
Peda- gogika teatru: próby

- AGATA PIETRZYK-SŁAWIŃSKA, PIOTR MORAWSKI •
 - ANNA ROCHOWSKA •
 - DOROTA KOWALKOWSKA •
 - DOROTA OGRODZKA, SEBASTIAN ŚWIĄDER •
 - JUSTYNA CZARNOTA / ALICJA MORAWSKA-RUBCZAK /
DOROTA OGRODZKA / ANNA ROCHOWSKA / JUSTYNA
SOBCZYK / IGOR STOKFISZEWSKI / MAGDALENA SZPAK •
-

REDAKTORKA GOŚCINNA:
DOROTA OGRODZKA

Dwór – teatr – władza: sztuki działania

• AGATA PIETRZYK-SŁAWIŃSKA •
• PIOTR MORAWSKI •

PERFORMATYWNOŚĆ DWORU

Ze słowem „dwór” nieodmiennie kojarzy się dworskość; słowo „kurtuazja”, trącające przecież fałszem, też pochodzi od francuskiego „un court”, czyli dwór. Teatr dworski to teatr ufundowany na dworskich konwenansach, teatr, który miał bawić – wprawiać w zdumienie i osłupienie, miał oczarowywać nie wprowadzając przy tym poważnych tematów.

Tyle tylko, że to jedynie fasada. Konwenanse i kurtuazja zasłaniają to, co jest istotą funkcjonowania dworu. Dwór to bowiem laboratorium ludzkich zachowań charakterystycznych dla społeczności, w których hierarchie ustanawiane są w wyniku negocjacji. To prawda – z jednej strony dwór był silnie zhierarchizowany – Norbert Elias

w opisie królewskiego „lever” pokazuje do przesady rozbudowany ceremoniał

Agata Pietrzyk-Sławińska jest absolwentką kulturoznawstwa i animacji kultury w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Jest specjalistką do spraw edukacji, koordynatorką edukacyjnych działań teatralnych w Ośrodku Edukacji Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie.

królewskiej pobudki: kolejność wchodzenia do królewskiej sypialni tworzy hierarchię.¹ Z drugiej jednak strony –

¹ Zob. Norbert Elias *Court Society*, UCD Press, Dublin 2006. Rozdział poświęcony królewskiemu lever w przekładzie Anny Kryczyńskiej-Pham opublikowany został w tomie *Antropologia widowisk*, pod redakcją Agaty Chałupnik i innych, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego,

W ramach cyklu *Dwór – teatr – władza* od stycznia do maja 2015 roku odbyło się pięć spotkań w Starej Kordegardzie w Łazienkach Królewskich:

- Performatywność dworu
- Architektura teatralna czy inżynieria społeczna?
- W masce czy bez maski
- *Odprawa posłów greckich*: dwór a sprawy publiczne
- Teatr Stanisława Augusta: między dworskim a publicznym

Dodatkowo 31 maja 2015 roku przeprowadziliśmy skróconą wersję warsztatu *Dwór – teatr – władza* w Teatrze Polskim w Bydgoszczy w ramach cyklu *Historia. Polityka. Teatr* – czyli programu warsztatów dla praktyków: nauczycieli, pedagogów teatru, instruktorów i animatorów kultury.

Prowadzący: Agata Pietrzyk-Sławińska i Piotr Morawski

poza uprzywilejowanymi, którzy dostępują zaszczytu ubierania władcy – dwór to zbiorowisko ludzi o zbliżonym do siebie statusie. Hierarchie trzeba tu każdorazowo uzgadniać. Performatywność dworu polega więc w dużej mierze na ciągłym ustanawianiu hierarchii, a zatem tworzeniu rozmaitych relacji władzy.

Łukasz Górnicki – autor *Dworzanina polskiego* (1566) – rysując sylwetkę idealnego dworzanina bierze pod uwagę i dworskość, i kurtuazję. Jego bohaterowie – bo utwór ma konwencję rozmowy czy raczej gry towarzyskiej – zgromadzeni w podkrakowskim Prądniku notable, snując opowieść o dworzaninie, dochodzą jednak do zaskakujących wniosków. Ich zdaniem dworzanin powinien bowiem być w istocie kimś przeciętnym. Średnia-

kiem – ani zbyt wysokim, ani zbyt niskim, ani zbyt urodziwym, ani zbyt brzydkim; dworzanin nie powinien być nadto wykształcony, nie powinien jednak również być nieukiem; nie powinien za bardzo błyszczeć dowcipem, lecz powinien umieć zabawić towarzysstwo etc.

Dworzanin polski wprowadza nas niepostrzeżenie w system nie tylko dworskich powiązań, lecz także w uniwersum zachowań ludzkich. By przetrwać, dworzanin nie powinien być zbyt błyskotliwy, bo to budzi zawiść; podobnie jak bycie zbyt sprawnym czy zbyt wyedukowanym. I odwrotnie – dla nierozgarniętych czy pozbawionych gracji też nie ma miejsca na dworze.

Dworzanin polski to tekst pokazujący bardzo precyzyjnie, na czym oparte są mechanizmy władzy w nieformalnych grupach. To w istocie utwór o konformizmie zachowań społecznych. Bycie

średniakiem to bowiem nic innego jak świadectwo konformizmu i poddania się władzy większości.

Podczas warsztatu *Performatywność dworu* – pierwszego z cyklu edukacyjnego *Dwór – teatr – władza* skierowanego do grupy dorosłych, którzy zdecydowali się przyjść do Starej Kordegardy w Łazienkach Królewskich (wstęp był wolny, byliśmy otwarci na wszystkich, którzy mieli chęć uczestniczyć w spotkaniu) – poprosiliśmy uczestników, by stanęli w linii prostej na środku prostokątnego pola ograniczonego taśmą. Uczestnicy na ogół się nie znali. Na kartkach mieli wypisane pytania inspirowane postulatami z *Dworzanina polskiego*, jak na przykład: „czy jesteś wysoka/wysoki?” „czy jesteś niska/niski?” „czy jesteś atrakcyjna/atrakcyjny”, dobrze wykształcona/wykształcony?, błyskotliwa/błyskotliwy? etc. Uczestnicy czytali pytania po cichu i – każdy z nich we własnym tempie – dawał odpowiedź: pozytywna – krok do przodu, negatywna – krok wstecz. Po skończonym ćwiczeniu okazało się, że uczestnicy – kilkanaście nieznających się wcześniej osób – stanowią zwartą grupę, która stoi mniej więcej w połowie pola. Jedynie dwie osoby zdecydowanie odstawały od grupy, wyraźnie dając na pytania odpowiedzi pozytywne.

Dwór wymusza zachowania konformistyczne; grupa uczestników – choć nikt z nich nie znał odpowiedzi pozostałych osób lub mógł się ich tylko domyslać – nie rozproszyła się. Innym wariantem ćwiczenia byłoby czytanie pytań na głos, co stworzyłoby sytuację bardziej opresyjną, w której uczestnicy musieliby również konfrontować się z odpowiedziami innych i do nich dostosowywać własne. Pewnie z perspektywy uczestników łatwiej byłoby po prostu porozmawiać o pytaniach, jakie zadaliśmy, jednak ćwiczenie fizyczne,

zaangażowanie ciała uruchomiło dodatkowe możliwości: uczestnicy mieli nie tylko szansę intelektualnego podejścia do problemu konformizmu, lecz także doświadczenia „bycia w grupie”. To chyba nie przypadek, że spośród uczestników uformowała się zwarta grupa – łatwiej mieć zdanie odrębne w dyskusji niż wyjść (dosłownie!) poza – choćby i doraźną – wspólnotę niezaangażowanych; złamać solidarność grupową. Przekraczanie tego typu barier – również fizycznych i przestrzennych – było jednym z celów tego ćwiczenia.

ARCHITEKTURA TEATRALNA CZY INŻYNIERIA SPOŁECZNA

W swoim traktacie *Praktyka budowania scen i machin teatralnych* (1638) Niccolò Sabbatini poucza między innymi: jak przedstawić raj; jak można sprawić, by pojawiły się delfiny lub inne potwory morskie, które pływając rozpylają wodę; jak można sprawić, że cała scena ściemni się w okamgnieniu; jak można sprawić, że człowiek zmieni się w kamień lub coś podobnego oraz jak i w jakiej kolejności rozsadzić widzów. Mimo że tekst jest raczej zbiorem precyzyjnych instrukcji scenograficznych i żmudnie przygotowanych opisów, autor zaś z największą starannością prowadzi czytelnika od punktu A do B, podejmowane przez Sabbatiniego tematy prowokują i pobudzają wyobraźnię. Wystarczy przecież na końcu każdego z wyżej wymienionych podtytułów dodać znak zapytania, aby z instrukcji stały się wyzwaniem, a z cytatów punktem wyjścia do dyskusji o teatrze jako konstrukcie estetycznym i społecznym.

Warsztaty *Dwór – teatr – władza* stały się dla nas przestrzenią do takiego właśnie eksperymentu. Podczas spo-



tkania zatytułowanego *Architektura teatralna czy inżynieria społeczna?*, w ramach którego skoncentrowaliśmy się na traktacie Sabbatiniego, zaprosiliśmy uczestników i uczestniczki do prostego ćwiczenia. W przestrzeni warsztatowej rozmieściliśmy kartki z pytaniami – czy też zmienionymi na pytania podtytułami poszczególnych rozdziałów *Praktyki*.... Nie informując naszych gości, skąd zaczerpnęliśmy pomysły, poprosiliśmy ich, aby puścili wodze wyobraźni i zaproponowali własne rozwiązania dla tego typu scenicznych przemian. Uczestnicy podeszli do zadania z pewnym rozbawieniem, ale i zaangażowaniem. Jako raj proponowali między innymi ustawić na scenie dwoje ludzi (Adama i Ewę) i koniecznie dużo zieleni, na pytanie o ściemnienie sceny proponowali zgasić światło lub rozkazać widzom zamknąć oczy w tym

samym momencie, a kwestie zamiany człowieka w kamień rozwiązali charakteryzacją lub po prostu unieruchomieniem aktora.

Ich odpowiedzi skonfrontowaliśmy z tekstem Sabbatiniego, który na przykład wobec kwestii zamiany człowieka w kamień pisze: „kiedy nadejdzie czas wykonania tej operacji, pod sceną umieszcza się człowieka, który – gdy dostanie znak, że osoba mająca się przemienić znalazła się w wyznaczonym miejscu – podniesie powoli kij i materiał; w tym samym tempie osoba ta będzie się pochylać i wznosić kij, podciągając materiał, sprawiając wrażenie, że właśnie podlega przemianie”². Dodatkowo cały opis przedstawiony jest graficznie i rozpisany w punktach

² Niccolò Sabbatini *Praktyka budowania scen i maszyn teatralnych*, przełożyła Anastazja Kasprzak, słowo/obraz terytoria 2008, s. 145; kolejne cytaty – s. 94, 106.



CYKL SPOTKAŃ DWÓR - TEATR - WŁADZA, ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE, WARSZAWA
2015, PROWADZĄCY: AGATA PIETRZYK-SŁAWIŃSKA, PIOTR MORAWSKI,
FOT. PAWEŁ CZARNECKI/MŁK



od A do L. To zestawienie dwóch zupełnie różnych języków pomogło nie tylko zrekonstruować nam to, jakie wyzwania stały przed siedemnastowiecznymi scenami i realizatorami spektakli, ale też pokazało, jak od czasów dawnych „czarodziejów sceny” zmienił się sposób traktowania iluzji teatralnej, która, jak wynikało z odpowiedzi uczestników, straciła sporo ze swojej dosłowności.

Zanim jednak Sabbatini przystąpi do opisywania machin i dekoracji, poucza, jak należy urządzić samą scenę. Wymaga to nieco wysiłku, teatr dworski zakochał się bowiem wówczas w perspektywie zbieżnej: należało więc starannie wymierzyć odległości, wyznaczyć środek i linie zbieżne, by uzyskać efekt iluzji – krajobrazu zbiegającego się ku środkowi sceny.

Inżynieria sceniczna nie pozostała bez wpływu na porządek społeczny. Sabbatini sam zdaje sobie z tego sprawę, gdy pisze o rozmieszczeniu osób na widowni. I tak: „należy wybrać miejsce znajdujące się najbliżej jak to możliwe punktu odległości i tak wysoko nad poziomem sali, że wzrok siedzącego będzie na tej samej wysokości, co punkt zbiegu, żeby wszystkie rzeczy narysowane w obrębie sceny były lepiej widoczne niż z każdego innego miejsca”. Takie miejsce jest na całej widowni tylko jedno i należy się księciu. To już odśłania relacje władzy, jakie panują na widowni. Dalej – powiada Sabbatini – najmniej ważne osoby należy usadzić w pierwszym rzędzie, skąd słabo widać to, co dzieje się na scenie. „Idiotów i plebejów” każe zaś Sabbatini posadzić po bokach „z tego powodu, że machiny czasem bywają widoczne z tych miejsc”, a więc efekt iluzji zostaje rozbity.

Widownia jest więc niejako odwzorowaniem porządku panującego na

scenie – z jednym jedynym miejscem w samym centrum przeznaczonym władcy i najgorszymi miejscami po bokach, lepszymi w środku. Odtwarza się tu zatem raz po raz dworska hierarchia, a inżynieria sceniczna staje się naraz inżynierią społeczną.

W pierwszej części ćwiczenia, do którego zainspirował nas właśnie wywód Sabbatiniego, poprosiliśmy uczestników o wybranie sobie miejsc, z których będą oglądać wyświetlany na ekranie film. We wskazanej przez nas (przypadkowej) kolejności uczestnicy – jedna osoba po drugiej – ustawili krzesła, a następnie na nich usiedli. Powstała luźna konstelacja, która nie układała się w żaden spójny system – miejsca zajmowane były przeważnie jak najbliżej środka, jeden z uczestników ustawił swoje krzesło dalej, lecz na stole. W drugiej części poprosiliśmy uczestników, by na ustawionych wcześniej siedziskach usadzili siebie nawzajem. W czasie warsztatu prowadzonego przez nas w Łazienkach uczestnicy (słabo znająca się, nieco przypadkowa grupa) byli dla siebie raczej uprzejmi, sadzając innych w możliwie dogodnych miejscach; okazując sobie sporo kurtuazji, sami analizowali proces grupowy, który działał się w tej sytuacji. Doświadczenie pokazuje jednak (ćwiczenie to realizowaliśmy także w ramach cyklu *Historia. Polityka. Teatr* w Teatrze Polskim w Bydgoszczy), że to z pozoru proste ćwiczenie skłania czasem uczestników do bardziej zdecydowanego testowania grupowych relacji – do konfrontowania się z istniejącą hierarchią lub do próby jej potwierdzenia. Warto przy tej okazji wspomnieć o sile ćwiczeń teatralnych. Ich wspominany już wymiar cielesny i przestrzenny pozwala na uchwycenie tego, co nieoczywiste i podskórne, także w relacjach międzyludzkich.

W MASCE I BEZ MASKI

Maska była gatunkiem typowo dworskim. W widowisku tym członkowie elity w odpowiedniej oprawie scenicznej przebijali się za postaci mitologiczne i alegoryczne. Wystarczy wspomnieć znamienne scenę z filmu *Król tańczy* Gérarda Corbiau, w której młody Ludwik XIV symbolicznie ustanawia swoją władzę, pojawiając się na scenie jako słońce – punkt odniesienia dla pozostałych aktorów – innych członków dworu odgrywających cnoty.

Podczas warsztatu *W masce czy bez maski* – kolejnego z cyklu *Dwór – teatr – władza* – chcieliśmy wspólnie z uczestnikami zastanowić się właśnie nad kwestią hierarchii dworskiej, konfrontując ją z porządkiem mitologicznym i współczesnymi zachowaniami społecznymi. Wiedząc, że Zeus jest przecież tylko jeden, poprosiliśmy uczestników, aby ze spisu podstawowych bóstw greckiego panteonu wybrali sobie jedno, z którym się utożsamiają, które coś o nich opowiada. Tę część zakończyliśmy krótkimi uzasadnieniami wyborów. W kolejnym etapie to my wylosowaliśmy uczestnikom przypadkowe postaci, a następnie zaproponowaliśmy, by weszli w indywidualne dyskusje z poszczególnymi członkami grupy. Zadanie było takie, aby w rozmowach pozostać w narzuconych rolach greckich bóstw i przedyskutować z partnerem/partnerką wzajemne relacje i zależności (na przykład relacje pomiędzy Zeusem i Herą, Zeusem i Ateną, Zeusem i Posejdonem, Ateną i Herą etc.) – słowem ustalić hierarchię w parach i w grupie. Podsumowując zadanie, rozmawialiśmy o kwestiach dominacji, władzy (w tym obawie przed przybraniem roli Zeusa i zbytnią przewagą nad innymi) oraz obowiązujących teraz i kiedyś porządkach społecznych. Trudno po dłuższym czasie przytaczać

konkretne wypowiedzi uczestników czy analizować sytuacje grupowe, dość powiedzieć, że nasza dyskusja unaoczniała, iż owe maski czy role więcej o nas mówią, niż zakrywają. I tak też było w przypadku teatru i społeczeństwa dworskiego. Doświadczaliśmy tego we wspólnym działaniu.

TEATR – MUZEUM – EDUKACJA

Warto poświęcić chwilę samej formule zajęć i zastanowić się nad możliwościami łączenia teatru i muzeum w poszukiwaniu nowych sytuacji edukacyjnych. W Łazienkach Królewskich, w zbudowanej na skarpie Starej Oranżerii, mieści się osiemnastowieczny Teatr Królewski. Ten budynek oraz kontekst królewskiego mecenatu teatralnego były dla nas wystarczającym pretekstem do rozmowy o teatrze dworskim, jego uwarunkowaniach i źródłach. Przedmiotem naszego zainteresowania były jednak nie dawne sale widowiskowe i zdarzenia historyczne, lecz specyficzne sytuacje teatralne i rozmaite, a przy tym trudno uchwytnie, mechanizmy społeczne i kulturowe. To, co chcieliśmy przekazać, wykraczało daleko poza użyte przez nas teksty kultury, które stały się punktem wyjścia do działań warsztatowych.

Jak piszą Małgorzata Ludwisiak i Jarosław Suchan, w muzeum – a nasze zajęcia odbywały się właśnie w muzeum – obiekt (a przy tym, jak się wydaje, związana z nim wiedza) ulega „muzeifikacji” i w efekcie jedynie „poświadcza, że coś kiedyś się wydarzyło”³.

³ Małgorzata Ludwisiak, Jarosław Suchan *Muzeum jako narzędzie edukacji w: Edukacja poprzez kulturę. Kreatywność i innowacyjność*, pod redakcją Doroty Ilczuk i Sławomira Ratajskiego, Polski Komitet do spraw UNESCO, Warszawa 2011, s. 240; kolejne cytaty – s. 238 i 240. Książka dostępna jest w internecie pod adresem: <http://www.unesco.pl/sourceedu/index-1.html>.

Proces ten powoduje, że prezentowane dzieła postrzegane są przez odbiorców jako odległe historycznie i mentalnie. Konstatacja ta wydaje się właściwa także w odniesieniu do szerzej pojętego klasycznego schematu edukacyjnego (szczególnie w odniesieniu do edukacji humanistycznej), w którym bierny odbiorca dowiaduje się o tym, co działo się w przeszłości, poznając przy tym wybrane teksty kultury i sztuki – przykłady będące reprezentantami swoich czasów. Tymczasem autorzy tekstu *Muzeum jako narzędzie edukacji* za Nelsonem Goodmanem zwracają uwagę, jak ważne w muzealnym procesie edukacyjnym jest „dopilnowanie, aby dzieła oddziaływały”, to znaczy aktualizowały się w świecie współczesnego odbiorcy.

Szukając odpowiedzi na potrzebę owego aktualizowania się dzieła w sytuacji muzealnej (aktualizacja rozumiana jest tu jako „proces odkrywania, nadawania dziełu znaczeń istotnych z naszej współczesnej perspektywy w całym jego kontekście historycznym”), autorzy sięgają do pojęcia „happeningu”, gdzie „odbiorcy nie przedstawia się tego, co zdarzyło się kiedyś i gdzie indziej, lecz pozwala samemu uczestniczyć w wydarzeniu”.

W swoim wywodzie autorzy odnoszą się przede wszystkim do prezentowanych w muzeach dzieł sztuki, wskazując, że ich potencjał edukacyjny – „rozwijanie w odbiorcy twórczego myślenia, aktywnej postawy wobec rzeczywistości, niezależności w sądach oraz odpowiedzialności za budowany – sobie i innym – obraz świata” – wynika z samej ich natury, a proces szeroko rozumianej edukacji muzealnej jest tylko swoistym powrotem do przypisanych im wartości.

Wydaje się jednak, że podobne zabiegi muzeifikacji odbywają się także w stosunku do dawnego teatru i zaświadcza-

jących o nim tekstów kultury i także ten schemat potrzebuje przełamania. Proces to o tyle złożony, że sytuacja teatralna i związane z nią relacje społeczne wykraczają poza konkretne artefakty czy opisy spektakli i niezwykle trudno jest doświadczyć na nowo teatru w całej jego złożoności – relacji sceny i widowni, hierarchii, międzyludzkich zależności i wielu innych budujących go czynników. W przypadku cyklu *Dwór – teatr – władza* użycie narzędzi performatywnych – angażujących ciało, dziejących się w danej sytuacji grupowej – wydaje się więc podwójnie uzasadnione, a wykład o *Dworzaninie polskim*, opowieść o tym, w jakie postaci mitologiczne wcielali się członkowie dworu, czy lektura traktatu Sabbatiniego mogły być dopiero punktem wyjścia do dalszych edukacyjnych poszukiwań. W owych poszukiwaniach bardzo ważne wydaje się korzystanie z perspektywy pedagogiki teatru, która daje prawo do angażowania widza i czerpania ze współczesnych form teatralnych jako narzędzi pracy z uczestnikami.

W tym kontekście zaproponowane przez nas ćwiczenia wydają się swego rodzaju wytrychami. Pozwalają one otworzyć hermetyczną sytuację edukacyjną na widza, który z biernego odbiorcy staje się aktywnym współtwórcą. Z naszych doświadczeń wynika, że próba zmierzenia się z historią teatru za pomocą ćwiczeń teatralnych jest o tyle udana, o ile uczestnik może wejść w nią z całym swoim indywidualnym doświadczeniem i kreatywnością. Dzięki temu każdy warsztat zawiera w sobie pewną dozę eksperymentu, improwizacji i niewiadomej, która sprawia, że dane dzieło, tekst kultury czy temat nie traci na sile i aktualności, realizując się na nowo w ludzkich działaniach i dyskusjach

Wróćmy zatem do samego cyklu *Dwór – teatr – władza*, którego głównym celem było opracowanie materiału historycznego w taki sposób, by go nie tylko zaktualizować, lecz także wytworzyć sytuacje, w których mógłby on służyć jako scenariusz zachowań międzyludzkich. Wyszliśmy bowiem z założenia, że dwór jest swoistym laboratorium takich sytuacji, spróbowałam więc w taki sposób aranżować opisane w tekstach relacje międzyludzkie i przestrzenne, by uczestnicy mogli rozpoznać stojące za nimi mechanizmy władzy, w których sami uczestniczą. Opresyjne zachowania, które wymusza tak dwór, jak i teatr, a w szczególności teatr dworski, stały się później przedmiotem dyskusji.

Bo w istocie najbardziej chodziło chyba o ostatni człon tytułowej triady, a dwór i teatr stały się poręcznymi narzędziami, by nie tylko o władzy mówić, lecz by pokazać, a nawet więcej – by dać uczestnikom odczuć – sposoby jej ustanawiania w grupie; a następnie poddać to doświadczenie krytycznej refleksji. Historyczne teksty posłużyły za scenariusze całkiem współczesnych performansów, a historyczne modele performatywne i teatralne do zdiagnozowania i ujawnienia ukrytych mechanizmów władzy. Jeśli zatem mówimy o edukacji, która aktualizuje treści historyczne, należy koniecznie powiedzieć o jeszcze jednym aspekcie edukacyjnym, wiążącym się już nie tyle z przekazywaniem wiedzy, ile z uczeniem się – jak powiedziałby Michel de

Certeau – „sztuk działania”⁴, zachowań, za pomocą których można stawiać opór opresyjnym praktykom – tym systemowym oraz wynikającym z codziennych relacji międzyludzkich. Sztuki działania polegają właśnie na deszyfrowaniu sytuacji i na reagowaniu na nie. W tym przypadku chodziło o dekodowanie sytuacji społecznych jawnie bądź ukrycie przemocowych i umiejętnie zachowywanie się względem nich.

Temu służyło projektowanie przestrzeni teatralnej widowni zgodnie z zaleceniami Sabbatiniego, przestrzeni, która w najbardziej jaskrawy sposób ujawnia budowaną w grupie hierarchię; temu służyło przyjmowanie ról antycznych bóstw wraz ze stojącą za nimi jasno określoną hierarchią. Wreszcie temu miało służyć ujawnienie konformistycznych zachowań wpisanych w tekst Górnickiego.

Dlatego właśnie tak istotna była praca fizyczna z uczestnikami; nieraz stawialiśmy ich w sytuacjach dla nich niekomfortowych lub jawnie opresyjnych. Czasem opresję budowała też sama grupa. Wszystko to jednak po to, by takie sytuacje nazwać i umieć się do nich adekwatnie odnieść. Jeśli więc mowa o edukacji, to także o edukacji społecznej, dla której teatr może być skutecznym medium. Dawny teatr i współczesny performans w przestrzeni muzeum, jak się okazało, nadają się do takich działań doskonale.

⁴ Zob. Michel de Certeau *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przełożyła Katarzyna Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.