
Peda- gogika teatru: cele

- DOROTA OGRODZKA •
- CHRISTOPH NIX •
- MAGDALENA SZPAK •

REDAKTORKA GOŚCINNA:
DOROTA OGRODZKA

Pedagogika teatru jako sztuka

• DOROTA OGRODZKA •

1.

Kuratorzy Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie na okoliczność czasowego zamknięcia instytucji – jako że doraźna siedziba ma już być zlikwidowana, a nowa wciąż czeka na ukończenie – zaplanowali mocny finał złożony z trzech wystaw¹. Jedną z nich nazwali, w nawiązaniu do użytkologicznych koncepcji Stephena Wrighta, *Robiąc użytek*. Ekspozycja to potężny zbiór „raportów” – krótkich przedstawień projektów sztuki społecznej i zaangażowanej z najróżniejszych zakątków Europy i świata. Spektrum prezentowanych działań i przedsięwzięć jest ogromne. Od długofalowych procesów, po jednorazowe interwencje. Od efemerycznych, performatywnych zdarzeń, których jedyną

formą przetrwania w czasie jest dokumentacja wideo lub audio, po artefakty wytwarzane wspólnie ze społecznościami lokalnymi. Od działań publicznych,

Autorka jest pedagożką teatru, reżyserką, performerką, badaczką, animatorką kultury; współpracuje z TPB jako kuratorka, współtworzy Stowarzyszenie Pedagogów Teatru, realizuje autorskie działania teatralne, performerskie, edukacyjne. Stale współpracuje z Instytutem Teatralnym, jest w zespole latających animatorów kultury TiT ę. Współtworzy Kolektyw Terenowy oraz kolektyw Performeria Warszawy.

które mocno wpisują się w aktywizm polityczny lub filozofię ruchów miejskich, po krytyczne, konceptualne formy, poddające oglądowi bieżące problemy kulturowe czy społeczne.

¹ *Robiąc użytek, Chleb i wino, Po co wojny są na świecie?* – te trzy wystawy zamykały działalność Muzeum Sztuki Nowoczesnej w dotychczasowej siedzibie. *Robiąc użytek*, 19 lutego – 1 maja 2016, kuratorzy: Sebastian Cichocki, Kuba Szreder.

To, co łączy wszystkie prace, to ich wykraczanie poza porządek estetyczny, próba badania tego, na ile sztuka jest skuteczna w swoim oddziaływaniu, na ile może – jak piszą kuratorzy – „stwarzać sytuacje, które umożliwiają użytkowanie nie tylko pojedynczej osobie, ale i całym grupom użytkowników”. Chodzi o użytkowanie przestrzeni, języka, praw obywatelskich, ciała. Prezentowani twórcy nie godzą się na to, by „pozostawiać sztukę tylko w sferze estetycznej kontemplacji”. Chcą za jej pomocą nakłuć zbyt gładkie powierzchnie zbiorowych przekonań, ideologii, publicznych przyzwyczajęń, praktyk, sposobów myślenia. Używają sztuki do wskazywania najbardziej gorących miejsc we współczesnych konfliktach i współczesnych dyskusjach. Odwołując się do języka performansu, sztuk wizualnych, nowych mediów, fotografii oraz rozmaitych narzędzi bliskich animacji kultury podają w wątpliwość pojęcia, gesty, mechanizmy społeczne, które często wydają się naturalne lub neutralne. Są wśród nich prace, które wyśmiewają konsumpcjonizm i drwią z samozadowolenia Unii Europejskiej, pokazując jednocześnie jej kolonialne ambicje. Inne aranżują okazje do spotykania się ludzi i wymiany oraz dowartościowania ich doświadczeń lub wprost są próbą wprowadzenia jakiejś praktyki społecznej uznanej przez autorów za potrzebną (jak na przykład w przypadku projektu *Women on Waves*, w którym autorzy organizują na obszarze oceanu nienależącym do żadnego państwa pływającą stację przeprowadzania legalnej aborcji). Są też takie, które krytykują systemy polityczne i gospodarcze, formułują mocne zarzuty wobec polityki społecznej, edukacji, prawa pracy lub sposobu traktowania imigrantów. Interweniują w sytuacjach budzących ich niezgodę lub

wymagających zmiany. Przyglądają się podejrzliwie sensom konstruowanym przez edukację, prawo, religię. Wprawiają je w ruch, bawią się ich formą, profanują – by użyć słownika Giorgio Agambena, który tłumaczy kategorię profanacji jako zabawę, ale i używanie, korzystanie, sprawdzanie możliwości, wywrotowe przesuwanie sensów.²

Sztuka używana jest więc tu jako narzędzie, za pomocą którego można przyglądać się rzeczywistości społecznej i politycznej, ale także dekonstruować ją i fantazjować na jej temat, podając tym samym w wątpliwość obecny kształt świata i próbując tworzyć alternatywne rozwiązania.

Wśród prezentowanych na wystawie strategii i sposobów działania nie brak przykładów, które korzystają z języka performansu. Przedsięwzięcia o charakterze teatralnym są tu jednak niemal nieobecne. Pojawia się jedynie Augusto Boal z Teatrem Uciśnionych,³ ale właściwie tylko jako przyczynek, jedna z pozycji w katalogu prac, który sam w sobie jest osobnym prezentowanym projektem. Czemu tak jest? Być może to przypadek – konieczność dokonania kuratorskiego wyboru może skutkować przeoczeniem, zresztą z założenia oznacza niekompletność, otwartość ekspozycji. Jednak można również domniemywać, że z jakichś powodów zabrakło we współczesnym teatrze dobrych przykładów, które oprócz deklarowanego społecznego zaangażowania byłyby realnie działaniami „poszerzającymi użytkowanie”. Współczesny teatr, choć deklaruje zaangażowanie

² Por. Giorgio Agamben *Profanacje*, przełożył Mateusz Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.

³ W „Dialogu” pisaliśmy o Augusto Boalu i Teatrze Uciśnionych między innymi w tekście Frances Babbage *Augusto Boal i Teatr Uciśnionych*, przełożył Grzegorz Ziółkowski, nr 12/2012. (Przyp. red.)

i zainteresowanie społeczno-polityczne, rzadko wychodzi poza ramy instytucjonalnych, bezpiecznych rozwiązań, a nawet jeśli to robi, to często pozostając w innych bezpiecznych ramach – dzieła sztuki odizolowanego od realnego kontekstu. Przełamywanie hierarchicznych podziałów na odbiorców i współtwórców zdarza się w przypadku realizacji teatralnych – repertuarowych czy rezydencyjnych – niezwykle rzadko lub prawie wcale.

Gdyby sięgnąć jednak do specyficznego obszaru teatru współczesnego: do pedagogiki teatru, okazałoby się, że przykładów nie brakuje. Pedagogika teatru w mocny i wyrazisty sposób dostarcza inspirujących i skłaniających do żywej dyskusji przykładów teatralnego działania, w których ów czynnik społeczny, polityczny, wspólnototwórczy jest kluczowy. Pedagogika teatru rozumiana jako proces współtworzenia sytuacji, warsztatowa praca wokół pojęć i współczesnych tematów, zabawa połączona z krytycznym namysłem jest bohaterką tego numeru „Dialogu”. W tekstach opisujących konkretne projekty oraz filozofię pedagogiczno-teatralnego działania prezentujemy ją jako żywy obszar współczesnych praktyk teatralnych, żywy obszar sztuki.

2.

Z perspektywy zwrotu społecznego w sztuce, prezentowanego między innymi na wystawie w Muzeum Sztuki Nowoczesnej, nie sposób patrzeć na pedagogikę teatru poza polem sztuki.

W 1998 roku Nicolas Bourriaud – francuski krytyk i teoretyk – zwrócił uwagę na proces zmian dokonujących się w sztuce współczesnej. Zmianę opisał za pomocą terminu „estetyka relacyjna”, i tak zatytułował również swoją

książkę⁴. Bourriaud wskazuje nie tylko na wzmagającą się w latach dziewięćdziesiątych tendencję do zainteresowania artystów sprawami społecznymi. Twierdzi, że zasadnicza zmiana i specyfika nowej sztuki polega na tym, że częściej niż dzieła wytwarza ona relacje i sytuacje. Doprowadzanie do spotkań ludzi, którzy być może nigdy by się nie spotkali, aranżowanie sytuacji konfrontacji, wymiany, współbycia i współpracy jest w tym ujęciu nie tylko procesem dochodzenia do jakiegoś rezultatu, ale nim samym. Wspólne sadzenie ogrodu społecznego, poprowadzone partycypacyjnym procesem jego projektowania, spotkania mieszkańców przy podwórkowej fontannie, która wydziela bryzę, tworzenie przewodnika po okolicy – to wszystko może okazać się ekwiwalentem dzieła sztuki, sztuką per se. Zjawisko przemieszczania akcentów i przededefiniowywania dzieła sztuki znane jest od dawna – jego źródła można upatrywać w sytuacjonizmie czy dadaizmie europejskim. Jak pisał już w latach siedemdziesiątych polski teoretyk sztuki Jerzy Ludwiński, „w epoce postartystycznej sztuka nie tylko promieniuje na inne obszary życia, praca artysty nie zawsze materializuje się w postaci dzieła sztuki, a sama sztuka często dzieje się w skali rzeczywistej zamiast jedynie wytwarzać modele sytuacji”⁵. Akcenty tego typu pracy rozłożone są inaczej, inny jest też punkt wyjścia i założenia, a rola artysty ulega wyraźnym, choć nie zawsze jednoznacznym przededefiniowaniom. Twórcy przestają być dysponentami całkowitej wiedzy i egzekutorami wizji. Raczej „próbują dowiedzieć się tak wiele, jak to możliwe, o kulturowych i politycznych historiach ludzi, z który-

⁴ Por. Nicolas Bourriaud *Estetyka relacyjna*, przełożył Łukasz Białkowski, MOCAK, Kraków 2012.

⁵ dodać przypis

mi pracują, a także ich partykularnych potrzebach i umiejętnościach. Ich tożsamość artystyczna częściowo bazuje na umiejętności otwartego i aktywnego słuchania”⁶. Podobnie jak tożsamość pedagogów teatru.

Okazuje się, że sztuka – tak ujmowana – zmienia więc nie tylko przedmiot swojego zainteresowania i pracy, nie tylko swoje narzędzia, mechanizmy i status, ale także rdzeń swojej definicji i cel swego istnienia.

Biorąc pod uwagę te zjawiska, które nie są już pierwszymi jaskółkami zmian, lecz dobrze opisanymi i mającymi długą tradycję tendencjami, można powiedzieć, że pedagogika teatru to jeden z elementów szerszego społecznego krajobrazu.

Czym innym bowiem jest pedagogika teatru, jeśli nie wytwarzaniem sytuacji spotkania, używania, konfrontacji? Teatr staje się w działaniach pedagogiczno-teatralnych nie tylko komentatorem życia publicznego, ale laboratorium społecznych relacji. Wprawianie w ruch kluczowych pojęć i kategorii przybliża pedagogikę teatru do sztuki krytycznej, w której proces zadawania pytań oraz wielość możliwych odpowiedzi udzielanych na różne sposoby, w różnych formach i rozmaitych działaniach staje się czasem finalnym efektem, kluczową wartością. Krytyczne myślenie idzie w parze z zabawą sensami, ich odważnym, często wywrotowym przemieszczaniem oraz uruchamianiem doświadczenia i oddawaniem uczestnikom inicjatywy i odpowiedzialności za przebieg procesu. Dzieje się tak zarówno w pracy prowadzącej do stworzenia spektaklu, jak w trakcie warsztatów do

spektakli i podczas spotkań warsztatowych z dziećmi, rodzicami, młodzieżą lub aktorami.

W pedagogice teatru jednym z celów i istotnych założeń jest rezygnacja z jednoznacznego schematu odbiorca-nadawca na rzecz współuczestnictwa. Włączanie do wspólnego teatralnego działania (także w instytucjach) osób, które w tradycyjnym podziale sztuki zamykane są na widowni lub wręcz wykluczane poza nią – jak na przykład dzieci, osoby niepełnosprawne, seniorzy, osoby z niewielkich miejscowości, lub osoby niewykształcone – to sedno działań mających podważyć jednoznaczność autorstwa i narracji, ale i mechanizmy konstruowania wiedzy i władzy. W pedagogiczno-teatralnym warsztacie, w procesie tworzenia spektaklu czy dramaturgii nieustannie zadawanie pytań, próba szukania innego spojrzenia, sprawdzanie i wywracanie na nice okazują się najbardziej twórczymi narzędziami pracy.

Przed wszystkim zaś pedagogika teatru służy powstawaniu doświadczenia i relacji. Po pierwsze z sobą samym/samą, gdy w toku warsztatu uczestnicy mogą – niekiedy po raz pierwszy – konfrontować się z własnym myśleniem, emocjami, reakcjami, przekonaniami, strategiami działania. Po drugie: z innymi – bo grupa, społeczność zawsze są środowiskiem i kontekstem działania. Po trzecie: ze światem i tym, co przynosi w wymiarze społecznym, politycznym, kulturowym, lokalnym. Pedagogika teatru realizuje wprost założenia sztuki relacyjnej.

3.

Zadziwiające wydaje się, jak rzadko, przynajmniej na polskim gruncie, próbuje się ją umieszczać w takim kontekście i jak rzadko docenia się ją jako

⁶ Por. Claire Bishop *Sztuczne piekło. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przełożył Jacek Staniszewski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 53. W „Dialogu” drukowaliśmy rozdział tej książki *Teatralizując życie*, nr 11/2015. (Przyp. red.)

niekończący się, otwarty zbiór przemysłanych i żywych strategii, autorskich praktyk, oryginalnych projektów. Jedną z przyczyn wydaje się hegemoniczny charakter samej sztuki współczesnej, a szczególnie teatru, który jawi się jako swoista twierdza o ograniczonym i skrupulatnie reglamentowanym dostępie oraz anachronicznym i protekcyjnym definiowaniu swojej roli.

Kuratorzy *Robiąc użytek* stworzyli listę tagów, które pełnią rolę drogowskazów po wystawie, ale i stanowią słownik współczesnych zjawisk w sztuce. Pojawia się tam hasło gmachów pojęciowych, które wyjaśniane są jako „zbudowane z reguł pojęcia, za pomocą których dyscyplinowana jest relacja pomiędzy dziełem sztuki, jego autorem, instytucją, w której dzieła są kolekcjonowane czy pokazywane, oraz widzem, który je ogląda. Gmachy pojęciowe stoją na filarach-koncepcjach, które podtrzymują zinstytucjonalizowane życie artystyczne. Wśród nich poczesne miejsce zajmuje figura autora czy też status dzieła sztuki jako obiektu, który należy celebrować”⁷. Współczesny teatr również pełen jest takich pojęciowych gmachów. Wśród nich najbardziej monumentalnymi i nienaruszalnymi są figura reżysera, ale i fantazmat reżyserskiej wizji oraz wciąż mocny rozdział na scenę i publiczność, tych, którzy ze sceny mówią i na niej działają, i tych, którzy temu się przyglądają, nie zawsze otrzymując, czy dając sobie prawo do jakiegokolwiek zbliżania się (nie tylko fizycznego, ale i emocjonalnego, doświadczeniowego) do materii teatru. Sztuka pozostaje obiektem, który należy celebrować. A to, co się celebrowa, nie może być dotykane, używane, podawane w wątpli-

wość, kwestionowane ani wprowadzane w dialog.

Pedagogika teatru, która próbuje rozbroić gmachy pojęciowe teatru, sama pozostaje niekiedy w ich cieniu, jest niezauważalna, marginalizowana, infantylizowana. Traktowana z nieufnością właśnie dlatego, że mogłaby im zagrozić, rozsadzić ich fundamenty. Krytyczny potencjał wynika z jej zainteresowania aplikowaniem wyobraźni do rzeczywistości społecznej, odnoszeniem tego, co estetyczne, do tego, co polityczne. Pedagogika teatru jest więc dla teatru współczesnego tym, czym projekty opisywane na wystawie *Robiąc użytek* lub komentowane przez Nicolaasa Bourriauda są dla sztuki współczesnej – wirusem, inspiracją, wprawiającym w ruch impulsem. Sam pedagog teatru ma szansę infekować i zarazem twórczo zapładniać instytucję. Będąc osobą z wewnątrz, może próbować przyglądać się relacjom, układom, mechanizmom pracy instytucji, sposobom komunikowania się z odbiorcami i konstruowanym przekazom, pilnując, by zbyt ni komfort i samozadowolenie nie przerodziły się w hermetyczność języka czy pełen hipokryzji rozdzźwięk między deklaracjami czy ideami ilustrowanymi w spektaklach a realną polityką instytucji, sposobem, w jaki komunikuje się z widzom lub jak jest zarządzana. Łatwo jest przecież przygotowywać spektakle o sprawiedliwości społecznej, krytyczne wobec kapitalizmu czy postulujące hasła równości i podmiotowości. Trudniej te same hasła wcielać w praktykę, szukając na przykład sposobów na zmianę relacji i warunków pracy osób tworzących instytucję. Pedagog czy pedagoga teatru może traktować kontekst instytucjonalny jako główny przedmiot krytycznego namysłu, jako punkt wyjścia do projektowania warsztatów – nie tylko dla

⁷ Materiały do wystawy *Robiąc użytek*, plansza *Gmachy Pojęciowe*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej.



WYSTAWA ROBIĄC UŻYTEK. ŻYCIE W EPOCE POSTARTYCZNEJ, MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ, WARSZAWA 2016, KURATORZY: SEBASTIAN CICHOCKI, KUBA SZREDER, FOT. BARTOSZ STAWIARSKI/MSN



widzów, ale i dla współpracowników, jako inspirację do tworzenia projektu czy spektaklu. Podobnie jak artyści sztuki współczesnej coraz częściej pytają o rolę i sposoby uprawiania sztuki we współczesnym świecie, tak i pedagodzy teatru, przyglądając się samemu teatrowi i sposobom jego uprawiania i finansowania, mogą stanowić dla niego wyzwanie. Jednocześnie pozostając w kontakcie z zewnątrz – publicznością, społecznością lokalną – wciąż są łącznikiem między światem artystycznej realizacji a rzeczywistością, w którą ta realizacja ma być aplikowana.

Jednak, aby to się stało, pedagogika teatru musi zostać uznana za pełnoprawnego partnera gry, a jej potencjał twórczy doceniony i dowartościowany. Ten proces wymaga czasu. Podobnie jak w sztuce współczesnej zmiana nie dokona się zapewne jednorazowo, w sposób oczywisty i bezspornie. Język teatru współczesnego zmienia się, ale paradygmat, według którego funkcjonuje, wydaje się dobrze utrwalony. Coraz częściej teatr przygląda się sam sobie, dopuszcza doświadczenie widza jako kluczowy budulec spektaklu i sięga do performatywnego przełamowania spójności narracji. Jednak jeśli chodzi o to, jak pracować z amatorami, w jaki sposób konstruować działania społecznie zaangażowane, inkluzywne, emancypacyjne i realnie poszerzające sytuację uczestnictwa czy użytkowania – tego teatr powinien uczyć się od jednego ze swoich obszarów – pedagogiki teatru. Doświadczenia i refleksje są w zasięgu ręki.

4.

Oczywiście koncepcja estetyki relacyjnej sama w sobie nie jest wolna od pułapek. Niezwykle przenikliwie tropi je Claire Bishop – współczesna kry-

tyczka sztuki, która w swojej śmiałej, niedawno w Polsce wydanej książce *Sztuczne piekła* bezlitośnie punktuje Bourriauda oraz innych licznych piewców estetyki relacyjnej, zwrotu społecznego i sztuki partycypacyjnej. Claire Bishop nie godzi się przede wszystkim na to, by włączając sztukę w pole kultury uczestnictwa wyrwać ją z porządku estetycznego i tym samym odmawiać możliwości jej oceny w kategoriach artystycznych. Pedagogika teatru choć często korzysta z działań warsztatowych i dowartościowuje proces, nie rozdziela tego, co pedagogiczne, od tego, co artystyczne. Językiem i terenem działania jest teatr – teatralny montaż, różne teatralne tradycje, techniki, znaki, sposoby konstruowania sensów, angażowania ciała, języka, improwizacji – wszystkie te elementy nie są jedynie narzędziem dochodzenia do jakiejś nadrzędnej wiedzy, ale nierozłącznie związaną z tematem formą. W myśl klasycznej formuły Marshalla McLuhana przekaźnik jest przekazem. Pedagogika teatru bez teatru nie wydarzyłaby się nigdy. Może być odnoszona do kategorii estetycznych i przez ich pryzmat mogą też być oceniane czy komentowane konkretne rozwiązania i propozycje. Choć nie zawsze ta ocena ma dla twórców i uczestników działań znaczenie, to jednak jest możliwa.

Claire Bishop zwraca też uwagę na zagrożenia płynące z deklaracji demokratyzowania sztuki, czynienia z niej procesu włączającego, decentralizującego władzę artysty. Pokazuje, jak te pozorne emancypacyjne mechanizmy mogą stać się przykrywką dla faktycznego wzmacniania władzy i opresji lub tworzenia rodzaju wentylu bezpieczeństwa dla sfrustrowanego społeczeństwa, bez realnego prowadzenia do zmiany. Czy relacyjność ma być przykrywką dla politycznej nieskuteczności, a nawet

bezsilności sztuki społecznej? – pyta Claire Bishop. Czy mamy ją z tej bezsilności rozgrzeszać, czy raczej powinniśmy szukać sposobów na to, by łączyć wartość estetyczną, relacyjną gęstość spotkania z ładunkiem krytycznym, który może zostać jakoś jednak uruchomiony?

Te pytania pojawiają się niezwykle żywo w obszarze działań pedagogiczno-teatralnych. Czy pedagog teatru, współpracując ze szkołą i nauczycielami, może projektować działania, podając w wątpliwość obecny system edukacji i jego filozofię? Czy natykając się na konflikt w trakcie warsztatu prowadzonego dla grupy współpracowników lub społeczności lokalnej, może zaproponować teatralne narzędzia pracy z głosem, ciałem, przestrzenią i tekstem jako sposób przyjrzenia się temu konfliktowi i podejmowania prób jego detonacji lub choćby nazwania? Czy powinien być wirusem w instytucji teatralnej i rodzajem inspirującego krytyka, który wskazującego na przykład na płytkość deklaracji programowych, które ograniczają się do przebudowy repertuaru, a nie oznaczają przebudowy relacji wewnątrz instytucji i otwartości instytucji na środowisko, społeczność lokalną i różnorodne głosy widzów? Czy wspólne performatywne działanie, kiedy ludzie poznają się ze swoimi sąsiadami lub choćby rówieśnikami, którzy myślą, żyją i postrzegają świat inaczej, jest już działaniem społecznie i politycznie realnym, czy jedynie chwilowym spotkaniem i czy ta chwilowość rzeczywiście nie ma znaczenia? Te i inne znaki zapytania to lista najbardziej palących pytań w sztuce współczesnej, jeśli wierzyć kuratorom wystawy *Robiąc użytek* oraz prezentowanym przez nich twórcom. Czy teatr naprawdę zadaje je sobie z uważnością i na serio? Czy tylko wykorzystuje je w swoich programach

do spektakli, programach dobrze skrojonych i przepełnionych modnymi, lewicowymi hasłami?

Być może to właśnie pedagogika teatru jest w teatrze obecnie miejscem, gdzie te dylematy są najbardziej żywe i mają najistotniejszy wpływ na podejmowane praktyki, język i estetykę. Tu, w żywym procesie, niejednoznaczność i wyzwania płynące z tych wątpliwości mają realny wpływ na sposób pracy. Mają szansę wybrzmieć i spotkać się z różnymi odpowiedziami i reakcjami w toku pracy z uczestnikami, którzy zostają dopuszczeni do głosu i usłyszani w trakcie warsztatów, ich propozycje i decyzje wzięte pod uwagę w trakcie konstruowania dramaturgii, ich wątpliwości i często sprzeczne opinie – zderzone i w tym zderzeniu docenione. Siła pedagogiki teatru polega na łączeniu teatru z żywym, często także trudnym doświadczeniem pozateatralnym widzów, uczestników działań, społeczności. Na badaniu – często nieoczywistym w swoim przebiegu i wynikach – skuteczności sztuki. Wreszcie na wypracowywaniu form pogranicznych, które łączą zaangażowanie i zainteresowanie społeczne z eksperymentem estetycznym, a działania emancypacyjne, inkluzywne, krytyczne, prowokacyjne z wartością spotkania, współbycia z innymi ludźmi.

W pedagogice teatru jest miejsce na proces bez scenariusza, pracę na żywym dzianiu się i sytuacjach wydarzających się między ludźmi. Oczywiście, tego typu zjawiska zdarzają się w teatrze instytucjonalnym oraz jego repertuarowych produkcjach, a tym bardziej w pracy grup alternatywnych nastawionych na wypracowywanie własnego języka i tworzenie spektakli. Jednak w pedagogice teatru walor demokratyczny polega na tym, że rola reżysera, prowadzącego, dramaturga

nie opiera się na hierarchicznym fundamencie wizji i władzy, lecz związana jest z uważnym obserwowaniem, słuchaniem, sprawdzaniem, proponowaniem sytuacji, w których do głosu dochodzi podmiotowość uczestników-współtwórców. Dramaturg, który jest pedagogiem teatru, musi pozostawać w procesie wciąż uważny, gotowy na zmiany i nasłuchujący. Stabilność tworzących się sensów, jeśli naprawdę stworzymy je z uczestnikami, wystawiona jest na nieustanne negocjacje, ataki, podejrziwość, próby zmian. Dzięki temu dialogiczny i dialektyczny charakter spektaklu czy akcji powstającej w toku procesu pedagogiczno-teatralnego może zostać wprowadzony z realnej sytuacji rozmowy i sporu, a nie być tylko spreparowanym obrazem, tworzonym przez jedną wyobraźnię.

5.

Pedagogika teatru w swoim założeniu oznacza formę otwartą, scenariusz podatny na uzupełnienie, improwizację, realizację site-specific. Jak większość projektów prezentowanych na wystawie *Robiąc użytek*, tak i wiele działań, warsztatów, projektów pedagogiczno-teatralnych, także opisywanych w tym numerze, to wynik spotkania bardzo konkretnej grupy, miejsca, okoliczności, czasu. Jeśli zdarza się gotowy scenariusz, to jest on jedynie ramą, zestawem propozycji, które i tak dopiero w zde-

rzeniu z konkretem kulturowo-przestrzennym i przede wszystkim z jednostkową, podmiotową wyobraźnią stają się żywą materią teatru, działania performatywnego.

W sztuce współczesnej formuła instrukcji działania pojawia się coraz częściej – w literaturze, sztuce wizualnej, w sztukach performatywnych. Uczestnictwo widza staje się komponentem dzieła sztuki lub raczej – procesu sztuki. Wystarczy sięgnąć do zbioru wierszy – instrukcji Jiříego Kollara, Yoko Ono czy też spacerologicznych projektów Judith Cardiff. Pedagogika teatru, gdy operuje scenariuszem działania czy warsztatu, także uznaje go jedynie za punkt wyjścia – możliwy do przekształcania, deformowania, twórczego recyklingu, przefiltrowania. Wszystkie te zabiegi konieczne są po to, by uruchomić proces sztuki. Scenariusze pedagogiczno-teatralne są tekstami o niejednoznacznym charakterze: można traktować je jako libretto realizowanego spektaklu, przyczynek do warsztatu, punkt wyjścia do akcji performatywnej, treningu, procesu dłuższej pracy z grupą lub pracy indywidualnej. Można traktować je serio lub próbować się nimi bawić, profanować, doświadczać, zmieniając kolejność, testując różne interpretacje niedoprecyzowanych słów. Można próbować ich używać.

Tak jak sztuki. Tak jak wszystkie narzędzia pedagogiki teatru. Sztuka może być używana. Pedagogika teatru oznacza używanie.