

**Rozmowa Justyny Czarnoty,
Alicji Morawskiej-Rubczak, Doroty Ogrodzkiej,
Anny Rochowskiej, Justyny Sobczyk,
Igora Stokfiszewskiego i Magdaleny Szpak**

Daleki punkt dojścia

STOKFISZEWSKI: Zacznę może od dość banalnej, choć wciąż budzącej kontrowersje, konstatacji związanej z teatrem. Wszystkie moje doświadczenia i obserwacje prowadzą do konkluzji, że cokolwiek by deklarowali twórcy, nawet ci kojarzeni z ambicją działania na rzecz zmiany społecznej, ostatecznie celem teatru jest zbudowanie spektaklu, który posiada legitymację nade wszystko artystyczną lub estetyczną. Chciałem zapytać, co dla was jako pedagogów teatru jest celem pracy i do czego w teatrze używana jest pedagogika teatru?

CZARNOTA: Myślę, że możemy to zagadnienie omówić dwutorowo: porozmawiać o celach, które pedagogzy teatru stawiają sobie w pracy długofalowej, czyli zakończonej spektaklem, obojętnie, czy z udziałem amatorów czy profesjonalistów, a potem o celach pracy w podstawowej dla pedagogiki teatru formule warsztatu do spektaklu.

SOBCZYK: Ważne jest to, do jakiej instytucji jesteśmy zapraszani i po co. Bo pedagog teatru zawsze odbija się od tego, co zastaje w danym miejscu. Sprawdzamy, z kim dana instytucja współpracuje, czy jest widoczna w mieście, czy chce pogłębić relacje z jakąś grupą czy też otworzyć się na ludzi, którzy do tej pory do niej nie przychodzili, ustalamy, czy nasze działania mają być okazjonalne czy systematyczne i – co najważniejsze – oglądamy spektakle. Dopiero wtedy można sformułować najważniejszy cel i podzielić go na mniejsze. Na przykład w kontekście mojej działalności w Teatrze 21, gdzie aktorami są osoby z zespołem Downa, główną ideą jest dopuszczenie do głosu grona ludzi, którzy nawet nie myśleli o tym, że mogą się wypowiedzieć w swoim imieniu na scenie. Co więcej – takie odnoszę wrażenie – nawet nie było takiego oczekiwania ze strony społeczeństwa. I teraz

tworząc spektakle, działania performatywne, tworząc książkę, prowadząc warsztaty – szukamy przełożenia tej idei na praktyczne rozwiązania.

Natomiast w miejscu naszego spotkania, czyli w Instytucie Teatralnym, gdzie pedagogika teatru jest rozwijana od dziesięciu lat, nasz cel widzimy trochę inaczej. Od początku mieliśmy głęboką świadomość tego, że teatry są instytucjami publicznymi, które mają misję publiczną i dobrze by było, gdyby z publicznością były w kontakcie. W pierwszych latach naszej działalności zaczęliśmy szukać i wyławiać osoby, dla których edukacyjny aspekt był równie ważny, a nawet ważniejszy niż produkt artystyczny, łącząc je, spotykając ze sobą, rozwijając ich umiejętności, wiedzę, wspierając twórczą i aktywną postawę. Teraz natomiast bardziej skupiamy się na pracy nad jakością szeroko pojętych działań edukacyjnych, by nie było to proste wyjaśnianie tego, co artyści mają na myśli, ale projektowanie sytuacji, w których to widzowie mają głos. Czyli i w pierwszym, i w drugim przypadku chodzi o otwieranie przestrzeni teatru na głos tych, którzy są mało słyszalni.

SZPAK: Szalenie ważne jest, obserwować od dłuższego czasu w teatrze, przesunięcie roli widza, który przestał być biernym obserwatorem, a stał się, jeśli nawet nie równorzędnym partnerem, to kimś ważnym, z którego strony może wiele wypłynąć dla spektaklu. Właśnie z odkrycia potencjału widzów korzysta pedagogika teatru. Inna sprawa, że wiele instytucji wydaje się tego potencjału nie zauważać – nadal celem jest spektakl, a nie to, co dzieje się podczas jego oglądania z ludźmi, jak oni go odbierają. Pedagogika – co już wcześniej podkreślała Justyna – to nie jest wyjaśnianie znaków. To zaproszenie widzów do rozmowy i do wymiany refleksji na temat obejrza-

nego przedstawienia. Nasze warsztaty nie dotyczą odgadywania tego, co artysta miał na myśli, ale skupiają się na wspólnym w grupie uruchomieniu dyskusji dotyczącej tego, jaki to, co płynie ze sceny, ma wpływ na mnie, jak odbija się w moim życiu, jak rezonuje z sytuacją społeczną w Polsce i na świecie.

ROCHOWSKA: Ja na przykład w TR Warszawa wdrażam różne formy edukacyjne od wielu lat. Wczoraj po spektaklu *Jezioro Yany Ross* rozmawiałam z aktorem, który dzielił się swoim zachwytem nad energią płynącą z widowni. Myślę sobie, że u nas w teatrze pedagodzy teatru mają swój udział w tym, że widownia lepiej chłonie to, co dostaje.

OGRODZKA: Dla mnie jako pedagodżki teatru celem jest czynienie teatru przestrzenią publiczną i przestrzenią doświadczenia. I za tym kryje się szereg innych haseł: demokratyzacja, podmiotowość, zabawa. Stoi za tym założenie czy przekonanie, że teatr jest narzędziem badania świata, stawiania pytań i polem spotkania, a konsekwencją tego myślenia jest idea teatru jako miejsca dostępnego dla ludzi, którzy chcą w nim działać i za jego pomocą poznawać, diagnozować rzeczywistość, wzmacniać swoją świadomość i sprawczość oraz ten świat społeczny współtworzyć. Przestrzeń publiczna to miejsce kontaktu z innymi osobami – zarówno z ich obecnością, jak też z ich tożsamością, poglądami, perspektywą. W przestrzeni publicznej może dochodzić do spotkań, czyli również starć. Bliska jest temu idea konfliktu, który oznacza spór, twórcze zetknięcie, czasem bardzo trudne, ale jednak pozwalające zaistnieć bardzo różnym głosom. Czyli to, co powiedziała Justyna – możliwość pojawienia się niesłyszalnych dotąd w teatrze głosów. Jeśli chodzi o procesy pedagogiczno-teatralne, równie ważna jest idea poznawania siebie, kontaktu z samym sobą – uświa-



FOT. ZA ZGODĄ FUNDACJI GOSPODARKI I ADMINISTRACJI PUBLICZNEJ

Igor Stokfiszewski – badacz, dramaturg, uczestnik i inicjator działań z zakresu teatru społecznego, teatru wspólnoty i sztuki zaangażowanej. Współpracował m.in. z Teatrem Łaźnia Nowa (Kraków), Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards (Pontedera, Włochy), niemieckim kolektywem Rimini Protokoll oraz z artystami – Arturem Żmijewskim, Pawłem Althamerem, Jaśminą Wójcik i Katarzyną Górną. Członek zespołu Krytyki Politycznej, wykładowca Instytutu Studiów Zaawansowanych w Warszawie i Laboratorium Nowych Praktyk Tetralnych Uniwersytetu SWPS.

domienie sobie, co ja sam czy sama myślę o świecie, o sobie, o konkretnej sytuacji.

MORAWSKA-RUBCZAK: Dla mnie pedagogika teatru, zwłaszcza w instytucji, jest wielopoziomową wymianą. Lubię moment, kiedy dochodzi do odwrócenia zwyczajowej sytuacji i aktorzy spotykają się z publicznością, przestają mówić z wyższego poziomu, poznają widzów, zaczynają słuchać ich opinii. Podobna mi się rozumienie pedagoga teatru jako wiertła, które przewierca się przez różne struktury, zbiera rozmaite przestrzenie w teatrze, łączy kompetencje z obszarów: artystycznego, menedżerskiego, promocyjnego.

STOKFISZEWSKI: Interesuje mnie, w jaki sposób pedagogika teatru formułuje zaproszenie do współpracy dla aktora – i amatora, i zawodowca? W jaki sposób odpowiada na ciążenie ze strony instytucji do zachowania hierarchicznej struktury relacji?

OGRODZKA: Pedagogika teatru zawsze oznacza zaproszenie do uczestnictwa w pewnym procesie. Nie ma znaczenia, czy uczestnikami są profesjonalści, czy amatorzy. Początkowa sytuacja może być różnie skonstruowana, są pewne założenia, pomysły, natomiast nie wiemy, jaki będzie efekt, konstelacja sensów. To zależy od tego, co się wydarzy w trakcie. To nie oznacza, że jako prowadzący czy reżyserzy przychodzimy z pustymi rękoma. Ja na przykład przynoszę zestaw materiałów, propozycji dramaturgicznych, inspiracji, obrazów, tekstów. Bardzo interesują mnie odpowiedzi uczestników na tę wstępną propozycję. Te odpowiedzi udzielane są na dwóch poziomach. Pierwszy to poziom dyskursywny i twórczy – wymieniamy się skojarzeniami, każdy przynosi swoje inspiracje, pracujemy improwizacją, czyli działamy przy użyciu ciała, głosu, sytuacji grupowej wokół tych materiałów. Równie ważne jednak jest to, co dzieje się w grupie, czyli poziom relacji. Bo wiadomo, że jak ludzie wchodzi z sobą

w relacje, to pojawiają się konflikty. Poza tym uczestnicy różnie radzą sobie z sytuacją otwartą, w której nie wiedzą, jaki będzie finał. Poziomy, o których powiedziałam, współpracują ze sobą, co stanowi o podmiotowości uczestników procesu. Jako osoba pracująca z ludźmi nie skupiam się tylko na tym, co oni mają do dania w sensie narzędziowym, jak potrafią skonstruować scenę, jak napisać tekst. Interesuje mnie to, jak oni jako ludzie odnoszą do swojego życia temat, nad którym pracujemy, i dopiero potem – jak można to zbudować i wyrazić za pomocą teatru.

CZARNOTA: Tu pojawia się pytanie o sceniczne wykorzystanie pozyskanego w takiej pracy materiału. Czym praca reżyserujących pedagogów teatru różni się od działania reżyserów, którzy również odwołują się do hasła pracy w procesie, to znaczy, gdy jest on równie istotny, co efekt?

OGRODZKA: Wydaje mi się, że kluczem jest reagowanie na to, co się wydarza, gotowość na czytanie bieżących sytuacji i na dalsze korzystanie z nich, rozwijanie, montowanie. Nie wiem, jak wy się z tym macie, ale ja doświadczam wtedy poczucia nieustannego braku komfortu. Bo proces ma swoją dynamikę, niestabilność, niewiadomą, na które się godzimy, które są dla nas ważne i które chcemy uszanować. A jednocześnie jako reżyserzy-pedagodzy bierzemy odpowiedzialność za efekt właśnie. To ważne, ale też niezwykle trudne pytanie: na ile utopijne, a na ile realne jest mówienie o demokratyzacji, skoro zdarzają się sytuacje, kiedy decyzja o tym, jak będzie wyglądać ta czy inna scena, leży po mojej stronie, mimo że praca jest wspólna. Jeżeli rozmawiasz, tworzysz, działasz, w warsztacie czy w spektaklu, wokół tematów, które są istotne i żywe dla ciebie i dla twoich aktorów, to musisz się liczyć z tym, że oni wnoszą zu-

pełnie inną perspektywę niż tę, z którą ty zaczynasz. Dla mnie najciekawsze jest to, w jaki sposób ten proces, jaki się wydarza, przełożyć czy ujawnić w spektaklu. Jak postawić aktorom zadania, by uruchomić ich wyobraźnię, ale i osobiste refleksje, prawdziwe reakcje, skojarzenia, które potem mogą stać się budulcem scenicznej formy. Wiem, że część reżyserów też tak robi – myślę tu na przykład o Olivierze Frłjciu – i postrzegam to jako jedno z zadań pedagogiki

Justyna Sobczyk – pedagoga teatru, reżyserka, kierowała działem Pedagogiki Teatru w Instytucie Teatralnym im. Z. Raszewskiego. Założyła i prowadzi Teatr 21. Współkieruje studiami podyplomowymi Pedagogika Teatru prowadzonymi przez Instytut Teatralny i Instytut Kultury Polskiej UW. Współpracuje z licznymi teatrami. Lauratka Nagrody im. Konstantego Pużyny.



FOT. MIKOŁAJ STARZYŃSKI

teatru, by próbować opowiadać o tym, co się wydarza w trakcie procesu, by pokazywać, jak działa teatr w polu pracy.

SOBCZYK: Gdy zadałaś to pytanie, w pierwszej sekundzie pomyślałam, że jako pedagogzy teatru jesteśmy rozpoznawani jako ci, którzy pracują z amatorami. Ale od razu uświadomiłam sobie, że to nie jest takie proste, coraz częściej profesjonalni reżyserzy również zapraszają do współpracy amatorów... Teraz na gorąco próbuję znaleźć odpowiedź na pytanie, czy kiedy ktoś przychodzi do teatru i widzi dwa interesujące spektakle z amatorami, to jest w stanie powiedzieć, który z nich przygotował pedagog teatru, a który reżyser? Wydaje mi się, że coraz częściej na poziomie formy spektaklu może to być trudne do stwierdzenia, ale – tak mi się wydaje – obserwując próby, pracę nad spektaklem – już tak. Jakie konsekwencje dla aktorów ma fakt, że spektakl reżyseruje Justyna Sobczyk, która jest pedagożką teatru? Moje doświadczenie reżyserskie wynika z praktyki na polu pedagogiki teatru oraz czerpie z wieloletniej pracy z aktorami – osobami z niepełnosprawnościami. To przełożenie widzę tak: po pierwsze jestem ciekawa aktorów – jako osób, ciekawią mnie powody, dla których weszli w projekt, jakie mają przemyślenia w danym temacie, obserwuję, jak się zachowują w relacji z innymi aktorami, spotykając się na scenie, jak przyjmują wyzwania, które zapraszają ich do osobistych wypowiedzi, co stanowią dla nich problem.

Dalej: nie zaczynam swojej pracy z wizją efektu. Przychodzę – jak Dorota – z materiałem wyjściowym i projektuję bezpieczną przestrzeń do wspólnych poszukiwań. W procesie pracy otwieram się na to, co wyniknie z naszego spotkania. Nie chcę wymyślać w swojej głowie scenariusza dla tego spotkania, uważam, że nie mam do tego prawa. Nie chcę mó-

wić aktorom, co mają robić, za bardzo ciekawią mnie oni, ich perspektywa, spontaniczne reakcje, wspomnienia, skojarzenia i współdziałanie na scenie. Moją odpowiedzialność widzę w czujnym obserwowaniu tego, co dzieje się w pracy, czytaniu tego, co robią aktorzy, i czerpaniu z ich pomysłów, rozwijaniu ich, łączeniu, budowaniu kontekstów, reagowaniu... To bardzo intensywny, wyczerpujący proces, dlatego współpracuję od lat w tej materii z dramaturżką Justyną Lipko-Konieczną.

CZARNOTA: To, co powiedziałyście z Dorotą, bardzo łatwo znajduje w mojej głowie przełożenie na pracę z amatorami. Co się dzieje, gdy pracujecie z profesjonalistami? Czy coś się zmienia?

MORAWSKA-RUBCZAK: Ja pracuję z aktorami zawodowymi nad spektaklami dla najmłodszych. Najpierw zajmowałam się tą dziedziną jako krytyk i teoretyk. Następnie zaczęłam reżyserować takie spektakle i dopiero to w pewien sposób uczyniło mnie pedagogiem teatru. Pracuję z aktorami, którzy często z tak małym widzem nie mieli kontaktu. A dla mnie priorytetem jest traktowanie widzów podmiotowo, a nie przedmiotowo. Podstawą jest dla mnie zarażenie tym myśleniem aktorów. Do niedawna widz do lat trzech w teatrze się nie pojawiał. Żeby usiąść na widowni, trzeba było mieć określone kompetencje społeczne. A teraz masz takie maluchy i nie będziesz dla nich grał tak samo, musisz tę grupę rozpoznać, zbudować sposób nawiązywania z nią kontaktu. Więc moje próby zaczynam od obserwowania w żłobku tej grupy, której się teatralnie nie brało pod uwagę.

CZARNOTA: Czyli rozumiem, że specyfika twojej pracy z aktorami polega na konfrontowaniu ich z małymi widzami?

MORAWSKA-RUBCZAK: Z jednej strony tak, ale i zaczynamy od poznania teatru najnowego – czym jest ten nurt

w Polsce, a czym na świecie. Warsztato-wo znajdujemy różne sposoby komunikowania się z dzieckiem, przygotowujemy się ruchowo, bo te spektakle, choć krótkie, półgodzinne, wymagają i kondycji, i stałej uważności. Aktorzy podczas prób szukają metod, by zachować na scenie swoją maksymalną obecność, mieć świadomość ciągłego bycia razem z widzem, nie wobec niego. To dla mnie bardzo istotne. Aktor musi wciąż poszukiwać kontaktu z widzem, być otwarty na niego, na jego reakcje, ale i na jego specyfikę.

OGRODZKA: Ja dużo pracuję z młodymi dorosłymi i młodzieżą, ale realizowałam też projekty łączone, zapraszając zawodowych aktorów. Czasem kończyło się ich lub moją z nich rezygnacją. Dla mnie to zetknięcie młodych adeptów z profesjonalistami pokazywało bardzo wyraźnie różnice w podejściu, w motywacjach i w traktowaniu teatru w ogóle. Przypomniła mi się teraz taka sytuacja, kiedy pracowałam z amatorami przy spektaklu *Oburzajcie się!* i zaprosiliśmy aktorów, którzy też mieli z nami działać, na próbę. Zaczynało się od rozgrzewki, co byli jeszcze w stanie zaakceptować, ale później dyskutowaliśmy temat i jedna osoba z profesjonalnego zespołu ze zniecierpliwieniem powiedziała, że- byśmy ich zawołali, kiedy zacznie się próba. Dla mnie niezwykle było to, że wtedy jeden z młodych ludzi, z którymi pracowałam, powiedział: słuchajcie, próba już się zaczęła, to jest nasza praca nad teatrem, w teatrze. Tu akurat dyskusja dokonywała się w języku, ale ona może też rozgrywać się w ciele: w improwizacji, w działaniu. Nie wiem, czy spotkałyście się z takim zdaniem, ja kilkakrotnie, że aktor nie jest od myślenia, tylko od grania. To bardzo smutne... Zestaw technik i etos profesjonalizmu utwierdzany przez wiele teatrów instytucjonalnych, stają się często zasłoną,

rodzajem bariery przed tego typu pracą, o której tu mówimy. Wracamy więc do podstawowego pytania: czym jest dla nas teatr i do czego służy? Czy chcemy ilustrować sytuacje, które są dane przez literaturę, bądź przez wizję reżyserską czy dramaturgiczną, czy też interesuje nas zderzenie różnych poglądów, myśli.

STOKFISZEWSKI: Rozumiem, że różnica zasadnicza w podejściach polegałaby na tym, że reżyser z dramaturgiem przychodzi z treścią i z tematem, i później aktorzy wchodzi w interakcje z tą sytuacją. Efekt jest co prawda wspólny, ale różnica między tym, z czym przychodzimy, a końcem, nie jest taka duża. A w przypadku wyłaniania się treści w pracy, o jakiej mówicie, wynikają one z interakcji podmiotów, a temat jest tylko punktem wyjścia. Chciałem w związku z tą interakcją podmiotów zapytać o rzecz następującą: w jaki sposób przetwarzacie sytuacje konfliktowe? Czy zdarzało wam się, że ostateczna wymowa przedsięwzięcia była różna od tego, jak wy percypujecie rzeczywistość? Jak przetwarzacie różnice i konflikty? Jaki macie stosunek do różnicy między przekazem wyłonionym ze wspólnej pracy, a tym, co wy same myślicie na opracowywany temat?

SOBCZYK: Tak, kiedy oddaje się przestrzeń tylu osobom, to rzecz jasna, otwiera się również przestrzeń dla sporu, konfliktu. Z perspektywy osoby prowadzącej od jedenastu lat jeden zespół złożony z ponad dwudziestu twórców, muszę przyznać, że to prawdziwe wyzwanie. Na pewno wspiera nas chęć dojścia do porozumienia, a jeśli jest ona ważna dla obu stron konfliktu, to łatwiej się dogadać. Oczywiście czasami, z racji bycia reżyserką, korzystam z zielonej karty, która daje mi możliwość ostatecznej decyzji. To na pewno jest potrzebne w przypadku podjęcia decyzji artystycznej. Myślę, że najlepszym sposobem na

radzenie sobie z konfliktem jest rozmowa, uważam, że twórcom często szkoda na to czasu, więc idą prostą drogą – nakazania komuś zrobienia czegoś, czego ta osoba nie chce, bądź rezygnują ze współpracy.

Teatr to przewrotne miejsce – z jednej strony to wspaniałe pole dla ekspresji „ja”, a z drugiej strony to przestrzeń ciągłych negocjacji. Przywołam tu ostatnią akcję *Pesach to święto wolności!* w Muzeum Żydów Polskich POLIN, gdzie tematem była wolność. Ja nie potrafię i nie chcę ignorować rzeczy, spraw, wydarzeń, które się dzieją równolegle z naszą pracą artystyczną. W naszą ostatnią pracę – jak wirus – wdarło się wydarzenie pozasceniczne: w tym wypadku była to rozmowa Janusza Korwin-Mikkego z Piotrem Pawłowskim, prezesem Fundacji Integracja. Wypowiedź Korwin-Mikkego uderzała bezpośrednio w naszych aktorów, bo mówił on o osobach niepełnosprawnych, nazywając ich imbecylami i debilami. Obejrzałam ten materiał i zadałam pytanie sobie i przyjacielom z zespołu, co powinniśmy

teraz zrobić. Czy ignorujemy to wydarzenie, czy na nie reagujemy. Zespół był podzielony, część osób uważała, że nie powinniśmy „infekować” naszej pracy, ale jednak zdecydowałam, że to zrobimy. To wydarzenie wydobyło ze słowa wolność słowo „ość” i pozwoliło jeszcze głębiej wolności się przyjrzeć. Justyna Lipko-Konieczna zdecydowała, że upublicznimy naszą mailową dyskusję, w której każde z nas przedstawiało swoje stanowisko i w której dochodziło do ostrej dyskusji i starć między nami. Istotne jest to, że wszyscy jednogłośnie zgodziliśmy się na zaprezentowanie naszej prywatnej korespondencji, ta forma pozwoliła wejść widzom w środek pracy, pełnej – w tym momencie – złości i konfliktu, a nam – pokazać, że to była decyzja trudna do podjęcia i nieoparta na jednomyślności.

STOKFISZEWSKI: Mówisz o sytuacji, kiedy konflikt przychodzi z zewnątrz. A co zrobić, kiedy konflikt światopoglądowy wydarzy się w środku zespołu, wśród uczestników procesu.

OGRODZKA: Dla mnie szukanie i dostrzeganie różnic – zwłaszcza kiedy to wchodzi w dyskusję z moim światopoglądem, z moim spojrzeniem na świat – ciągle stanowi wyzwanie. Podczas wypowiedzi Justyny zapisałam sobie takie hasło „widzieć dynamikę konfliktu jako jądro scenariusza dramaturgicznego”. To duże zagadnienie, w jaki sposób wykorzystać konflikt czy różnice jako rodzaj dramaturgii, która może się ujawnić, a jednocześnie nie używać ludzi instrumentalnie, tylko dać poczucie bezpieczeństwa. Bo kiedy okazuje się w zespole, w środku prób, że ktoś myśli inaczej, to on lub ona zaczyna ją ważyć, czy opłaca się zostać przy swoim zdaniu. Czy lepiej się nie ujawniać, schować, porzucić, dostosować? Więc trzeba zbudować atmosferę, by możliwa była wymiana opinii, czasem spór i opowieść



DOROTA OGRODZKA, FOT. MIKOŁAJ
STARZYŃSKI
NOTA O AUTORCE NA STRONIE 117.

o takim konflikcie poprzez teatr. Justyna wspominała o przykładzie dyskryminacji płynącej z zewnątrz i o wewnętrznej niezgodzie na nią. Ale teraz myślę o sytuacjach, które nie są tak radykalne.

Na przykład podczas pracy wokół tematu kapitalizmu przy spektaklu *Skąpo* w Teatrze Polskim w Bydgoszczy moja pozycja startowa jest krytyczna, w dodatku – biorąc pod uwagę opinie mojego środowiska – ta pozycja jest czymś zrozumiałym. I zderzam tę perspektywę z młodymi ludźmi, którzy są na pierwszych latach studiów, i nagle się okazuje, że ich spojrzenie na to, jak powinny wyglądać rozwiązania ekonomiczne i wolny rynek, jest radykalnie różne od mojego. To jest też pytanie o aspekt pedagogiczny. Ja, reżyserując, daję sobie też prawo do wprowadzania pewnych ważnych dla mnie idei, na przykład lewicowych, społecznych, równościowych, wierząc, że są one jedną z sensownych wizji świata. Pytania, czy daję też dojść do głosu innym wizjom i wariantom, które jako żywo nie są moimi, budzą czasami mój opór wewnętrzny, ale są równie uprawnione, mają prawo być wyrażone. Mam świadomość, że moje spektakle ciążą czasem ku mojej perspektywie, staram się, by to było uczciwe, cały czas rozmawiając, omawiając, będąc przekonana, że ludzie są w tym procesie i idą ze mną, że idee, które im wrzucam, gdzieś rezonują i jeśli budzą ich opór, niezgodę lub sprzeciw, to w formie spektaklu ten głos też zostaje ujawniony. Nie mam stuprocentowej pewności, jak robić to w sposób dojrzały i partnerski, wciąż się uczę tego i testuję. Zdaję sobie sprawę, że w trakcie warsztatów mi to wychodzi, bo nie ma konieczności stworzenia spójnej wypowiedzi wobec widzów. Jestem w stanie stworzyć tę przestrzeń demokratyczną i wysłuchać wszystkich głosów, ale kiedy robimy spektakl, który podpisuję

swoim nazwiskiem, to wszystko staje się bardziej problematyczne. Staram się jednak korzystać z dialogiczności teatru, możliwości budowania spektaklu w wielogłosie, korzystania z tego, że w pracy, w zespole różnie myślimy i odczuwamy.

ROCHOWSKA: Dorota powiedziała, że przestrzeń dialogu i rozmowy jest dużo łatwiejsza i bardziej naturalna podczas warsztatów niż przy produkcji spektaklu, gdzie musisz podpisać się swoim nazwiskiem. Ja bym powiedziała o sobie, że jestem prawicowa. Ale bardzo staram się w przestrzeni warsztatów otworzyć na wątpliwości, pytania, na inne spojrzenia. Jakbym miała zrobić spektakl – do czego zresztą wcale nie aspiruję i uważam, że nie mam do tego kompetencji – to myślę, że byłoby mi bardzo trudno z innymi od moich doświadczeniami uczestników...

MORAWSKA-RUBCZAK: Podczas warsztatów w teatrze również często konfrontuję się z grupami o innym niż mój światopoglądzie. Istotne jest dla mnie stwarzanie warunków do konfrontacji. Nie czuję, że moją rolą jest



ANNA ROCHOWSKA, FOT. EWA
ŁUCZAK
NOTA O AUTORCE NA STRONIE 148.

przekonanie uczestników do czegokolwiek. Staram się od razu szukać okazji do przekuwania ich opinii w działanie. I na przykład w ten sposób mogę podjąć podczas warsztatów do *Dziadów* Pawła Passiniego temat wspólnoty, a czuję, że gdybym brnęła w światopoglądowe dyskusje dotyczące wspólnoty, to moglibyśmy się pokłócić. Ale i podczas takich zajęć zderzenia światopoglądowe się zdarzają i uważam, że w wymianę zdań pomiędzy uczestnikami musimy wkroczyć wtedy, kiedy wkrada się agresja i dzieciaki siebie zaczynają nierówno traktować.

CZARNOTA: Właśnie, wreszcie pada, że nie wszyscy pedagodzy teatru przygotowują przecież spektakle. Część się zajmuje czymś zupełnie innym, a wiele aspektów, o których mówicie, zagadnienie podmiotowości, udzielania przestrzeni do wypowiedzi, budowania na konfliktach to są procesy charakterystyczne również dla przestrzeni warsztatowej.

SZPAK: Również w przypadku warsztatów aktualne pozostaje pytanie o projektowanie działania: na ile jestem otwarta, a na ile zapraszam ludzi do tego, by w gruncie rzeczy udowodnili moją tezę na jakiś temat czy potwierdzili moją opinię. I to również jest wielka praca: tak zaprojektować warsztaty, by otwartość prowadzącego czy prowadzącej była rzeczywista, a nie tylko deklaratywna. Żeby być ciekawym, co uczestnicy myślą o danym spektaklu, a nie mówić, co ja o nim sądzę.

CZARNOTA: Z moich obserwacji wynika, że wielu pedagogów teatru pracujących w instytucjach i w jakiś sposób uczestniczących w procesie powstawania spektaklu, czuje na sobie ogromną odpowiedzialność za szczegółowe, wielopoziomowe przekazanie wizji twórcy, co nie zawsze przekłada się na jakość samego warsztatu.

SZPAK: To rozumiiałe o tyle, że pedagog teatru często jest jedyną osobą, która może to zrobić, bo ma kontakt z publicznością. Staje się więc rzeczniczem spektaklu. Pytanie, na ile to jest potrzebne w kontekście założeń pedagogiki teatru, bo przecież mamy – powtórzę to raz jeszcze – budować sytuacje, w których widzowie są podmiotowo traktowani, jesteście ciekawi, co mają do powiedzenia, jak czytają kody. I tutaj nie może być gotowych odpowiedzi, więc funkcja rzeczownika nie zdaje egzaminu. Kiedy zaczynałam prowadzić warsztaty po spektaklu, to wydawało mi się, że istotą takiego warsztatu jest naświetlenie jakiejś konkretnej rzeczy. Z czasem coraz więcej myślałam o tym, że to przecież moja jednostkowa perspektywa, z której projektuję doświadczenie dla ludzi i nie wiem, czy to taki dobry punkt startowy do tego, żeby oni podzielili się ze mną swoimi perspektywami...

STOKFISZEWSKI: A jest taki element wzbudzania u ludzi ich własnej opinii na dany temat? Jeśli temat jest zaopinio-



MAGDA SZPAK, FOT. MARTA ANKIERSZTEJN
NOTA O AUTORCE NA STRONIE 131.

wany przez spektakl, ludzie zaś często nie mają lub nie chcą mieć zdania, czy pracujecie w kierunku ośmielenia ich do wyrobienia sobie indywidualnej opinii?

SZPAK: Ja bardzo dużo pracuję z wrażeniami. W tym, że komuś coś zapadło w pamięć, jest duży potencjał do dalszego działania. Staram się projektować sytuacje, które umożliwiają samodzielne myślenie, a potem stwarzam okazję, by konfrontować ze sobą myśli, skojarzenia, refleksje. Wtedy najczęściej się okazuje, że każdy z nas zobaczył trochę coś innego, i o tym można rozmawiać. To również z perspektywy osoby prowadzącej jest ciekawe, bo różnych rzeczy dowiadujesz się od ludzi, i to zmienia i wzbogaca również twój indywidualny odbiór.

SOBCZYK: Chciałabym podkreślić użyte przez Magdę słowo „samodzielność”. To jest w ogóle określenie, które bym chętnie dodała do listy naszych celów i zadań, bo nieustannie stawiamy uczestników naszych działań w sytuacji artykułowania własnego zdania. Zobaczcie, jak to jest istotne na przykład dla nauczycieli, którzy stają przed wyborem zabrania uczniów na jakiś spektakl, uchodzący za trudny albo krytyczny w stosunku do rzeczywistości. Nauczyciele muszą wtedy przekonać dyrektora i rodziców, muszą umieć o tym mówić. Chociażby *Hymn narodowy* w Legnicy, gdzie teatr liczył na obecność licealistów na widowni, ale nauczyciele zaczęli się wycofywać. Pedagogika teatru często projektuje działania dla nauczycieli i innych osób, by ich wzmocnić w tym odbiorze. Próbujemy razem pewne rzeczy rozkodować, zadawać pytania, co znaczy, że na przykład ktoś pół spektaklu przeklina albo że jakaś postać przez cały spektakl milczy.

CZARNOTA: W twojej wypowiedzi pojawia się echo popularnej szczególnie wśród działów marketingu wizji pedagoga teatru jako cudotwórcy...

SOBCZYK: Daleka jestem od tego. Chciałam raczej podkreślić, ile taki pedagog musi mieć kompetencji. Projektując wspólnie z Instytutem Kultury Polskiej podyplomowe studia pedagogiki teatru, szczególnie mocno musimy się mierzyć z próbą dostarczenia ich wszystkim... Ale przede wszystkim pedagog teatru musi mieć otwartą postawę we współpracy z ludźmi.

Nawiążę jeszcze do bardzo ważnej dla mnie kwestii usamodzielniania się: to jest pytanie, czy teatrowi jako instytucji i każdemu z nas jako człowiekowi w ogóle na tym zależy. Na przykład w pracy z nauczycielami namawiamy ich, by odrzucili gotowe scenariusze i nie multiplikowali apeli i akademii, by zaczęli myśleć, w czym uczestniczą, co na poziomie symbolicznym znaczą ich gesty. Na przykład podczas pracy nad spektaklem *Ciało pedagogiczne* część uczestniczek-nauczycielek wycofała się, bo bały się krytycznego i nastawionego na autorefleksję sposobu pracy. Był moment, kiedy jedna z nauczycielek – kiedy dowiedziała się, że po spektaklu rozmowę będzie prowadziła Kazimiera Szczuka – postanowiła zrezygnować z udziału w projekcie. Na szczęście przyszła na kolejną próbę, żeby nam to powiedzieć otwarcie i bezpośrednio. Powiedziała, że czuje się wmanewrowana w jakiś lewicowy, feministyczny kontekst. Cała próba została przeze mnie zawieszona, by z nią o tym rozmawiać. I ona jednak została. Dostała przestrzeń w spektaklu, gdzie widać, że ma inne zdanie niż wszyscy. W takiej scenie, gdzie nauczycielki-aktorki stoją w szeregu i biegną w rytmie wyklaskiwanym przez publiczność. Ja stoję z boku i zadaję różne pytania, kto jest na tak, idzie krok w przód. Pytania są różne – o lata stażu w szkole, o dobry kontakt z dyrektorem, z uczniami, ich rodzicami, o to, kto wierzy w Boga, kto chodzi co niedziela do kościoła,

albo czy jest zadowolony/a z wyników wyborów prezydenckich. Każdy mógł zaprezentować publicznie swoją postawę i to okazało się dla uczestników projektu ważne. Udało się pokazać, że grupa jest zróżnicowana. Mam wrażenie, że nauczyciele biorący udział w projekcie usamodzielnili, uwolnili swoje myśli na temat szkoły i konsekwencje tego były różne, również takie, że jedna z nauczycielek zrezygnowała z zawodu i wyemi-

gnowała. Nie wiem, czy to dobrze, czy źle. To nie są przecież moje decyzje, nie biorę za nie odpowiedzialności. To była praca z dorosłymi ludźmi.

OGRODZKA: Dużo rozmawialiśmy o teatrze, teraz znów wkroczyliśmy na teren szkoły. To są instytucje, mamy do czynienia z dwoma systemami. Pytanie, czy w interesie tych systemów jest mierzenie się z ideą wywrotową, nakłuwającą, wirusującą, jaką może być pedagogika teatru. Bo to się może okazać radykalne – gdy instytucja zaprasza wirusa, musi się liczyć z tym, że ten wirus jakoś zainfekuje system. Ale dla mnie osobiście krytyczne myślenie jest bardzo ważne. Bo ono ma wartość emancypacyjną, pozytywną, budującą, nie zakłada rozpadu, destrukcji czy wmanewrowania kogoś w sytuację, w której on nie chce być. Działając samodzielnie, każdy może zderzyć się z poglądami innych osób, zastanowić się – być może pierwszy raz w życiu – co na dany temat myśli, czy jakiś aspekt jest dla niego ważny. To jest bardzo uwalniające.

CZARNOTA: A to, o czym mówicie, to jest nie tyle samodzielność, ile samoświadomość. Ja bym broniła tego stwierdzenia, że samoświadomość jest trochę gdzie indziej niż poglądy...

SOBCZYK: Dla mnie jeden i drugi aspekt jest bardzo ważny. Ale chodzi mi o samodzielność na poziomie decyzji. W spektaklu Teatru 21 *Klauni czyli o rodzinie. Odcinek 3* aktorzy skandują „nie ma wolności bez samodzielności!”. Dzieci paradoksalnie chcą wolności, a z drugiej strony strasznie się denerwują, gdy mówisz, żeby zrobiły coś same. Bo są przyzwyczajone, że ktoś im pomaga, rozwiązuje za nie jakieś sprawy. Właściwie szybciej jest zrobić coś za nie, ale potem w życiu masz tyle sytuacji, kiedy ktoś robi coś za ciebie, a tak rzadko masz możliwość samodzielnego zabrania głó-

Alicja Morawska-Rubczak – pedagożka teatru, reżyserka tworząca w Polsce i zagranicą spektakle dla najmłodszych (0-3 lat), badaczka – bez pamięci zakochana w teatrze dla dzieci. Píše doktorat na UAM w Poznaniu. Jest członkiem zarządu Art Fraction Foundation z Poznania, należy do International Theatre for Young Audiences Research Network oraz Small Size Association. Z wyboru i z radością mieszka w Opolu.



FOT. ROMEK ROGALSKI

su... Zgadzam się, że nasze działania wspierają też samoświadomość. Mam przekonanie, że wspieramy, rozwijamy w ludziach postawę obywatelską, że oni mogą bardziej świadomie decydować o swoim uczestnictwie w kulturze i w rzeczywistości, że to od nich zależy, w czym uczestniczą, a w czym nie, gdzie słyszać ich głos albo go nie słyszać.

STOKFISZEWSKI: Osobiście postawiłbym na samodzielność, nie zaś samoświadomość. Socjologia podpowiada nam, że posługiwanie się meta-poziomami jest uwarunkowane klasowo. Nie wszyscy są w stanie spojrzeć na siebie i ocenić siebie z dystansu, wszyscy natomiast są w stanie działać w zgodzie z własnymi przekonaniem i pragnieniami.

OGRODZKA: Zgadzam się i uważam, że zadaniem pedagoga teatru jest właśnie dokonanie rozpoznania uczestników jego lub jej warsztatów i wzięcie odpowiedzialności za ramę sytuacji. Na tym polega uważność w pracy pedagoga teatru. Dzielenie się swoim doświadczeniem, konfrontacja różnych narracji może się wydarzyć trochę niezależnie od ustytuowania klasowego. Moim zadaniem jest usłyszeć, z jakiej perspektywy mówią uczestnicy i zadbać o to, by rodzaj sytuacji, który zaproponuję, nie był dla nich krępujący, by nie wprowadzać języka, który nie jest ich. Myślę, że rolą pedagoga teatru zawsze jest uruchamianie w swojej głowie metapoziomu, nawet kiedy nie wprowadza tego języka do działania z uczestnikami. Na tym polega uznanie podmiotowości.

MORAWSKA-RUBCZAK: Skoro mówimy o odpowiedzialności pedagoga teatru, to chciałam jeszcze poruszyć temat przeprowadzania widza dziecięcego przez trudne kwestie. Moje pierwsze doświadczenie pracy w Opolu dotyczyło spektaklu Mariana Pecki *Światelko* na podstawie *Pręcika Maliny*



Justyna Czarnota – pedagogożka teatru, pasjonatka teatru dla dzieci i młodzieży. Od 2010 roku pracuje w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego, gdzie obecnie kieruje Działem Pedagogiki Teatru. Członkini Stowarzyszenia Pedagogów Teatru. Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Realizuje autorskie projekty z zakresu edukacji oraz upowszechniania kultury.

Prześlugi. Po jednym z pokazów zaatakował mnie pediatra, który powiedział, że ja jako pedagog teatru nie powinnam dopuścić do tego, by w tym spektaklu padły słowa, że szpital jest białym miejscem, gdzie nie ma pościeli w paski i kwiatki. I starałam mu się wytłumaczyć, że to jest wizja artystyczna reżysera, wprowadzona z tekstu zresztą, a ja jestem od tego, co dzieje się potem i nie mam prawa ingerować w wizje artystyczne.

SOBCZYK: A on był na warsztacie?

MORAWSKA-RUBCZAK: Nie, to była rozmowa zaraz po pokazie, choć temu spektaklowi rzeczywiście zawsze towarzyszyły warsztaty i one dotyczyły właśnie bieli i jej roli w świecie scenicznym. Ten lekarz rozszalony mówił, że oni robią wszystko, by oddziały pediatryczne nie kojarzyły się w taki sposób, jak to zostało przedstawione na scenie. Chodzi mi o to, jak nasza rola jest postrzegana, że ktoś mówi: „pani nie powinna dopuścić do czegoś takiego”. Że mamy być takim strażnikiem...

SOBCZYK: Doświadczenie spektaklu, które ma prawo być różne, ma szansę być przetworzone podczas warsztatu. Właśnie taką sytuację pedagog teatru może super wykorzystać: dać dzieciakom przestrzeń do zmiany tego miejsca, przeobrazić tę biel, poprosić, by wyobrazili sobie, jak by to miejsce miało wyglądać... Mieliliśmy podobny przypadek w Bydgoszczy, gdy graliśmy *Teatralny Plac Zabaw Jana Dormana*. Na tym spektaklu widownia jest podzielona na grupę niebieską i żółtą. Na scenie pojawiają się dwie kaczki. I jest fragment, kiedy dochodzi do konfliktu między tytułowymi kaczkami. Jedna z nich, żółta, pada od wyzwisk: „nie masz taty, nie masz iphona, jesteś z domu dziecka” (swoją drogą była to jedyna scena wzięta z cytatów opowiedzianych nam przez nasze dzieci). Aktorzy zadają wtedy dzieciom pytanie, która kaczka jest ładniejsza. I większość z grupy niebieskiej krzyczy „niebieska”, choć parę osób już czuje, że sytuacja jest dość skomplikowana i widać, że woleliby być po tej drugiej stronie. I wracając do Bydgoszczy – jedna z pań zadzwoniła do dyrekcji z pytaniem, jak można było dopuścić na scenie do konfliktu kaczek i to tak zostawić. Była oburzona, że ze sceny nie zostało wyraźnie powiedziane, że takie zachowanie jest złe. Tu jest ważna rola pedagoga teatru, który podczas

warsztatu dalej temat rozwija. My często korzystamy z rysunków dzieci, pytamy o scenę, która najmocniej została w pamięci. I w tym spektaklu często to jest ta właśnie scena.

STOKFISZEWSKI: Mówisz o doświadczeniu. Jakby warsztat, czy konstrukcja spektaklu były zaproszeniem widza do doświadczenia, bycia w środku, nie zaś odczytywania znaków z perspektywy zewnętrznej, na chłodno.

OGRODZKA: Tak. Chodzi o uruchomienie doświadczenia związanego z relacjami, przestrzenią publiczną, społeczeństwem, tematami egzystencjalnymi. O gotowość do refleksji nad tym doświadczeniem. Fenomen żywotności teatru polega na tym, że charakter naszej rzeczywistości też jest performatywny: tworzą ją gesty, relacje, ciała, dyskursy, rozmaite praktyki, także zakazy i nakazy oraz nasz stosunek do nich. Nie uczymy się tego w szkole – program edukacji skonstruowany jest tak, jakby rzeczywistość miała charakter tekstowy lub ewentualnie wizualny. Tymczasem my wszyscy, jako istoty społeczne, formujemy – czy jesteśmy tego świadomi, czy nie. Nawet sytuacja szkolnej akademii jest konstrukcją performatywną. Jeśli zaś teatr jest pewnym modelem rzeczywistości publicznej, to próba zrozumienia mechanizmów teatralnych i performatywnych – właśnie mechanizmów, tego, jak coś jest zrobione, do jakich kategorii się odwołuje, jakie budzi reakcje i skojarzenia, a nie tego, co twórca miał na myśli – pozwala zrozumieć mechanizmy, rządzące rzeczywistością, w której żyjemy.

Warsztaty to nie tylko sytuacja rozmowy, ścierania poglądów, ale przede wszystkim sytuacja wspólnego działania. Podczas naszych spotkań ludzie mówią o tym, że rzadko mają możliwość uruchamiać własne ciała, głosy, dotyk, emocje w sytuacjach grupowych. Coś jest

niesamowicie ważnego we wspólnym działaniu. To niezwykle obserwować, że moje gesty, słowa, ruchy mają wpływ i znaczenie dla innych osób. Nawet jeśli jest to sytuacja laboratoryjna, w jakimś sensie świąteczna, zabawowa, to jest ona jednocześnie niezwykle realna, bo to są prawdziwi ludzie ze swoją fizycznością i wrażliwością. W trakcie warsztatów przechodzimy na inny poziom współbycia. Ja często pracuję z grupami, zespołami, które dobrze się znają – ze wspólnej pracy, ze szkoły, z innych kontekstów. Często po warsztacie powtarzają, że to było dla nich pierwsze tego typu doświadczenie, gdy mogli spotkać się ze sobą w innej sytuacji, nieinstrumentalnej. Ostatnio jedna uczestniczka powiedziała po kilkugodzinnych warsztacie, w którym uczestniczyła razem ze swoimi kolegami i koleżankami z pracy: spędzam z nimi codziennie osiem godzin a dziś pierwszy raz większości z nich patrzyłam w oczy lub mogłam ich dotknąć.

ROCHOWSKA: W tym kontekście warto podkreślić, że pedagog teatru może pełnić też funkcję ośmielacza, bo zaprasza do tego typu spotkań osoby, których do tej pory w danej instytucji nie było. W TR nowymi widzami są grupa seniorów i grupa osób niepełnosprawnych sensorycznie. To ludzie, którzy przez swoją wieloletnią nieobecność w teatrze teraz bardzo mocno w niego wchodzi. Te grupy się wciąż powiększają, dostają sygnały od nich, że teatr jest fascynujący i ciekawy. A wiecie sami, że nasze spektakle nie są łatwe, opowiadają o eutanazji, o starości, o starzeniu się, o samotności... Seniorzy nawet uważają,

że jestem za delikatna, że oni by chcieli jeszcze bardziej wprost o tym rozmawiać, to ich interesuje, dotyka, dotyczy.

SOBCZYK: W teatrze przez całe lata nie było pewnych grup osób, ich włączanie to jest nowy nurt, który pięknie się rozwija na świecie. Przez wiele lat teatr był kierowany do ludzi w pełni sprawnych, dysponujących wszystkimi zmysłami. Teraz wreszcie dostrzeżono, że widownia jest różnorodna; widać to również u nas na warsztatach. To stwarza zupełnie nowe sytuacje warsztatowe. Życie teatru i życie społeczne mogą biec równolegle. Ale też mogą się przecinać – na takim przecięciu powstał Teatr 21 i wiele innych tego typu zespołów na świecie. Teatr staje się przestrzenią, w której życie może się schować. W Europie Zachodniej teatry stają się swoistymi rezerwatami, bo coraz częściej tylko tam można spotkać się z osobą z niepełnosprawnością. Ponad dziewięćdziesiąt procent cięż z zespołem Downa jest usuwanych. Dochodzi do tego, że szkoły specjalne są zamykane. Teatr daje im przestrzeń i narzędzia do mówienia o swojej obecności. My, pedagodzy i pedagodżki teatru, staramy się uczestniczyć w życiu teatralnym, a z drugiej strony bacznie obserwujemy, co dzieje się w życiu społeczno-politycznym. Te oba porządki mają na siebie duży wpływ.

SZPAK: Zaczynaliśmy rozmowę od twierdzenia, że dla teatru celem jest spektakl. Podsumowując, powiedziała-bym, że dla pedagogiki teatru spektakl nie jest finałem, ale początkiem działania. A nawet jeśli jest finałem, to stanowi raczej daleki punkt dojścia...