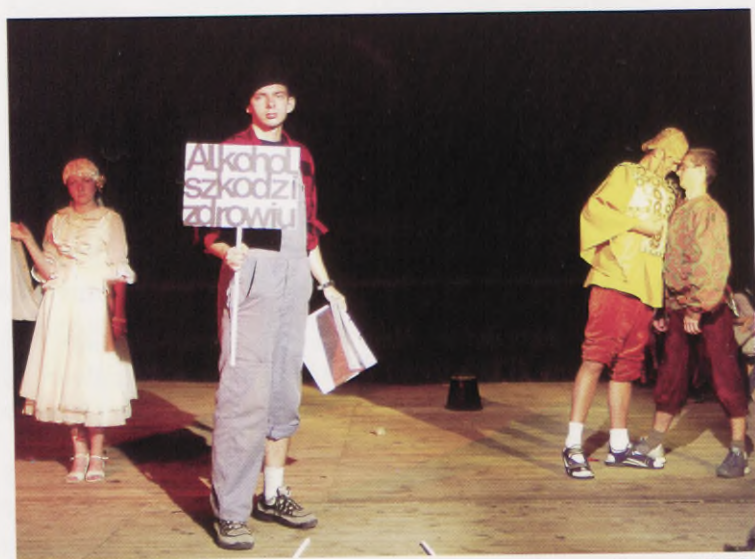
Jestem wdzięczny Panu Miłosławowi Glinieckiemu (z Teatru STOP) za to, że zaszczepił we mnie bakcyla teatru, dzięki któremu doznałem wielu wspaniałych i niezapomnianych wrażeń, takich jak chociażby występ na deskach słupskiego Teatru Impresaryjnego przed kompletem publiczności.

Ludzkie życie to jedna wielka premiera, tyle tylko, że bez wcześniejszych prób i powtórzeń, więc mam cichą nadzieję, że gdy będzie opadała kurtyna na koniec mojego spektaklu, usłyszę choć pojedyncze brawa.



(fot. z archiwum Teatru STOP)

Marek (Herod) w spektaklu „Misterium Niesforne” – Teatr DWA KSZESŁA
(Zespół Szkół Ponadgimnazjalnych nr 2 w Słupsku), 2003;



(fot. z archiwum Teatru STOP)

Marek (Woźny Groźny) w scenie - „Romeo i Julia” – Teatr DWA KSZESŁA
(Zespół Szkół Ponadgimnazjalnych nr 2 w Słupsku), 2003;

MARTA GLINIECKA

*Ja i teatr – czyli swobodne szybowanie
„gdzieś między przeżyciem a przemyśleniem”*

O Autorze

Marta Gliniecka - uczennica klasy humanistyczno-dziennikarskiej II Liceum Ogólnokształcącego im. Władysława Broniewskiego w Koszalinie; lubi muzykę klasyczną i filmową; gra na instrumencie, próbuje tworzyć własne kompozycje muzyczne.

Teatr, którego długowieczna tradycja sięga aż V w. p.n.e., w dalszym ciągu - jak zauważa Novalis¹¹⁰ - pozostaje „aktywną refleksją człowieka nad samym sobą: o szaleństwie, szczęściu, przypadku - *mapa świata*”. Na przestrzeni wieków zmieniał się kształt architektoniczny teatru, wykształcały się nowe gatunki dramatu, zmieniały konwencje i techniki teatralne. I chociaż człowiek wciąż poszukuje nowatorskich rozwiązań i środków wyrazu, wydaje się, że rola teatru nie zmienia się w naszym życiu. Nadal jest on swoistym dialogiem pomiędzy aktorem a widzem. Jego zadaniem jest nieustanne wzywanie do: „współprzeżywania, współcierpienia (...), współśmiechu albo współpogardy - choćby z jawnego dystansu” (H. Kindermann).

Teatr zwraca uwagę na złożoność kondycji ludzkiej. Jego istotę stanowi spektakl, który operując symboliką i metaforą, staje się harmonijnym współbrzmieniem gry słowa, obrazu, muzyki, gestu. Odwołuje się do sfery naszych skojarzeń, przez co staje się niezwykle bliski człowiekowi. Dostarcza nam również wielu niesamowitych przeżyć i wrażeń, a tym samym duchowo wzbogaca naszą codzienność i osobowość. To właśnie dzięki sztuce - jak zauważa w jednym ze swoich artykułów Maria Szyszkowa - „wzmaga się nasza zaduma i pogłębia refleksja nad własnym modelem życia. Intensyfikujemy je, wchłaniając sposoby istnienia innych, dzięki czemu żyjemy barwniej”.¹¹¹

Przedstawiciele psychologii humanistycznej akcentują, że w naturze każdego człowieka leży potencjał możliwości i zdolności twórczych. Potrzeba jedynie odpowiednich warunków, aby mogły się one rozwijać. Teatr stwarza takie możliwości, daje nam okazję do odkrycia naszych talentów i pewnych predyspozycji, pozwala nam rozwinąć skrzydła, rozwijać się twórczo, bo - jak to trafnie ujął Tadeusz Kantor - „wymaga totalnego, bez reszty permanentnego zaangażowania myśli, woli, wyobraźni”.

Teatr stanowi też dla mnie pewnego rodzaju doświadczenie, gdyż pozwala nam bezpośrednio uczestniczyć w rozgrywających się na scenie zdarzeniach. W pewien sposób widz staje się współtwórcą przedstawienia. Jak pisze Jean Paul Sartre: „Sytuacja jest wyzwaniem, osacza nas i proponuje rozwiązania, a do nas należy decyzja (...) W ten sposób wolność uobecnia się na wyższym planie, bowiem akceptuje zagubienie po to, aby umocnić samą siebie”.¹¹² Uczestniczenie w spektaklu wymaga więc od widza czegoś więcej niż tylko biernej obserwacji, ale przede wszystkim utożsamienia się z bohate-

¹¹⁰ Novalis (1984): *Uczniowie z Sais - proza filozoficzna - studia - fragmenty*. Warszawa

¹¹¹ Za M. Dudzikową (1985): *O trudnej sztuce tworzenia samego siebie*. Warszawa, s. 281

¹¹² J.P. Sartre za: Z. Majchrowski i inni (2003): *Człowiek - twórca kultury*. Warszawa, s. 162

rami, podjęcia próby zrozumienia ich postępowania; oceny sytuacji w jakiej się znajdują i wreszcie - co najważniejsze, wymaga podejmowania świadomych decyzji, dokonywania wyborów zgodnych z własnym sumieniem. Dopiero takie zaangażowanie przyczynia się do prawdziwego „przeżywania” sztuki teatralnej, podczas którego zawsze odkrywamy prawdy o nas samych.

Moja przygoda z teatrem trwa już co najmniej siedem lat. Pierwsze moje spotkanie miało miejsce w trzeciej klasie szkoły podstawowej. Brałam wtedy udział w warsztatach teatralnych prowadzonych przez - Mirosława Glinieckiego (redaktora tego tomu). Oczywiście zbieżność nazwisk nie jest przypadkowa, teatrem zainteresowali mnie rodzice, miałam jednak możliwość wyboru.

Uczestniczenie w warsztatach teatralnych było dla mnie nowym, niezwykle ciekawym doświadczeniem. Miałam wówczas okazję przekonać się, jak niepowtarzalną zabawą, a jednocześnie nauką, potrafi być teatr. Przede wszystkim poznałam zasady współpracy w zespole, ponoszenia odpowiedzialności za wspólne zadania. Z trudem uczyłam się też nabierać dystansu do siebie i odgrywanej roli; poznawałam swoje możliwości poprzez obserwowanie innych i ich reakcji na moje zachowania. Trudno to opisać słowami. Podczas odgrywania krótkich etiud, wcielałam się w różne postacie. Wymagało to ogromnego zaangażowania. Nie wiem, co było trudniejsze, wczucie się w położenie przedstawianych bohaterów czy znalezienie sposobu na to, jak wyrazić, co one myślą i czują, tak by zrozumieli to widzowie. A poza tym, jak każda dziewczyna bałam się brzydoty, nie chciałam być brzydka na scenie. Kiedy przydzielono mi rolę niechlujnego, z nikim nie liczącego się Woźnego (w dodatku mężczyzny), pojawił się we mnie wewnętrzny opór. Bałam się, że nie dam rady. Wtedy nie rozumiałam jeszcze, że to jest właśnie zadanie aktorskie, aby umieć pokazać postać tak diametralnie różną ode mnie samej. W końcu jednak postanowiłam spróbować i osiągnęłam swój mały sukces. Niektórym widzom ten Woźny bardzo się podobał, ja też go chyba polubiłam. Dzięki tej postaci stałam się silniejsza, uwierzyłam bardziej w siebie. Był to bodziec do podejmowania kolejnych, trudniejszych zadań.

Dzięki warsztatom teatralnym nauczyłam się dbać o przestrzeń, myślę, gdzie stanąć, dbam o to, jak mówię. To nie znaczy, że nie mam tremy, że się mniej boję - może nawet przeciwnie, wiem, ile wymaga to trudu, by zainteresować czymś widza. Dzięki temu potrafię też doceniać wysiłek innych.

O teatrze jednak nie wystarczy czytać, trzeba samemu spróbować. Nie wiem, co oznaczałyby dla mnie słowa zawarte w podręczniku wiedzy o kulturze, że teatr odgrywa znaczącą rolę w kształtowaniu się osobowości młodego człowieka, byłyby to tylko słowa.

Wydaje mi się, że teatr ma istotne znaczenie w życiu każdego z nas. Stąd też, jako uczennica klasy humanistyczno - dziennikarskiej czuję wewnętrzną potrzebę nie tylko aktywnego uczestniczenia w życiu teatralnym, ale również podejmowania wszelkich działań w celu zainteresowania nim innych.

Bardzo często młodzi ludzie, którzy nie mieli wcześniej okazji bywać w teatrze albo też zrazili się, oglądając niezbyt ciekawe przedstawienia, teraz, mając możliwość pójścia do teatru, wybierają jednak spotkanie towarzyskie (np. dyskotekę). Każdy człowiek, szczególnie młody, potrzebuje zachęty. Liczy się przede wszystkim odpowiednia motywacja, stąd też cenna może być na przykład opinia nauczyciela, który cieszy się wśród uczniów dużym autorytetem. Może on polecić spektakl, który uważa za ciekawy, nie przymuszając jednak nikogo do jego oglądania. Nikt z nas nie lubi być do czegoś zmuszany, działamy wtedy zawsze na zasadzie przekory. Nauczyciel, pozostawiając uczniom prawo dokonania wyboru, traktuje ich jak dorosłych, odpowiedzialnych ludzi, w ten sposób zyskuje zaufanie i potrafi wzbudzić zainteresowanie sztuką.

Niestety w praktyce wygląda to nieco inaczej. Zdarza się, że nauczyciele, nie znając przedstawienia, przekonują uczniów o jego wartości i zapewniają, że na pewno pomoże im ono w odbiorze lektury szkolnej. Gdy okazuje się jednak, że sztuce teatralnej daleko do pierwowzoru literackiego, młodzież łatwo się zniechęca. Przy następnych okazjach świadomie rezygnuje z pójścia do teatru, uważając je po prostu za stratę czasu. Z drugiej jednak strony oglądanie różnych pod względem jakościowym przedstawień kształtuje naszą umiejętność krytyki i, co ważne, sprzyja wyrobieniu artystycznego smaku.

Ważnym problemem są zbiorowe wyjścia szkół na przedstawienia edukacyjne. Warto tu zwrócić uwagę na fakt, że miejsce, w którym odbywa się spektakl, ma bardzo duży wpływ na jego odbiór, dlatego też powinno spełniać pewne minimum warunków technicznych, akustycznych czy estetycznych. Tymczasem bardzo często aktorzy grają w salach, gdzie nie ma zapewnionej odpowiedniej akustyki. I tak na przykład w nowej sali kina Kryterium w Koszalinie - uczniowie siedzący w przedostatnich rzędach, oglądając "Króla Edypa", nie słyszą połowy dialogów prowadzonych na scenie. Rezul-

tat jest taki, że ci, którzy nie czytali tragedii Sofoklesa, nie rozumieją fabuły. Czy można w takim razie w ogóle mówić o jakimkolwiek przeżyciu?

Wreszcie istnieje trzeci aspekt. Dobre przedstawienia kosztują. Wydaje mi się, że perspektywa odwiedzenia teatru muzycznego w Gdyni czy też wybrania się na spektakl Wrocławskiego Teatru Pantomimy, zainteresowałaby i wzbudziła entuzjazm wielu uczniów (tak było w mojej klasie). Niestety nie wszystkich stać na taki wydatek.

Wymagania szkolne wzrastają z każdym rokiem. Większość z nas ma już komputery, dostęp do Internetu, a mimo to, zaczyna nam wszystkim brakować czasu. Gdybyśmy chcieli rzetelnie wykonywać wszystkie zadania domowe, musielibyśmy przestać spać, a przecież każdy z nas odczuwa potrzebę rozmowy, dialogu, dzielenia się z innymi swoimi wrażeniami.

Dla mnie chwilą wytchnienia i ukojenia jest lekcja muzyki. Uwielbiam grać, próbuję tworzyć własne utwory. Zdecydowanie zaczynam doceniać te chwile, które stwarzają możliwość refleksji, dyskusji na ważne dla mnie tematy. To właśnie między innymi daje mi teatr. W inscenizacji *Szalonej lokomotywy*, którą niedawno miałam okazję oglądać w Słupsku, Witkacy pokazuje, że naszym życiem kierują schematy.

Parafrazując Demokryta, można by powiedzieć, że nasze życie bez teatru byłoby jak długa droga bez zajazdów, w których podróżny mógłby się pokrzepić i odpocząć. Teatr jest pewnego rodzaju przystankiem, pozwala nam zajrzeć w głąb siebie, spotkać się z drugim człowiekiem. Szkoda tylko, że ta chwila refleksji, do której zmusza nas spektakl, jest tak krótka. Kiedy kurtyna opada, zaczyna się kolejne przedstawienie - życie, znów wpadamy w wir codzienności, jak w wierszu Joanny Salamon¹¹³:

*Przez ten pośpiech
niczego się nie zdąży
To co właśnie należałoby zrobić
jest już z góry pomniejszone
przez natłok innych pilnych spraw
I następną rzecz spotyka
ten sam lekceważący pośpiech...*

I chyba właśnie dlatego musi być teatr.

¹¹³ J. Salamon (1978): *Szkice do nowego słownika wyrazów*. Warszawa



(fot. z archiwum Teatru STOP)

Marta (Woźny) w spektaklu - „Gdzie ten teatr?...” – Teatr MASAKRA
(Gimnazjum nr 3 w Koszalinie) Warsztat Teatralny Teatru STOP, VII'2002;



(fot. z archiwum Teatru STOP)

Marta z własną kompozycją - „Niepowtarzalny lata smak” – Miejska Inauguracja
Roku Szkolnego w Gimnazjum nr 3 w Koszalinie, IX'2003.

SONIA TYBORA

Poruszam się na wózku (zanik mięśni). Hmm...chyba z ogromnej chęci zachowania pięknych chwil, zaczęłam próbować zatrzymać je na papierze (głównie ołówkiem, a potem także węglem i pastelami) i choć na początku marnie szło, bo wszystkiego musiałam nauczyć się od podstaw, na własnych błędach próbowałam...wciąż próbuję...

Na większości „obrazów z życia, które „kopiuję”, utrwalony jest smutek, czasem ból i tym podobne emocje, bo w takich chwilach życia jesteśmy najprawdziwsi... Jest w tym rodzaj głębi i piękna, które wciąga mnie najmocniej.



Wędrowiec

AGNIESZKA DUL

Mam 28 lat, od urodzenia choruję na „Mózgowe Porażenie Dziecięce”. W 1995 r. zdałam maturę w II Liceum Ogólnokształcącym im. Adama Mickiewicza w Słupsku. Po ukończeniu nauki zaczęła się moja przygoda z wierszem i poezją, która trwa do dnia dzisiejszego. Interesuję się nie tylko literaturą i poezją, ale również muzyką. Lubię słuchać muzyki klasycznej, popu, muzyki filmowej.

Poezja i pisanie wierszy rozwija moją wrażliwość na otaczający mnie świat, pomagają zrozumieć drugiego człowieka, dają mi także możliwość rozwoju własnej osobowości, jak również sprawdzenia siebie i pokazanie innym, że choroba nie jest przeszkodą w realizacji moich marzeń i celów. Pisanie stało się pasją i ogromnym wyzwaniem. Jest po prostu sposobem na moje życie.

WĘDROWIEC

Strzępy podartej sukmany miał
jakiś worek na plecach i kij,
przy rozstaju dróg sam stał
człowiek bez imienia, nazwiska.

Twarz jego była bez wyrazu
bladością trupią pokryta
jakby z kamienia wryta
ta twarz nędznego człowieka.

Który na kogoś lub na coś czeka
a może przed kimś ucieka
jemu zadrżała od wiatru powieka
nie znam tego człowieka.

On pewnie nie ma też domu
jest wolny i niepotrzebny nikomu
nie wie, w którą stronę ma iść
i o czym w nocy będzie śnić.

Pod krzyżem przydrożnym usiadł
suchą kromkę chleba sam zjadł
i przymknął oczy, by zdrzemnąć
się chwilę, a potem znów wstać.

I dalej tak iść w nieznane
byle przed siebie, do nikąd,
ten człowiek był nie stąd
przypadek wysłał go na sąd.

Jako świadka by zaświadczył
o swojej krzywdzie, los go wywłaszczył
i pozbawił jego własności
domu, rodziny a nawet miłości.

Teraz po świecie się tuła
ten człowiek z workiem i kijem
on przyzwyczaił się już do zła
nie zna już dotyku „człowieczej miłości”

Strzępy podartej sukmany miał
jakiś worek na plecach i kij,
przy rozstaju dróg sam stał
człowiek bez imienia, nazwiska.



AUTORZY TEKSTÓW W DZIAŁANIU



(fot. z archiwum Teatru STOP)

001 Stanisław Miedziewski – Teatr RONDO SOK (Słupsk);



(fot. z archiwum Teatru STOP)

002 Jupia Podlaszewski – Teatr Pantomimy BLIK oraz obecnie
Chwilowy Teatr Pantomimy OBLIQUE (Koszalin);



(fot. Jadwiga Girsza-Zimna)

003 Katarzyna Sygitowicz – OT Rondo (Słupsk);



(fot. z archiwum Teatru STOP)

004 Teresa Gliniecka – Teatr SKRZAT (Szkoła Podstawowa i WDK w Ogorzelinach, gm. Chojnice);



(fot. z archiwum OT RONDO)

005 Jolanta Krawczykewicz – OT RONDO SOK (Słupsk);



(fot. archiwum SAS)

006 Mirosław Gliniecki – Teatr STOP (Koszalin) i OT RONDO SOK (Słupsk);



(fot. z archiwum Teatru STOP)

007 Jarosław Greszta – Kabaret Leśni Skauci (Szkoła Podstawowa w Leśnicach)



(fot. z archiwum Teatru STOP)

008 Lucyna Maksymowicz – Teatr STOP (Koszalin);

DZIAŁANIA TEATRALNE (spektakle – warsztaty)



(fot. Jadwiga Girsza-Zimna)

009 „Przyjaciele ze Stumilowego Lasu” – projekt „W krainę marzeń”
(OT Rondo SOK Słupsk), 2003/04;



(fot. z archiwum Teatru STOP)

010 Mirek (Dyrektor), Adam i Artur (Łobuzy) – Teatr GŁELE DEMBDE (Zespół Szkół
w Damnie, gm.Damnica), – Warsztat Teatralno-Dramowy Teatru STOP, V'04;



(fot. z archiwum Teatru STOP)

011 Aktorzy – Teatr OGNISKA (Ognisko Muzyczne w Koszalinie) – Warsztat Teatralno-Dramowy Teatru STOP, V'2004;



(fot. z archiwum Teatru STOP)

012 Maciej, Klaudia i animatorka działań Katarzyna Haczkowska – („pogotowie teatralne” Teatru STOP w szkole przyszpitalnej w Słupsku), VI'2003;



(fot. z archiwum Teatru STOP)

013 Maski (Asia i Staszek) – Teatr NUBLISIMO (Szkoła Podstawowa nr 3 w Koszalinie) – Warsztat Teatralno-Dramowy Teatru STOP w ramach Miejskiego Programu Edukacji i Profilaktyki Urzędu Miejskiego i MOK-u w Koszalinie, VII'2003;



(fot. z archiwum Teatru STOP)

014 Aktorzy – Teatr NUBLISIMO (Szkoła Podstawowa nr 3 i Gimnazjum nr 3 w Koszalinie) – Warsztat Teatralno-Dramowy Teatru STOP w ramach Miejskiego Programu Edukacji i Profilaktyki Urzędu Miejskiego i MOK-u w Koszalinie, VII'2003;



(fot. z archiwum Teatru STOP)

015 Aktorzy – Teatr APLAUS (Zespół Szkół Ponadgimnazjalnych nr 1 w Słupsku),
- Warsztat Teatralny Teatru STOP, 2003/2004;



(fot. z archiwum Teatru STOP)

016 Weronika, Adrian i Daria – Teatr APLAUS (Zespół Szkół Ponadgimnazjalnych nr 1
w Słupsku), - Warsztat Teatralny Teatru STOP, 2003/2004;



(fot. archiwum Teatezji)

017 „Prze-milczenie”- spektakl wg C. Norwida w reż. Daniela Kalinowskiego,
(OT Rondo SOK Słupsk), 2003;



(fot. archiwum Teatezji)

018 „Prze-milczenie”- spektakl wg C. Norwida w reż. Daniela Kalinowskiego,
(OT Rondo SOK Słupsk), 2003;



(fot. archiwum Teatru BLIK)

019 Dianiól w spektaklu „L'EMBEILLIE”- Chwilowy Teatr Pantomimy OBLIQUE (Koszalin); Przystanek Olecko '2003;



(fot. archiwum Teatru BLIK)

020 Kuszenie w spektaklu „L'EMBEILLIE”- Chwilowy Teatr Pantomimy OBLIQUE (Koszalin); Przystanek Olecko '2003;



(fot. archiwum Teatru BLIK)

021 Teatr Pantomimy OBLIQUE (Koszalin) jako bojówka artystyczna Samozwańczej Międzynarodowej Akademii Różnorodnej Zabawy (jej Rektorem jest Jupi Podlaszewski – z tytułem „professeur usurpateur”), nad Drawą '2004;



(fot. archiwum Teatru BLIK)

022 Teatr Pantomimy OBLIQUE (Koszalin) jako bojówka artystyczna Samozwańczej Międzynarodowej Akademii Różnorodnej Zabawy (jej Rektorem jest Jupi Podlaszewski – z tytułem „professeur usurpateur”), nad Drawą '2004;



(fot. Piotr Ceranowski)

023 „O pantomimie” – spektakl edukacyjny Teatru STOP (Koszalin) w Słupsku '2002;



(fot. Piotr Ceranowski)

024 O pantomimie” – spektakl edukacyjny Teatru STOP (Koszalin) w Słupsku '2002;



(fot. Piotr Ceranowski)

025 „O clownadzie” – spektakl edukacyjny Teatru STOP (Koszalin), w Słupsku '2002;



(fot. Piotr Ceranowski)

026 Mim i Clown – spektakl edukacyjny Teatru STOP (Koszalin) w Słupsku '2002;



(fot. Zbigniew Suliga)

027 Dealerzy na Hawajach – spektakl profilaktyczny „DEALER” Teatru STOP (Koszalin) 1998-2004;



(fot. Zbigniew Suliga)

028 Nora Ojca – spektakl profilaktyczny „DEALER” Teatru STOP (Koszalin) 1998-2004;



(fot. z archiwum Teatru STOP)

029 Filipina (Zapowiadacz) – Teatr WRZASK (Szkoła Podstawowa nr 8 w Słupsku)
– Warsztat Teatralno-Dramowy Teatru STOP w ramach Miejskiego Programu Edukacji
i Profilaktyki Urzędu Miejskiego w Słupsku, IX'2004



(fot. SAS)

030 Warsztat teatralny Mirosława Glinieckiego z młodzieżą niesłyszącą z Ośrodka
Szkolno-Wychowawczego w Sławnie, (OT RONDO w Słupsku), V'2004;

SCENA TEATRU DLA ŻYCIA - prezentacje



(fot. z archiwum Teatru STOP)

031 Teatr PLECIUGI w spektaklu – „Idą kołędnicy” (Szkoła Podstawowa nr 5 w Słupsku), OT RONDO XII'2004;



(fot. z archiwum Teatru STOP)

032 Teatr SKRZAT w spektaklu – „Naszej ziemi” (Szkoła Podstawowa i WDK w Ogorzelinach, gm. Chojnice), OT RONDO XII'2004;



(fot. z archiwum Teatru STOP)

033 Teatr ŁAPKI w spektaklu – „Na pustyni uczuć” (Specjalny Ośrodek Szkolno-Wychowawczy w Słupsku), OT RONDO XII'2004;



(fot. Zbigniew Suliga)

034 Teatr KURNIK w spektaklu – „Krzesło”, (Specjalny Ośrodek Szkolno-Wychowawczy w Słupsku), inauguracja SCENY TEATRU DLA ŻYCIA, OT RONDO'29.02.2001;



(fot. z archiwum Teatru STOP)

035 Teatr MIM 2 w spektaklu – „To jest ważne. Igraszki z pantomimą” (Ośrodek Szkolno-Wychowawczy dla Nieśłyszących w Sławnie, OT RONDO XII'2004;



(fot. z archiwum Teatru STOP)

036 Kabaret LEŚNI SKAUCI w spektaklu – „Spróbujmy sami” (Szkoła Podstawowa w Leśnicach), OT RONDO XII'2004;

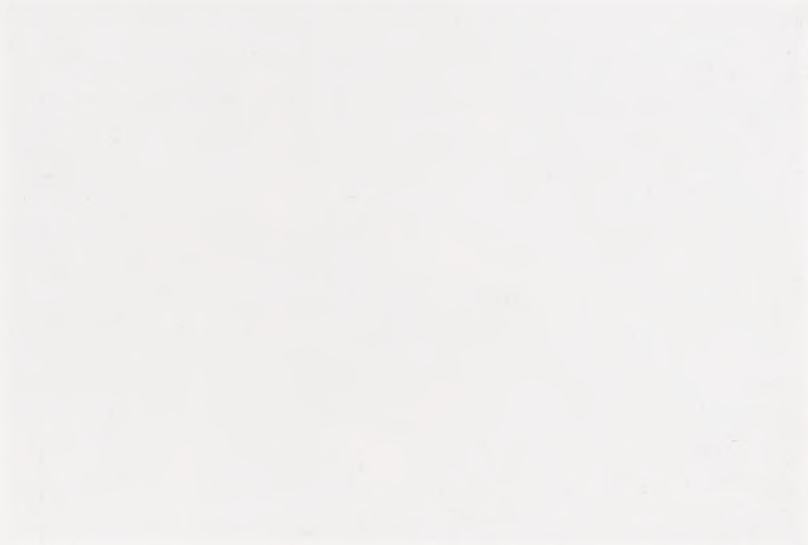
Słupski Ośrodek Kultury
pragnie podziękować Autorom tekstów oraz wszystkim,
którzy przyczynili się do wydania tej publikacji,
wszystkim życzliwym naszej idei.

Osobne podziękowanie pragniemy
wyrazić Zakładowi Poligraficznemu GRAWIPOL,
wspierającemu tego rodzaju inicjatywę po raz trzeci.

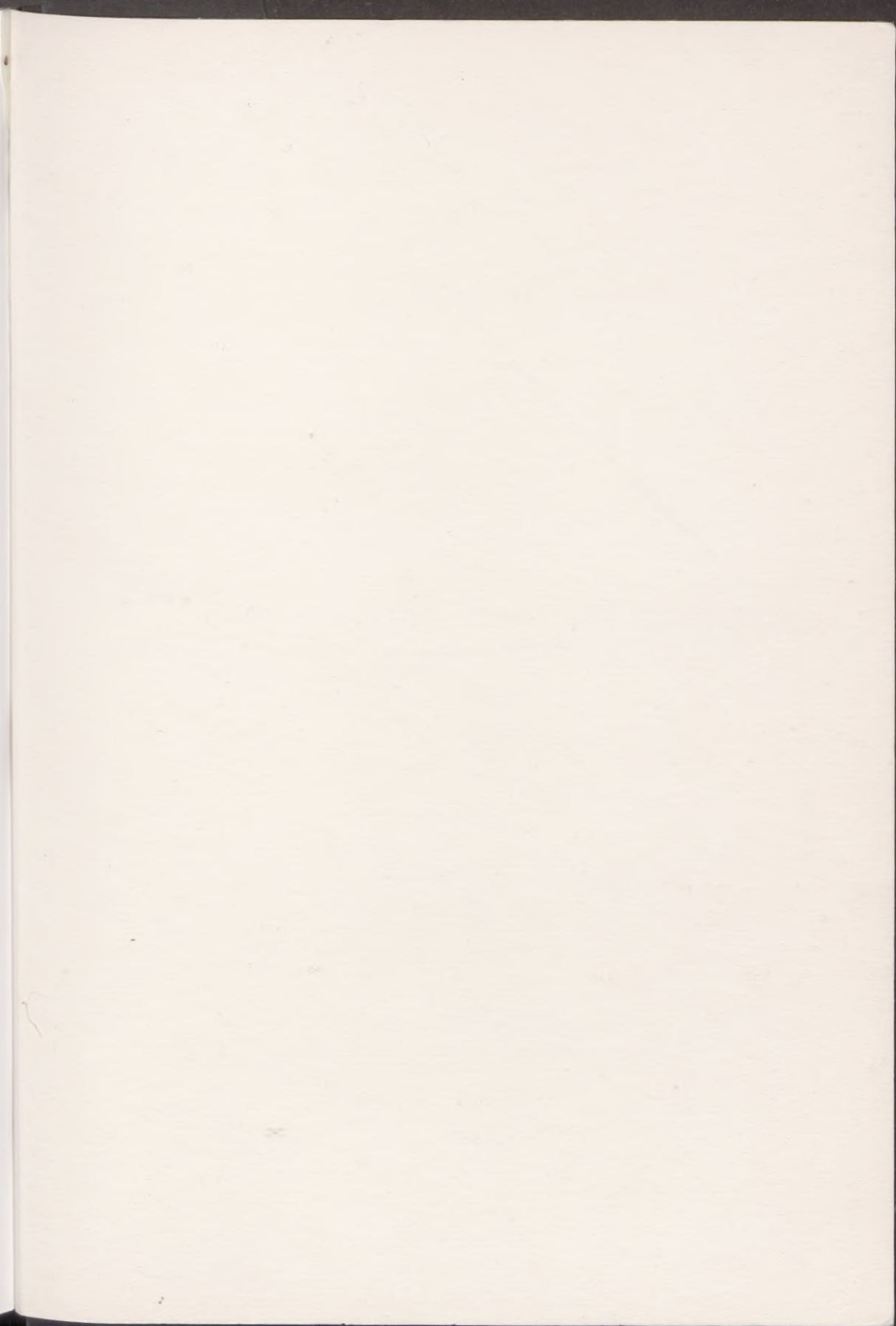
Dziękujemy również naszym dobroczyńcom,
którzy chcieli zachować anonimowość.



THE
JOURNAL
OF
THE
ROYAL
ANTHROPOLOGICAL INSTITUTE
VOLUME 100
PART 1
1970



Published by the Royal Anthropological Institute
21, BEDFORD SQUARE, LONDON, W.C.1A 2EJ
0022-2933/70/0000-0000\$01.00
© 1970 The Royal Anthropological Institute



30,00

MBP Stupsk

OdDiM



4-61406

Przyszło mi recenzować książkę podwójnie niezwykłą. Nie dlatego, że książka składa się z tekstów autorów, których znam i darzę szacunkiem, ale dlatego, że teksty te mają osobisty - intymny wydźwięk. Mówią przede wszystkim o pasji jaką jest TEATR. Z teatru bowiem wywiedzione zostały jego zadania i funkcje, jakie zdaniem autorów on pełni. Specjalnie piszę pełni, a nie może pełnić, gdyż wszystko zostało udowodnione własnymi przeżyciami i doświadczeniami spisanyymi w formie artykułów.

(...) Książka składa się z dwóch części – pierwsza: Sztuka teatru w opinii reżyserów, aktorów, twórców... oraz druga: Działania teatralne w ocenie wychowawców, instruktorów, uczestników zajęć... Mimo, że książka została podzielona na dwie części, jest ona w efekcie bardzo spójna. Bowiem wszystkie teksty napisane zostały przez ludzi „naznaczonych teatrem”.

(...) Recenzowana książka jest „niezwykle cennym zjawiskiem” wśród książek mówiących o edukacji teatralnej i jej walorach wychowawczych. Najważniejszym jej przesłaniem jest to, iż należy uświadomić innym i sobie, że „odslanianie duszy” buduje i wzbogaca tożsamość jednostki.

/fragm. z recenzji dr Marioli Szczepańskiej/



e-mail: teatrstop@pro.onet.pl