

Adam Gąsecki

Art Generacje 2015-16

– międzypokoleniowy projekt edukacji kulturalnej jako przykład Teatru Zaangażowanego Społecznie

Art Generacje to cykl projektów międzypokoleniowych, które Fundacja Drama Way realizuje od 2013 r. Wszystkie skierowane były do dwóch grup społecznych: Młodzieży (13-35 lat) i Dojrzałej Młodzieży (55+). Poprzez te działania chcieliśmy upowszechnić uczestnictwo w działaniach edukacyjno-kulturalnych osób z różnych pokoleń i środowisk (część uczestników związana była z Domem Pomocy Społecznej, Domem Seniora, świetlicą środowiskową, Młodzieżowym Ośrodkiem Wychowawczym), chcieliśmy też otworzyć przestrzeń do integracji pokoleń i budowania dialogu międzypokoleniowego oraz budowania poczucia tożsamości opartej na ciągłości międzypokoleniowej.

Artykuł dotyczy III edycji projektu, realizowanej w latach 2015-16 w trzech miejscach: w gminie Pilzno, Dębicy i Warszawie. Tematem przewodnim był czas i związane z nim przemijanie, szukanie swojej siły do mierzenia się z nim, rola wspomnień, relacje między przeszłością a przyszłością w osobistych biografiach uczestniczek i uczestników. Działania każdej z grup projektowych były podzielone na dwa etapy – oba zakończone finałami prezentowanymi lokalnej publiczności. Warsztaty zbierania opowieści w etapie I polegały na zgromadzeniu istotnych opowieści życiowych uczestników, wypracowaniu przez nich swoich portretów fotograficznych i sformułowaniu osobistych refleksji na temat czasu. Podsumowaniem – finałem etapu I były otwarte dla publiczności interaktywne Międzypokoleniowe Wystawy Portretów i Opowieści, organizowane przez uczestników. W II etapie grupy przygotowywały spektakle poprzez improwizacje na tematy związane z osobistym doświadczaniem czasu. Wątki i tematy przewodnie wyłonili uczestnicy. Powstały trzy spektakle, które zostały pokazane sześć razy a pokazom towarzyszyły dyskusje uczestników-twórców z widownią. W ramach projektu powstał też film o czasie, opowiedzianym przez uczestników i uczestniczki, który na jesieni 2016 został zaprezentowany publicznie w każdym z trzech miast. Jeśli chodzi o organizację pracy, spotkania grup w Pilźnie i Dębicy – z racji dojazdów prowadzących

– odbywały się co miesiąc w cyklu po 3-4 spotkania co miesiąc, spotkania grup warszawskich – co tydzień. Z zastrzeżeniem, że w ostatnim etapie realizacji spektakli wszystkie grupy pracowały 5-6 dni z rzędu¹.

Zanim przejdę do szczegółowego omówienia projektu z punktu widzenia wyznaczników Teatru Zaangażowanego Społecznie wyznam, że pisząc ten artykuł, relacjonuję sporą część swojego zawodowego życia z ostatnich dwóch lat. Byłem jednym z pomysłodawców projektu i jego koordynatorem, prowadziłem wszystkie warsztaty w dwóch miejscach oraz część warsztatów w trzecim mieście, byłem reżyserem dwóch z trzech spektakli, moderatorem dyskusji pospektaklowych, autorem koncepcji filmu dokumentującego projekt. Wymieniam te funkcje, ponieważ uważam że uczciwość wobec Czytelników wymaga ujawnienia, że artykuł jest pisany z pozycji człowieka będącego „wewnątrz projektu”, co więcej człowieka, który poświęcił mu niemało czasu, emocji i zaangażowania. Kolejna doza uczciwości nakazuje przywołać udział osób, które ten projekt również realizowały i były autorkami i autorami istotnych jego elementów. Prowadzącymi warsztaty i osobami odpowiedzialnymi za merytorykę projektu byli: Maria Depta, Maria Kwiatek, Katarzyna Markowska, Karol Smaczny, Monika Wyrzykowska, Aldona Żejmo-Kudelska, za oprawę muzyczną i dźwiękową odpowiadali Michał „Proceente” Kosiorowski, Piotr Pardela, Katarzyna Żytomirska, koordynatorką działań warszawskich była Marta Chyłek, działaniami graficznymi zajmował się Marek Klapka, wreszcie – pracami filmowymi i fotograficznymi, będącymi częścią merytorycznych działań projektowych – Marcin Idźkowski, Tomasz Waszczeniuk i Mateusz Wołoczko.

Czym jest Teatr Zaangażowany Społecznie?

Fundacja Drama Way od lat prowadzi różnorodne działania z zakresu Teatru Zaangażowanego Społecznie (TZS). To termin obejmujący wiele form pracy z grupami, które mogą mieć rozmaite cele, ale ich elementem wspólnym jest korzystanie z metod dramowych i teatralnych oraz zmierzanie w stronę pokazu efektów pracy dla publiczności. W przypadku Art Generacji pokazami były zarówno spektakle teatralne, będące zakończeniem prac każdej grupy w etapie II, jak i interaktywne wernisaże wystaw portretów fotograficznych uczestników i towarzyszących im refleksji na temat czasu – podsumowania etapu I. Jak piszą Aldona Żejmo-Kudelska i Maria Depta (2016) w artykule „Teatr Zaangażowany Społecznie – próba charakterystyki”, w literaturze anglojęzycznej mamy do czynienia z dwoma określeniami: *applied theatre* (teatr stosowany) i *social theatre* (teatr społeczny). Autorki, próbując uporządkować polskie terytorium terminologiczne, wybrały określenie Teatr Zaangażowany Społecznie.

¹ Cały, dwuletni projekt dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego a działania w Warszawie w 2016 r. współfinansowane były przez m.st. Warszawę.

Podłączam się pod ten wybór i będę korzystać z tego właśnie terminu na określenie nurtu pracy, w jakim lokowały się Art Generacje.

By spróbować wstępnie doprecyzować na czym polega zaangażowanie społeczne teatru, o którym mowa, przywołam dwa rozróżnienia poczynione przez Monikę Prendergast i Julianę Saxton (2009), badaczki w dziedzinie performatyki i nauk o teatrze z Uniwersytetu w Victorii. Po pierwsze, autorki rozumieją zaangażowanie społeczne teatru na dwa sposoby: teatr jako aktywizm i teatr jako interwencję. W tym świetle Art Generacje należy jednoznacznie zaklasyfikować jako teatralne działanie interwencyjne: interwencja została świadomie zaplanowana i przeprowadzona w środowiskach, w których teatr nie jest czymś codziennym i nieodłącznym. Temu, na czym polegała, będzie poświęcona duża część artykułu. Po drugie, na podstawie interakcji między aktorami, uczestnikami, widzami i realizatorami projektu Prendergast i Saxton (2009) wyróżniają cztery modele teatru zaangażowanego społecznie. Art Generacje były przykładem Teatru ze społecznością (ang. *community-based model*). Charakterystyczne dla tego modelu TZS jest to, że przedstawienie jest przygotowywane przez uczestników projektu, którzy pochodzą z określonej społeczności dla widzów, którzy również są jej częścią, przy czym widzowie stanowią tzw. widownię integralną w stosunku do przedstawienia (ang. *integral audience*; w odróżnieniu od widowni przygodnej – ang. *accidental*). Oznacza to, że przedstawienie nie byłoby kompletne bez udziału widowni w jakiejś formie – widowni, dla której spektakl ma często szczególne, osobiste znaczenie. Oba te wątki – twórczości uczestników i udziału publiczności w Art Generacjach rozwinę w dalszej części.

Po tych wstępnych uwagach pora przejść do bardziej szczegółowego omówienia projektu Art Generacje jako przykładu TZS. Proponuję spojrzenie na projekt przez pryzmat przyjętych w literaturze wyróżników TZS-u: uczestników, interwencyjnego charakteru projektu, tworzenia przestrzeni do wypowiedzania się poprzez działania artystyczne, sposobów angażowania uczestników projektu i widzów wydarzeń.

Uczestnicy – „zwykli” ludzie w „zwykłych” miejscach

Art Generacje stworzyły rzadką możliwość spotkania się dwóch pokoleń w twórczej przestrzeni. Chęć realizacji projektu od pierwszej edycji wynikała z dostrzeżenia braku przestrzeni umożliwiającej spotkanie młodszych i starszych pokoleń. Kluczowe z punktu widzenia społecznie zaangażowanego charakteru Art Generacji jest to, że jego uczestnikami byli tzw. „zwykli” ludzie, tj. osoby niebędące na co dzień artystami. Sens określenia „ludzie zwykli”, „nie-artysty” polega na tym, że tworzeniem i wyrażaniem prawd poprzez dzieła sztuki nie zajmują się oni zawodowo. W naszych grupach były co prawda pojedyncze

osoby, które miały doświadczenia artystyczne, jednak dla zdecydowanej większości uczestników teatr nigdy nie był codziennym środkiem wyrazu. Gdyby nie udział w projekcie, większość z nich nie miałaby samodzielnie narzędzi, środków, możliwości i miejsca do wypowiedzenia tego, co wypowiedziała poprzez udział w przygotowaniu wystaw i spektakli. Potwierdzeniem tego stanu rzeczy są następujące przykłady wypowiedzi z ankiet ewaluacyjnych: „Sam udział w projekcie bardzo pobudził moją wyobraźnię.”, „[Projekt] zmienił moje myślenie, że możemy przy pomocy reżysera coś wykonać.”, „Jak się popatrzy na projekt, to aż chce się żyć. Chce się robić coś.”, „Nie myślałam, że wystąpię w tym wieku w spektaklu.”, „W poprzednich takich akcjach mieliśmy po prostu narzucone jakieś role itp. a tutaj było świetne to, iż cały scenariusz, oczywiście z pomocą reżyserów, mogliśmy sami stworzyć.”.

Dobór uczestników wpłynął tym samym na główne cele spektakli, które miały być zwieńczeniem etapu II w poszczególnych grupach. Ich jakość artystyczna nie była jedynym, a może nawet nie podstawowym celem pracy nad nimi. Naturalnie, w trakcie realizacji spektakli w każdej z grup od początku obecnych było dużo rozgrzewek, ćwiczeń na koncentrację, wyobraźnię sceniczną, rytm, dużo pracy ciałem, improwizacji, pogłębiania postaci, przygotowywania etiud i tym podobnych działań teatralnych a na etapie końcowym prace nad spektaklem były już regularnymi, intensywnymi próbami, z uwagami i omówieniami reżyserskimi. Ale skoro w projekcie udział brali nie-profesjonaliści, to ważniejszym od artystycznego doskonalenia spektakli było uczynienie ich miejscem wypowiedzi uczestników, które będą dla nich istotne jako wynik spotkania grup młodzieży i seniorów. (Więcej na ten temat w dalszej części artykułu).

Model prezentujący i reprezentujący teatru

Zbliża to spektakle powstałe w ramach Art Generacji do typu teatru, który Prendergast i Saxton (2009) nazywają prezentującym (ang. *presentational*). W odróżnieniu od modelu teatru reprezentującego, są to formy teatralne, w których widzowie czują, że duża część materiału scenicznego jest prawdziwa, dzięki temu, że „płaszcz roli” jest stosunkowo cienki a wcielenie sceniczne jest pod wieloma względami podobne do uczestnika-aktora / uczestniczki-aktorki z codziennego życia. Czym taka charakterystyka różni się od zawodowego teatru głównego nurtu? Oczywiście można powiedzieć, że metoda Stanisławskiego (1954) – najbardziej rozpowszechnione wśród aktorów zawodowych teatru głównego nurtu podejście do pracy – zakłada przede wszystkim korzystanie z własnych rejonów osobistych, ale w teatrze zawodowym dzieje się to oczywiście na sposób zawodowy, co więcej – najczęściej z wykorzystaniem fikcyjnych scenariuszy. Lecz nawet gdy tacy twórcy jak Wajda, Lupa, Warlikowski i inni w niektórych swoich spektaklach wyjątkowo mocno zaprzęgają aktorów do „grzebania w sobie” lub włączania ich osobistych doświadczeń do pracy lub do samego spektaklu, czujemy, że efekt sceniczny jest

jednak bliżej modelu reprezentacji. Dlatego może, że spektakle zawodowe, choćby i te oparte na improwizacjach czy osobistych przeżyciach lub monologach pisanych przez samych aktorów, są jednak pokazywane regularnie, aktorzy świadomie posługują się wyuczonymi środkami wyrazu a publiczność wie, że ma do czynienia z tradycyjnym modelem teatru². Gdy widzowie przychodzą z kolei na spektakl będący podsumowaniem projektu TZS, czują, że to, co przedstawiają nie-zawodowcy ma silniejsze znamiona autentycznego, pozascenicznego życia uczestników-aktorów. Dlaczego? Odwołajmy się do konkretnych przykładów w Art Generacjach: trzech spektakli i jednego performance'u.

Dwa spektakle – dębicki i warszawski oraz performance w Pilźnie, towarzyszący wernisażowi portretów (finał etapu I) były bardziej zbliżone do modelu teatru prezentującego, niż spektakl pilźnieński. W dębickim „Czasie wspomnień” kilka scen polegało na tym, że uczestniczki wcielały się w role pod pewnymi względami charakterystyczne dla danego pokolenia: starszych kobiet narzekających na stan zdrowia czy zbławizowanych nastolatek; zajętej matki w relacji z domagającą się kontaktu córką i na odwrót: zajętej wnuczki i wołającej o uwagę babci. Prostota tych obrazów – pomimo ich lekko satyrycznej wymowy – pozwalała widzom utożsamić komunikaty odgrywane przez uczestniczki-aktorki w rolach z autentycznymi doświadczeniami uczestniczek. W warszawskiej „Poczekalni, czyli grze na czas” z kolei powracały kilkakrotnie dwa elementy: śpiewanie przez cały zespół hiphopowego refrenu ze słowami „Tak szybko mija czas” oraz zamiana miejsc przez aktorów w tytułowej, metaforycznej poczekalni. Na tle otwierającego cały spektakl dialogu, mówiącego o przemijaniu czasu – zaczerpniętego z pism hellenistycznego filozofa Posejdiposa z Pelli, dawało to efekt mocnego przesłania uczestników-aktorów. W obu spektaklach pojawiły się też monologi wygłoszone przez wybranych aktorów lub aktorki, które widownia bez problemu mogła zidentyfikować jako napisane przez nich w oparciu o swoje historie. Z tych elementów – własnych historii przetworzonych w wiersze, symboliczne etiudy ruchowe czy nieruchome sceny Teatru Obrazu (Boal, 2014) zbudowany był też wernisażowy performance w Pilźnie. Wszystko to powodowało, że granica pomiędzy prywatnością uczestników a fikcją sceniczną była cienka. Dla odmiany, w pilźnieńskim spektaklu, „Złodzieju czasu”, idąc za potrzebami i pomysłami formułowanymi przez uczestników („zbudujmy spektakl z wątkami kryminalnymi”, „niech to będzie opowieść o kradzieży czasu”)³, zdecydowano się na scenariusz bliższy reprezentującemu modelowi teatru. Przedstawiana

² Zresztą to znacznie bardziej obszerny temat. Estetyka teatralna i funkcje aktorów w spektaklach teatrów zawodowych zmieniają się od zawsze. Podobnie jak od zawsze teatr chciał być blisko życia, prawdy, autentyczności. Pasjonujący obraz reprezentantów kilku powojennych pokoleń polskich aktorów dała Beata Guczałska (2015), wymieniając m.in. kino, telewizję, sztuki audiowizualne, performance jako niektóre ze źródeł zmian w aktorskich technikach i środkach wyrazu. Może nurt Teatru Zaangażowanego Społecznie również do tych źródeł zmian należy?

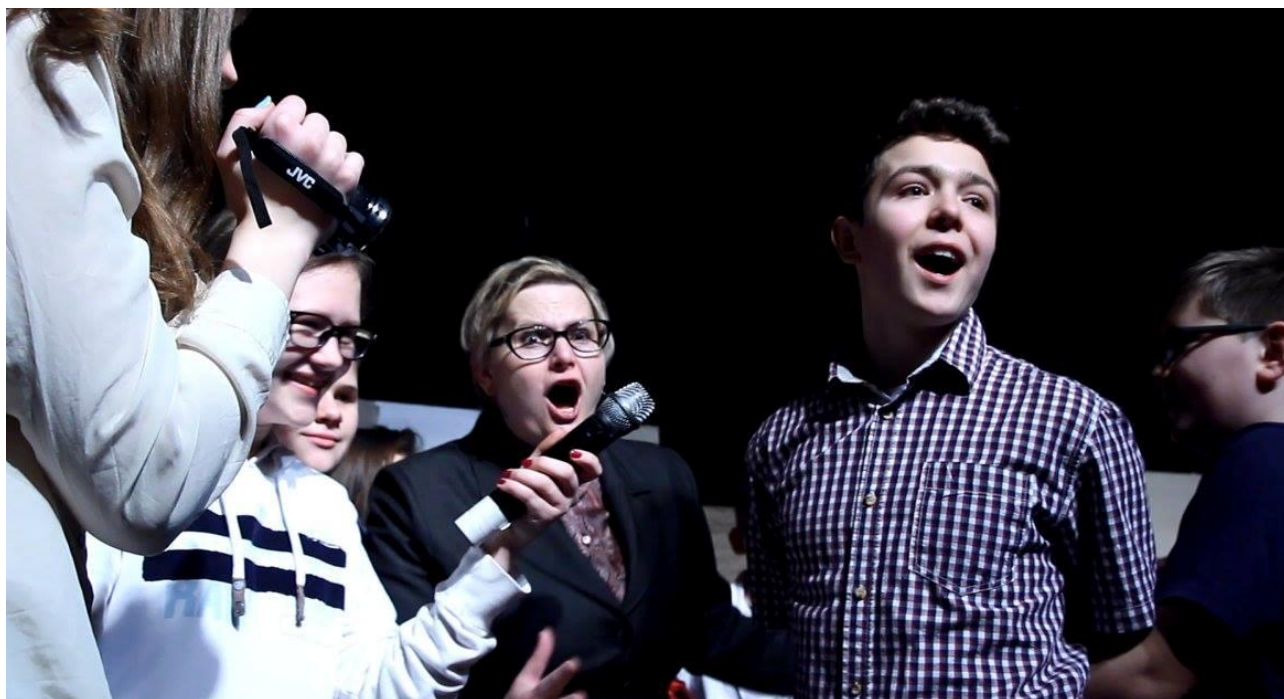
³ W Pilźnie w drugim etapie, tj. kiedy tworzony był spektakl większą część grupy stanowiła młodzież w wieku 12-16 lat.



Fot. 1. Jedna ze scen otwierających spektakl w Dębicy, fot. Marcin Idźkowski



Fot. 2. Spektakl warszawski – scena „Gra 5. Chór seniorek i chór ziomali”, fot. Maria Kwiatek



Fot. 3. Kulminacja spektaklu w Pilźnie tuż przed finałową piosenką – ostatni zwrot do publiczności: „A czy Państwo nie stracili czasu przychodząc na ten spektakl?“, fot. Marcin Idźkowski



Fot. 4. Performance w Pilźnie towarzyszący Wernisażowi Portretów i Opowieści – etiuda „Opowieść z Libii“, fot. Mateusz Wołoczko

opowieść była fikcyjna; ponieważ zawierała nawet elementy fantastyczne (wątek kradzieży czasu) lub satyryczne (np. parodia niezbyt wiarygodnej telewizji informacyjnej), widownia mogła to bezbłędnie rozszyfrować. Jeśli chodzi o postaci i ich wątki związane z kradzieżą czasu, sprawa była bardziej złożona. Każda postać była stworzona przez samych uczestników, w oparciu o trwającą przez szereg spotkań pracę na ich indywidualnych, osobistych doświadczeniach związanych z wybranymi etapami życia i zmianami, jakie w nich zachodziły. Gdy nadszedł czas przekuwania improwizacji i poszukiwań w ostateczny scenariusz, część uczestników wybrała bardziej przezroczysty płaszcz roli, dając swojej postaci dużo z siebie, część zaś postanowiła bardziej szczerze ubrać się w fikcyjny kostium i tworzyła postać zupełnie fikcyjną (choć często pod jakimś względem podobną do siebie lub inspirowaną marzeniem, kim chciałoby się być w przyszłości). Fabułę spektaklu rozpoczynały dwie sceny rodzajowe, z życia rodziny i przyjaciół, z klarownym zderzeniem racji wokół stosunku do czasu, co przybliżało opowieść sceniczną do codziennego doświadczenia widzów i samych uczestników-aktorów. Można więc powiedzieć, że proces gromadzenia treści spektaklu był podobny do modelu teatru prezentującego, jednak ostateczny kształt spektaklu pozwalał uczestnikom-aktorom ukryć się w bezpiecznej fikcji teatru reprezentującego.

Art Generacje jako interwencja teatralna

Po spojrzeniu na Art Generacje z punktu widzenia tego, jakie związki z teatrem mieli (lub raczej nie mieli) uczestnicy i co to implikowało dla pracy, pora omówić projekt, mając na uwadze jeden z najważniejszych wyznaczników TZS – interwencyjny charakter projektu. Co ten termin oznacza? Jak już zostało wspomniane na wstępie, interwencja teatralna to zmiana, wywieranie wpływu na rzeczywistość, które powinno zostać świadomie zaplanowane i przeprowadzone w środowiskach, w których teatr nie jest czymś codziennym i nieodłącznym (Prendergast i Saxton, 2009).

Rozwój świadomości. Augusto Boal, wizjoner teatru zaangażowanego pisał: „Pozwólmy sobie i im stworzyć najpierw fikcyjny świat w teatrze, żebyśmy mogli się lepiej przygotować do przekształcenia świata realnego, do zmian w prawdziwym życiu” (Boal, 2014, s.31). Jak pisze również Philip Taylor (2003), główne cele działań TZS są zazwyczaj zogniskowane wokół zmiany. Art Generacje miały kilka celów, ale gdyby usiłować wyróżnić jeden zasadniczy, leżący u podłoża wielu innych, może bardziej konkretnych, to byłby to rozwój świadomości – w bardzo głębokim tego słowa znaczeniu, polegającej na: uświadomieniu swoich potrzeb, dowiedzeniu się czegoś o sobie i świecie, w którym się żyje, konfrontowaniu się z wartościami, które się wyznaje i z pojęciami dobra i zła. Wszystkie te postulaty głosi w imieniu TZS Taylor. Przywołuje też słowa Maxine Greene (1978, za: Taylor, 2003) o potrzebie wybudzenia się ze schematycznego myślenia i o uważnym, bystrym umyśle, dzięki któremu ludzie lepiej pojmą świat, w

którym żyją i rolę, jaką w nim odgrywają. By Czytelnik lepiej poczuł, co jest przedmiotem tej głębokiej świadomości, o którą można walczyć poprzez teatr, ja z kolei oddam głos Gustawowi Holoubkowi, który w książkowym wywiadzie mówił Andrzejowi Hausbrandtowi:

Źródło potrzeby teatru (...) doszukiwać się należy w naszym lęku wobec egzystencji. Potrzeba teatru wywodzi się więc z najbardziej pesymistycznych uwarunkowań ludzkiego bytu, ludzkiej fizjologii. A nawet więcej: powstaje ze swoistej „ciemnoty” człowieka. (...) myślę o ciemnocie narzuconej nam przez charakter naszego bytu, przez ograniczony zakres pojmowania świata, rozumienia go i objaśniania. (...) W teatrze, na dobrą sprawę, wszystko sprowadza się za każdym razem do stwarzania praktycznie niedostępnej człowiekowi rzeczywistości. (...) Ów idealny świat wyobrażony na scenie realizuje (a raczej ma realizować) naszą instynktowną tęsknotę ładu, sprawiedliwości, wolności, samourzeczywistnienia itp.

Hausbrandt i Holoubek, 1986, s. 7-8

Co więcej, zdaniem Taylora (2003), TZS powinien otwierać przed uczestnikami możliwości i pomagać im w budowaniu ważnych dla nich narracji życiowych, wreszcie – raczej naświetlać problemy, niż je rozwiązywać. By działania projektowe odpowiadały takim górnolotnym celom, ale jednocześnie były bliskie uczestnikom pochodzącym z różnych grup wiekowych i społecznych, należało wybrać odpowiedni temat przewodni. W oparciu o refleksję nad poruszającymi momentami poprzedniej edycji Art Generacji, z 2014 r. w Pilźnie, pojawił się temat czasu, przemijania, nadziei, rozczarowań, szukania źródeł siły wewnętrznej w mierzeniu się z czasem. Realizacja projektu w trzech grupach potwierdziła, że to płaszczyzna, na której doszło do głębokiej wymiany międzypokoleniowej, z której mogły skorzystać obie strony. Był to obszar, w którym pokolenie seniorów mogło autentycznie poczuć, że przekazuje swoje doświadczenie czerpane z kilku dekad życia i często niedostępne dla młodego pokolenia. Temat czasu obu pokoleniom dał przestrzeń do wyrażania siebie i swoich trosk. Była to tematyka "neutralna", nie wymagająca dodatkowej, specjalistycznej wiedzy a przy tym głęboka, "istotna", rozwojowa, nie wykluczająca żadnej z grup: i Młodzi, i Seniorzy mają wobec niej osobiste odniesienia. Tematy te łączyły refleksję indywidualną nad sobą z korzyściami ogólnospołecznymi, wpisując się w problematykę związaną z perspektywami postrzegania czasu (orientacją na przeszłość, teraźniejszość, przyszłość), opisywanymi przez Philipa Zimbardo i Johna Boyda (2011), które, zdaniem autorów, mają przemożny wpływ na życie ludzi: kształtują strategie zachowań i podejmowania decyzji, wpływają na plany, stosunek do świata i zaufanie do innych osób. Kultura kraju czy środowiska dorastania w ogromnym stopniu warunkują dominującą perspektywę postrzegania czasu. By czerpać z najbardziej optymalnego zbalansowania różnych perspektyw, pierwszym krokiem powinno być uświadomienie sobie swojej perspektywy czasowej

– a najlepiej próba jej zrozumienia poprzez wymianę doświadczenia z ludźmi o różnych perspektywach i doświadczeniach z różnych pokoleń. Temat czasu sprawdził się świetnie: na premierowych pokazach filmu z projektu, pół roku po zakończeniu ostatnich działań teatralnych i warsztatowych, sami uczestnicy i pozostali widzowie mówili, że był to wspaniały temat dający pole do szerokich rozważań; proponowali nawet, by nową edycję również zbudować wokół tego samego tematu.

Stricte rozwojowy charakter miały działania twórcze na warsztatach I etapu, zwanych Warsztatami zbierania opowieści, które bazowały na przeżyciach i refleksjach uczestników związanych z czasem, przemijaniem, siłą wewnętrzną. Uczestnicy musieli sięgnąć do swoich doświadczeń, by np. stworzyć pomnik z ciała i innych osób (technika Teatru Obrazu) lub etiudę. Ponadto, na koniec spotkania doświadczenie było omawiane, co sprzyjało pogłębianiu refleksji. Warsztaty pozwalały więc doświadczyć, odnieść do siebie, wymienić się refleksją, zgeneralizować doświadczenie, zrozumieć. Spotkania zwykle rozpoczynały się od rozgrzewek wprowadzających – tematycznie, metodycznie i energetycznie powiązanych z częścią właściwą. Tematy były na tyle żywe, że nierzadko na początek warsztatów uczestnicy samorzutnie dzielili się myślami związanymi z czasem, które pojawiły się u nich od poprzedniego spotkania. Do szczególnie pogłębionych refleksji zachęcało zadanie w dwóch grupach warszawskich⁴, polegające na przygotowaniu zdjęcia portretowego związanego z osobistą refleksją o czasie i sformułowaniu pytania do publiczności Wernisażu Portretów. W grupie pilźnieńskiej zaś uczestnicy przygotowali performatywną oprawę Wernisażu poprzez formułowanie tematów etiud, wskazywanych jako szczególnie dla nich ważne.

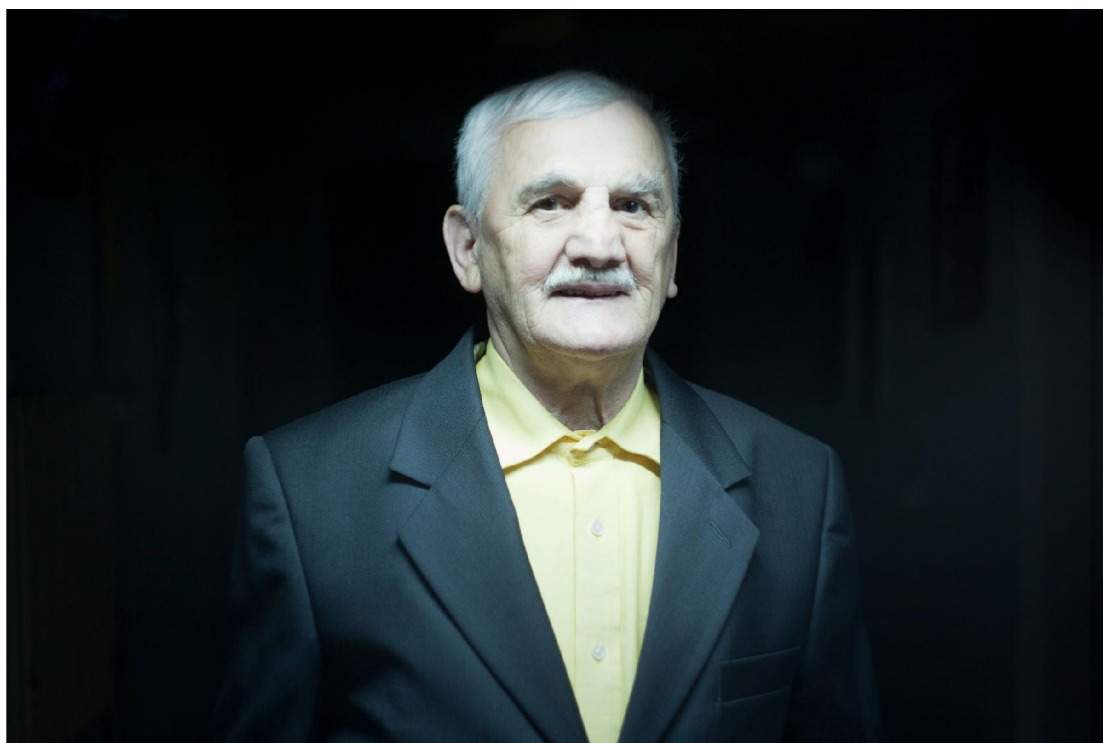
O istotności tematu czasu i zmianach, które uczestnicy sami u siebie zaobserwowali świadczą odpowiedzi z ankiet ewaluacyjnych, już tych po I etapie (grupa warszawska i pilźnieńska): „Poznałam, że można różnymi sposobami innych inspirować do głębszego spojrzenia na dany temat”, „Na słowo ‘czas’ spojrzałam bardziej wnikliwie: jak minął oraz jaki będzie. Jak postępować aby go dobrze wykorzystać.”, „Chyba coś się zmieniło. Teraz więcej myślę o przyszłości”, „Zobaczyłem w swojej osobie coś, czego wcześniej nie dostrzegałem. Dzięki tym zajęciom odkryłem trochę swojej osobowości”, „Wy pokazaliście mi mnie na nowo. Niby tę samą, a jednak inną”.

Kontakt i współpraca. Drugim, istotnym celem Art Generacji było stworzenie płaszczyzny kontaktu i współpracy zarówno między pokoleniami seniorów i młodych, jak i w obrębie pokoleń. Na taki deficyt kontaktów narażone są szczególnie osoby samotne lub odcięte od swoich rodzin wychowankowie

⁴ W etapie I w Warszawie działały dwie grupy, które połączyły się w jedną w etapie II.



Fot. 5. Portret w jednej z grup warszawskich zatytułowany „Młodość przemija a starość czeka”, fot. Marcin Idźkowski



Fot. 6. Portret w jednej z grup podkarpackich, fot. Mateusz Wołoczko

ośrodka wychowawczego, którzy brali udział w Art Generacjach. Ale ten brak nie ogranicza się tylko do nich. Współczesne zjawiska kulturowe, takie jak kult młodości i szybkie tempo zmian, za którymi nie nadążają przede wszystkim ludzie starsi prowadzą do ich marginalizacji. Jeśli łączy się to z niskim statusem materialnym, często powoduje wycofanie się z życia społecznego. Dla przykładu, raport „Diagnoza społeczna 2013” pod red. Janusza Czapińskiego i Tomasza Panka podaje, że osoby najstarsze, po 70 roku życia najrzadziej ze wszystkich grup wiekowych angażują się w wolontariat oraz wykazują się niższym poziomem aktywności na rzecz społeczności lokalnej niż młodszy. Wycofywanie się osób starszych z życia społecznego odbija się z kolei na pokoleniu młodym: nie otrzymuje ono od seniorów wzorców, opowieści, norm w takim zakresie, jak w dawnych latach. Art Generacje miały ambicję odpowiedzieć na te deficyty poprzez budowanie poczucia tożsamości opartej na ciągłości międzypokoleniowej. Stawało się to realne dzięki pracy w międzypokoleniowych grupach na wszystkich spotkaniach i realizacji zadań związanych z finałami. Uczestnicy pisali w ankietach na temat zanikania barier międzypokoleniowych m.in.: "Projekt zmienił ogólnie moje relacje z ludźmi, ze starszymi osobami i tak się otworzyłem wobec nich"; "Projekt zmienił mój stosunek do ludzi i osób starszych", "W sumie jak poszedłem na pierwsze spotkanie to mi się nie podobało, ale gdy poznałem wszystkich uczestników od razu lepiej się czułem i zaczęło mi się podobać", "Staję się uważniejsza. Zmniejsza się przepaść międzypokoleniowa, która wydawała mi się zwiększać z czasem", „Chyba coś się zmieniło. Teraz więcej myślę o przyszłości”, „Coś się we mnie zmieniło: Nie oceniaj! Nie bój się innego (starszego, młodszego, obcego)!", „Najciekawszy był kontakt z osobami, z którymi chyba nie zetknęłabym się nie uczestnicząc w projekcie”.

Poczucie wartości. Warto wspomnieć o jeszcze jednym istotnym celu Art Generacji – o budowaniu lub wzmacnianiu poczucia własnej wartości uczestników, zwłaszcza że część z nich wywodziła się z tzw. środowisk defaworyzowanych lub o utrudnionym dostępie do kultury. Do tych grup zaliczyć można młodych ludzi skupionych wokół świetlicy środowiskowej lub Młodzieżowego Ośrodka Wychowawczego oraz seniorów związanych z Domem Seniora, Domem Dziennego Pobytu lub mieszkańców Domu Pomocy Społecznej. Ale tak naprawdę ten aspekt dotyczy wszystkich uczestników. Działania w projekcie: systematyczne budowanie kontaktów i relacji, twórcze i aktywizujące metody pracy, nadające znaczenie doświadczeniom indywidualnym uczestników, odkrycia uczestników, że potrafią sformułować inspirujące dla innych osób refleksje i pytania lub stworzyć obrazy, sceny, etiudy, wspólnotowy charakter całego przedsięwzięcia, doświadczenia sukcesu płynące ze spotkań z widownią na wernisażach wystaw i pokazach spektakli zaspokajają potrzeby kontaktów, relacji, poczucia bycia potrzebnym, sukcesów, bycia częścią wspólnoty, sensu. Ta praca poruszająca istotną tematykę związaną z czasem, przemijaniem, relacjami między przeszłością i przyszłością w osobistych biografiach uczestników pozwalała na

przekraczanie jednostkowego życia. Prowadzący zaobserwowali, że mieszkańcy DPS-u czują się odrzuceni, samotni, mają trudności z otwarciem się w kontaktach z innymi, a następnie zobaczyli zmianę w kierunku chęci wyrażania uczuć, gdy stworzyli warunki zachęcające do dzielenia się swoimi doświadczeniami. Z kolei od dyrekcji i nauczycieli szkół, z których pochodzili nastoletni uczestnicy usłyszeliśmy m.in. że ci uczniowie, którzy brali udział w warsztatach stali się bardziej otwarci, są bardziej skłonni do wyrażania swojego zdania, nabrali pewności siebie i dojrzałości. Również w tej kwestii przytoczmy kilka głosów z ankiet: „Przekonałam się, że warto wyjść do ludzi i oczekiwać jeszcze jakichś niespodzianek od życia”; „Od spektaklu wiele o tym wszystkim myślałam i doszłam do wniosku, że ten projekt pokazał mi siebie samą inaczej, taką jakiej nie znałam, a myślałam, że znam siebie dobrze.”, „Udział w projekcie dał mi do myślenia nad czasem i przemijaniem, że nasze życie jest króciutkie i czas je wykorzystać najlepiej jak potrafimy, nie patrzeć się za siebie, lecz iść do przodu ku marzeniom ku lepszej przyszłości.”.

Osobisty głos uczestników a nie prowadzących

Philip Taylor (2003) w swojej książce na temat teatru zaangażowanego poświęcił jeden rozdział charakterystyce modelowego realizatora projektów TZS, prowadzącego pracę z uczestnikami. Z każdej strony tego rozdziału, ale i całej książki bije mocne przekonanie, że spektakle powstałe w nurcie TZS nie mogą być autorytarnym głosem prowadzącego, nawet jeśli na pewnym etapie przyjmuje on funkcje reżyserskie. Treść scenariusza – spektaklu czy innej formy finalnej (w Art Generacjach również wernisaży wystaw) – powinna rodzić się w dialogu pomiędzy uczestnikami, pomiędzy uczestnikami a prowadzącymi a wreszcie – w trakcie pokazów – pomiędzy uczestnikami i publicznością. Tylko przestrzeganie tych zasad pozwala teatrowi zaangażowanemu być etycznym. Bowiem kto inny jak nie mikrospołeczność uczestnicząca w projekcie ma prawo wyboru standardów decydujących o treściach i formie spektaklu? Taylor przeformułowuje to zagadnienie w pytanie: kto ma władzę? Augusto Boal (2014) napisał: „(...) postawa powinna cechować artystów – powinniśmy być twórcami, ale również i uczyć twórczości widzów. Powinniśmy im pokazywać, jak robi się sztukę, abyśmy wszyscy mogli z niej skorzystać.” (s.31).

W Art Generacjach staraliśmy się budować partnerstwo uczestników z organizatorami projektu już od spotkań informacyjnych i warsztatów pokazowych, poprzedzających właściwą pracę z grupami. Na pierwszych spotkaniach ustalane były zasady pracy, które ułatwiają dialog i szacunek dla siebie nawzajem i odmiennych zdań. Grupy, które odczuwały taką konieczność spisywały te zasady w tzw. kontrakcie. Już na początku mowa była o tym, że cykl spotkań jest zaproszeniem do wspólnego wypracowania wydarzeń finałowych skierowanych do szerszej publiczności (w I etapie – wernisażu, w II – spektaklu), których

szczegółowe treści i forma nie są jeszcze znane, gdyż będą zależały od samych uczestników i od tego, co zgromadzą, wyselekcjonują, stworzą. Trzeba przyznać, że niektóre osoby miały tak silne wyobrażenie na temat tego, czym jest proces teatralny – że polega on na obsadzaniu uczestników w rolach i próbowaniu scen z gotowego od początku pracy scenariusza, że niejako musiały się przyzwyczaić czy przekonać do zmiany paradygmatu pracy.

Choć istnieją grupy teatralne o charakterze zawodowym, które starają się pracować demokratycznie, powszechnie znane jest powiedzenie, że w teatrze nie ma demokracji – to reżyser jest dyktatorem, biorąc tym samym odpowiedzialność za całość. W teatrze zaangażowanym społecznie partnerstwo prowadzących i uczestników – niezawodowych artystów potrzebne jest, by ci drudzy mogli zaufać, że są w przestrzeni, w której jest miejsce na ich głos i by mogli głęboko zidentyfikować się z całym procesem oraz spektaklem lub wernisażem, który prezentują na koniec. Zacytujmy Prendergast i Praxton (2009): „Kluczowa dla prowadzenia teatru zaangażowanego społecznie jest świadomość, że uczestnicy – zarówno aktorzy, jak i widzowie – posiadają wiedzę o tematach pracy, podczas gdy prowadzący posiada estetyczną wiedzę o formie teatralnej” (s.18). To ważne zdanie, gdyż pokazuje, że nawet jeśli prowadzący tworzą przestrzeń do wypowiedzi do zagospodarowania przez uczestników, nie zwalnia to ich od odpowiedzialności za kształt finalny pokazów prezentowanych publiczności. Grupy różnią się pod względem swoich zasobów, gotowości do samodzielności, dotychczasowych doświadczeń, umiejętności komunikacyjnych, zróżnicowania wewnątrzgrupowego, więc w zależności od tych uwarunkowań praca prowadzącego może koncentrować się na zupełnie różnych aspektach.

Partnerstwo między prowadzącymi i uczestnikami w Art Generacjach przybierało różne formy w zależności od grupy. Na przykład, w etapie prac nad spektaklem, grupa dębicka nie miała problemu z wyborem istotnego dla siebie materiału, ale silniej potrzebowała pomocy z dziedziny teatralnej – w znajdowaniu scenicznych środków wyrazu. Prowadzący podsuwali więc pomysły na kształty scen, wprowadzali proste elementy ruchowe lub techniki teatru cienia. Pilnowali też, by spektakl zamknął się klamrą – ostatnia scena nawiązywała do pierwszej, dzięki czemu całość mogła zachować czytelność. Spektakl miał formę zbliżoną do „montażu scen” (inaczej tzw. struktury przedziałowej, ang. *compartmental structure* lub struktury małych fragmentów, ang. *mini – pieces*, Żejmo-Kudelska i Depta, 2016), dzięki czemu nawet w ostatnich dniach przed premierą można było zrezygnować ze sceny, w której uczestniczki nie czuły się komfortowo lub dodać scenę, zaproponowaną przedostatniego dnia. Grupa pilźnieńska, jak była już mowa, chciała przygotować spektakl, który będzie fabularną opowieścią ze wstępem, rozwinięciem i zakończeniem. Ta grupa była dość sprawna w improwizacjach i „wyczuciu sceny”, więc głównym zadaniem prowadzących było stworzenie serii ćwiczeń, w których opowieść



Fot. 7. Jedna ze scen zbiorowych w Dębicy, fot. Marcin Idźkowski



Fot. 8. Ćwiczenia przed próbą wznowieniową w Pilźnie, fot. Marcin Idźkowski



Fot. 9. Próby do sceny poczekalni w Warszawie, fot. Maria Kwiatek

fabularna mogła powstać drogą rozwinięcia wątków fikcyjnych należących do postaci kreowanych przez uczestników, w oparciu o ich osobiste doświadczenia. Następnie zaś – praca z aktorami, koordynacja zadań scenograficznych, oświetleniowych, muzycznych (uczestnicy-aktorzy mieli dużo zadań na tym polu) i czuwanie, by opowieść fabularna była czytelna i toczyła się w odpowiednich rytmach. Grupa warszawska była zróżnicowana pod względem sprawności teatralnej, jak i generalnie była najbardziej zróżnicowana pod względem składu. Wkład prowadzących polegał na zaproponowaniu atrakcyjnej, zbudowanej na powtarzającym się rytmie ramy spektaklu (również w typie montażu scen) i czuwaniu nad demokratycznymi warunkami tego, jak uczestnicy wypełniali ją poszczególnymi scenami. Następnie – na pilnowaniu ogólnego rytmu, pracy z aktorami, pracy muzycznej i z grupą plastyczną.

Przywołam jeszcze dwie sytuacje, które pokazują jak różne formy może przybierać partnerowanie uczestnikom przez prowadzących: Pamiętam uczestnika jednej z grup, silną osobowość, który na etapie przedpremierowym bojkotował pracę i okazywał brak zainteresowania. Prowadzący spróbował z nim porozmawiać na osobności, spytał, czemu ta praca go nie interesuje, zadał również kilka pytań związanych z czasem i tematami powstającego spektaklu, wreszcie zaproponował mu napisanie krótkiego tekstu, w

którym wyrazi swój stosunek do tego aspektu czasu, który jest dla niego ważny. Tekst wszedł do spektaklu jako jeden z monologów a uczestnik ten pozostał zaangażowany do samego końca projektu. Pamiętam też inną sytuację z innej grupy: dwie młode uczestniczki pracowały nad dwuosobową sceną, w której bohaterki – przyjaciółki najpierw ścierały się w przeciwnych racjach, po czym w pewnym momencie znajdowały porozumienie. Improwizacje im nie szły, raz po raz je przerywały, wątpiąc w sens i autentyczność. Była to ważna scena, ponieważ stanowiła punkt zwrotny dla jednego z wątków przewodnich, stąd z punktu widzenia całości spektaklu, a więc racji całej grupy, istotne było, by scena ukazywała przełom, o którym mowa. Tu prowadzący próbował wybadać powody zwątpienia uczestniczek-aktorek oraz proponował ćwiczenia związane z techniką Gestu Psychologicznego i zderzeniem racji. Słowem – towarzyszył trudnościom dziewcząt, słuchał ich wątpliwości, ale mając na uwadze istotność sceny z punktu widzenia całości spektaklu, starał się z nimi wspólnie tę scenę „otworzyć” a nie z niej rezygnować. Te dwa przykłady zachowań prowadzących pokazują różne sytuacje a nawet różne cele prowadzącego, ale wspólne dla obu strategii było otworenie przestrzeni, w której uczestnicy, o których mowa w przykładach mogli podzielić się tym, co w sobie nosili. Dopiero to doprowadziło do zmiany a ta – zdaniem Taylora (2003) – w takiej sytuacji daje poczucie mocy i przywraca kontrolę nad sytuacją. Jak pisze Taylor: „Prowadzący nie jest tylko po to, by zadawać pytania lub rzucać zadania do wykonania (...). O ile prowadzącym nie wolno zachowywać się nieobiektywnie, jednocześnie powinni umieć w delikatny sposób wyrażać swoje spojrzenie – tj. swoje rozumienie tego, co jest możliwe, a co nie.” (s. 67).

Z tematem partnerstwa i zaufania łączy się wątek etyczny. W sytuacji stworzenia bezpiecznej atmosfery i zaufania uczestnicy Art Generacji dzielili się często bardzo osobistymi opowieściami ze swojego życia, często trudnymi, wokół których wciąż przeżywali trudne emocje. „Egzystencjalna” tematyka czasu i siły do mierzenia się z jego upływem sprzyjała wydobywaniu takich historii. Było kilka takich momentów, szczególnie w etapie Warsztatów zbierania opowieści, gdy u uczestnika lub uczestniczki w trakcie pracy nad sceną czy etiudą odwołującą się do trudnych treści osobistych, pojawiły się łzy lub płacz. Jako prowadzący, w tych sytuacjach staraliśmy się dawać możliwość wycofania się z tego działania, ale też towarzyszyliśmy w przeżyciu emocji, jednocześnie nie czyniąc z nich głównego ośrodka zainteresowania. W niektórych grupach, przed Warsztatami zbierania opowieści pojawiały się pytania, czy ta praca nie jest formą terapii. Odpowiadaliśmy na to jednoznacznie, że terapia nie jest celem tej pracy, ale że trudne treści mogą się w niej pojawić, jeśli uczestnicy sami, autonomicznie zdecydują się po nie sięgnąć. Partnerstwo polega tu m.in. na tym, że obdarzamy uczestników zaufaniem, choć naturalnie z młodzieżą należy pozostać tu znacznie bardziej ostrożnym. Możliwość schowania się uczestników-aktorów za fikcyjnymi postaciami w spektaklu w Piłźnie jest przykładem takiej bezpiecznej strategii działania.

Angażowanie uczestników

Ostatnim aspektem Art Generacji, który trzeba omówić z punktu widzenia TZS jest leżący u podłoża całości projektu motyw angażowania uczestników i odbiorców. Jest to ściśle związane z poprzednim punktem, ale hasło angażowania jest tak ważne (*last but not least*), że zasługuje na osobne potraktowanie.

Cała struktura Art Generacji została zaprojektowana tak aby przede wszystkim angażować. Jak wiemy, działania każdej z grup były podzielone na dwa etapy – oba zakończone interaktywnymi finałami prezentowanymi lokalnej publiczności. Ten układ miał przeciwdziałać spadkowi motywacji w pewnym momencie oraz aktywizować uczestników poprzez wzbudzenie w nich współodpowiedzialności za kształt wydarzeń finałowych i wybór treści, które się w nich pojawiają. Sprzyjał również integracji, gdyż wydarzenia finałowe przygotowywane były w wielu mieszanych podzespołach, pracujących nad swoimi portretami i refleksjami (grupy w Warszawie – etap I) lub elementami performance'u (grupa w Pilźnie – etap I) i scenami – do spektaklu (wszystkie trzy grupy – etap II). Spektakle powstawały na sposób nazywany przez Prendergast i Saxton (2009) słowem *playbuilding*. Trudno znaleźć tu polski odpowiednik słownikowy; niemniej chodzi o wspólnotowy proces powstawania spektaklu, w którym zderzają się rozmaite racje, pragnienia i punkty widzenia uczestników. Interaktywny charakter wydarzeń finałowych nie tylko mobilizował uczestników do spotkań z widzami, ale aktywizował też widzów poprzez stworzenie płaszczyzny do rozmowy i zachęcenie do dzielenia się refleksjami. W ten sposób wzmacniane było poczucie sprawstwa i sensu podjętej pracy u uczestników, co było ściśle związane z charakterem interwencji teatralnej, którą miały być Art Generacje.

Istotność zaangażowania w oparciu o wewnętrzne poczucie kontroli świetnie ilustruje przykład grupy dębickiej, w której dwuetapowość projektu uległa rozmyciu. Grupa ta pojawiła się w projekcie w odpowiedzi na zainteresowanie udziałem Seniorów i Młodzieży z Dębicy w sytuacji niemożności dojazdów na spotkania grupy w Pilźnie. Zaczęła przez to funkcjonować trochę później niż grupa pilźnieńska. W Dębicy trudno więc było nałożyć wynikający z logiki projektu podział na dwa etapy na uwarunkowane kalendarzem rozdzielenie dwóch etapów wakacjami (co miało miejsce w Pilźnie). Dodatkowo nałożyła się na to zmiana części uczestników po przerwie wakacyjnej. Utrudniło to podsumowanie etapu I w postaci zorganizowania wernisażu wystawy portretów (jak w Pilźnie i w Warszawie). Uczestnicy grupy dębickiej rozumieli tę sytuację, jednak po pewnym czasie dał o sobie znać „kryzys” w tej grupie. Kilka uczestniczek chciało się wycofać, odnosząc wrażenie, że działania grupy powtarzają się zamiast zmierzać w jasnym kierunku. Co ciekawe, ten kryzys wydarzył się pomimo tego, że prowadzący, widząc odstępstwa od

klarownego podziału na dwa etapy, już wcześniej podkreślali, w którym miejscu grupa się znajduje, zapowiadali, jakie działania planowane są w dalszej kolejności, podsumowywali, co już zostało osiągnięte i pomimo deklaracji o zaangażowaniu i zainteresowaniu ze strony uczestniczek podczas poprzedniego, wcześniejszego o miesiąc cyklu spotkań⁵. Można powiedzieć, że mimo tych deklaracji na poziomie jawnym, faktycznie uczestniczki odczuły utratę poczucia kontroli nad tym, co się w grupie dzieło. Z kryzysu udało się wyjść dzięki temu, że prowadzący przyjęli zastrzeżenia uczestniczek oraz jeszcze raz zebrali wspólnie z nimi dotychczasowe osiągnięcia oraz jasno nakreślili harmonogram dalszych działań. Dzięki temu – oraz dużej ilości zaufania, które zostało zbudowane wcześniej – udało się odzyskać wspólne poczucie odpowiedzialności za funkcjonowanie grupy a nawet dołączyć kilka nowych uczestniczek, które wcześniej nie włączały się w działania, choć były obecne w czasie naszych spotkań w Domu Seniora.

W Warszawie przejście z I do II etapu również wywołało pewne turbulencje. Otóż, jak już zostało nadmienione wcześniej, w I etapie działały dwie osobne grupy, które spotkały się po raz pierwszy w przeddzień wspólnego Wernisażu Portretów i Opowieści i później – jako jedna grupa – uczestnicy mieli kontynuować pracę nad spektaklem w etapie II. Niestety, kilkoro uczestników wycofało się z pracy w etapie spektaklowym po inicjującym ten etap spotkaniu. Na ogół podawali powody wycofania się, niezwiązane z naturą nowej grupy, ale ponieważ dynamika nowej grupy zmieniała się i zaufanie w nowym składzie należało zbudować na nowo (co się po pewnym czasie udało), pozostała wątpliwość, czy w przypadku niektórych osób rezygnacja nie wiązała się ze spadkiem zaangażowania w nowych warunkach, nad którymi te osoby utraciły kontrolę.

Drugi, podstawowy sposób na angażowanie uczestników to rozwojowe, adekwatne do tematyki projektu i grupy metody pracy. Takie techniki pracy jak Teatr Obrazu, elementy Teatru Uciśnionych (Boal, 2014), praca ruchem, improwizacje, wspólne budowanie niektórych scen przez cały zespół czy wspólne śpiewanie głęboko angażują uczestników nie tylko poprzez rozmowę, ale i – charakterystyczne dla medium teatru – działanie. Pozwalają "skontaktować się" z własnymi odczuciami i analizować osobiste historie – swoje i innych uczestników z różnych punktów widzenia, szans i wyzwań. Jak już była mowa, szczególnie angażująca była perspektywa finałowych, otwartych dla widzów wydarzeń, co wzbudzało szczególnie duże pobudzenie.

Ewaluacja projektu wykazała, że uczestnicy szczególnie silnie odbierali spotkania jako: gwarne, szalone, stymulujące, interesujące, przyjemne. To określenia związane z wysokim pobudzeniem i

⁵ Grupy w Pilźnie i Dębicy – z racji konieczności dojazdów przez prowadzących – spotykały się w cyklu trzy dni z rzędu co miesiąc (za wyjątkiem końcowego etapu prac nad spektaklem: 4 dni w Dębicy i 6 dni w Pilźnie).

przyjemnością – w odróżnieniu od określeń takich jak np.: leniwe, niepobudzające, monotonne, drętwe, które zdaniem uczestników nie pasowały do Art Generacji. Emocje pozytywne o wysokim pobudzeniu właściwe są trybowi działania związanemu z aktywnością i motywacją parateliczną, czyli skierowaną na samą czynność, a nie na określony cel. A zatem można powiedzieć, że bez potrzeby wzmocnień z zewnątrz uczestnicy chcieli kontynuować swoje działania.

Angażowanie publiczności wernisaży i spektakli

Zaangażowanie społeczne teatru ze społecznością polega też na angażowaniu widowni. Brytyjska praktyczka i teoretyczka dramy i performatyki, Judith Ackroyd (2000) zalicza tę właściwość wręcz do fundamentalnych wyróżników TZS. Jak już było mówione w początkowych partiach artykułu, widownia w tym modelu teatru określana jest najczęściej mianem integralnej (O'Tool, 1976, za: Prendergast i Saxton, 2009). W Art Generacjach formy zaangażowania nie były aż tak silne jak np. w przedsięwzięciach Teatru Uciśnionych i Teatru Forum Augusto Boala (2013) czy w dramaterapii, gdzie widownia wpływa na przebieg spektakli, ale jej udział był istotny. Jeśli idzie o pokazy spektakli, polegał na tym, że widzowie we wszystkich trzech miastach zostali zaproszeni do dyskusji, z udziałem uczestników-aktorów i prowadzących, wokół tematów poruszonych w spektaklu. Dzielili się wrażeniami, odpowiadali na pytania zadawane przez przedstawienia oraz zgadzali się bądź nie z tezami, jeśli takowe dostrzegli. Spektakle były przygotowywane ze świadomością, że będą punktem wyjścia do rozmowy. Wszystkie miały więc raczej prostą konstrukcję, ale każdy też zawierał sceny metaforyczne lub oparte na obrazie, na ruchu lub z elementami działań fizycznych. Te elementy świata teatralnego, posługujące się kodem pozawerbalnym są szczególnie otwarte na „autorskie” interpretacje widzów, na co zwracają uwagę Prendergast i Saxton (2009).

W dębickim „Czasie wspomnień” taką sceną był na przykład układ choreograficzny polegający na rzeźbieniu przez starsze uczestniczki wyobrażenia siebie jako małej dziewczynki, na tle projekcji zdjęć uczestniczek z młodości. Otwartym pytaniem spektaklu były powiązania między niektórymi scenami spektaklu, w których uczestniczki-aktorki odgrywały wymiennie role córek, matek, babć, połączonych wzajemnie ze sobą więziami. Jedna z osób na widowni skomentowała to w dyskusji: „To było pokazane, że ten czas, który rodzic poświęci dziecku, później - dziecko poświęci rodzicowi”.

Fabula piłźnieńskiego „Złodzieja czasu” cała była zbudowana na fantastycznym motywie kradzieży czasu, dzięki czemu uczestnicy-aktorzy mogli stawiać widzom pytania: co by się stało, gdyby tobie ukradziono czas albo wspomnienia dobre lub złe? Przyniosło to takie odpowiedzi jak m.in. „Ważny czas



Fot. 10. W celu zaangażowania widowni – wzorem Boala - rozgrzewka przed dyskusją pospektaklową, fot. Marcin Idźkowski

jest ciągle – trwa. Każda chwila mojego życia była ważna, jest ważna i będzie ważna.”. Szczególnie działającym na wyobraźnię fragmentem była scena zainspirowana animacją „Tango” Zbigniewa Rybczyńskiego: w przestrzeń oświetloną jedynie światłem zza ekranów cieniowych wchodziły poszczególne postaci i prostym układem ruchowym przedstawiały pewien etap swojego życia, który za chwilę w tej scenie miał być im ukradziony.

Warszawska „Poczekalnia, czyli gry na czas” przez cały spektakl ośmielała widzów do wspólnego śpiewania hiphopowego hymnu przedstawienia „Tak szybko płynie czas”. Śledzenie spektaklu ułatwiał również rozdawany program-przewodnik po spektaklu. Także koncept całości – tytułowa poczekalnia, do której uczestnicy-aktorzy, jak w zapętleniu czasowym, wchodzi, wychodzi i w której zmieniają miejsca zachęcała do poszukiwania odpowiedzi o jej znaczenia. Jeden z warszawskich głosów widowni: „Ciekawe. Refleksyjne. Najbardziej poruszyło mnie zobaczenie ludzi w różnym wieku razem. Czuć było, że coś fajnego między nimi się dzieje.”.

Przy dwóch spektaklach odebraliśmy też pojedyncze głosy o ich dydaktyzmie (opinie pisane). Była to zdecydowana mniejszość na tle budujących słów i refleksyjnych zdań, ale warto o tym wspomnieć, gdyż pokazuje to, że zadanie wypośrodkowania między spektaklem, który zaprasza do dialogu, ale nie jest też odbierany jako dydaktyczny może być wyzwaniem.

Staraliśmy się również przygotować uczestników-aktorów na spotkanie z widownią. Z jednej strony, może to po prostu ułatwić nawiązanie rozmowy, z drugiej strony – pomaga uświadomić uczestnikom sens udziału w przedsięwzięciu – w myśl popularnego sformułowania: w jakiej sprawie ten spektakl? Obserwowaliśmy też, jak żywe reakcje widzów i emocjonalne komentarze wzmacniają w uczestnikach poczucie sukcesu płynące z przygotowania rezonującego na widowni spektaklu.

Poza spektaklami, również podsumowania I etapu – wernisaże portretów fotograficznych i opowieści miały na celu zaangażowanie widowni. Szczególnie udało się to w Warszawie. Warszawscy uczestnicy wypracowywali swoje portrety – indywidualne lub z towarzyszeniem 1 lub 2 innych osób – jako pomnik dramowy ilustrujący refleksję o czasie, sformułowaną w trakcie warsztatów przez sportretowanego uczestnika lub parę uczestników. Na wystawie każdemu zdjęciu towarzyszyła bohaterka/-ów oraz pytanie do publiczności, związane z czasem. Widzowie napisali ponad 100 odpowiedzi na wybrane przez siebie pytania. Wernisaż wystawy portretów w Pilźnie był obudowany performancem, złożonym z etiud ruchowych, wierszy, działań w technikach Teatru Obrazu, opowieści. Widzom również zostało zadane pytanie: czym jest twój inny czas i zebrano kilka odpowiedzi. Poza tym toczyły się rozmowy uczestników i publiczności.



Fot. 11. Portret, tytuł zdjęcia, refleksja, pytanie do widowni – elementy obiektów na wystawie w Warszawie (wygląd poglądowy; rzeczywisty układ portretu i refleksji na wystawie był inny, niż prezentowany tutaj układ), fot. Marcin Idźkowski

Zakończenie – *last but not least*

Starając się przedstawić elementy Art Generacji istotne z punktu widzenia kryteriów teatru zaangażowanego społecznie w największym stopniu poświęcałem uwagę pozycji uczestników lub widzów w projekcie. W zakończeniu – biorąc przykład z Filipa Mosza z „Amatora” K. Mieśłowskiego – skieruję uwagę na siebie i resztę zespołu Drama Way pracującego z grupami. Ten długodystansowy projekt przyniósł nam ogromną ilość satysfakcji, wzruszeń, śmiechu, choć bywało że i trosk. W pamięci pozostały wspomnienia z pracy z grupami, obrazy scen, wyśpiewywane melodie, refleksje formułowane przez uczestników, spostrzeżenia widzów, emocje towarzyszące występom i zmiany w uczestnikach – to jak stawali się coraz bardziej otwarci i jak poprzez działania budowali więzi. To wszystko było bardzo wzbogacające, dawało sens temu, co robimy i przywiązało nas do Art Generacji. Marzymy o kolejnych spotkaniach z nimi i z nowymi chętnymi.

Czytelników i Czytelniczki zainteresowane projektem zapraszam:

- Do obejrzenia filmu z projektu, w którym uczestnicy projektu opowiadają o czasie:
<https://www.youtube.com/watch?v=-ERaotvAxZ4&feature=youtu.be>
- Na stronę projektu: <http://fundacja.dramaway.pl/artgeneracje/253,189>
- Do obejrzenia albumów z działań w Warszawie:
 - Grupa praska, warsztaty zbierania opowieści:
https://www.facebook.com/117797044900995/photos/?tab=album&album_id=1248118741868814
 - Grupa mokotowska, warsztaty zbierania opowieści:
https://www.facebook.com/117797044900995/photos/?tab=album&album_id=1244316825582339
 - Wernisaż Portretów i Opowieści, finał I etapu w DZiK-u:
https://www.facebook.com/117797044900995/photos/?tab=album&album_id=1301296603217694
 - Galeria Portretów z Warszawy:
https://www.facebook.com/117797044900995/photos/?tab=album&album_id=1479758565371496
 - Warsztaty tworzenia spektaklu:
https://www.facebook.com/117797044900995/photos/?tab=album&album_id=1366363983377622
- Do obejrzenia albumów z działań w woj. podkarpackim:
 - Grupy w Pilźnie i w Dębicy:
https://www.facebook.com/117797044900995/photos/?tab=album&album_id=1114928915187798
 - Galeria Portretów z woj. podkarpackiego:
https://www.facebook.com/117797044900995/photos/?tab=album&album_id=1484493771564642

Literatura cytowana

Ackroyd, J. (2000). Applied Theatre: Problems and Possibilities. *Applied Theatre Researcher*, 1, 1-12 (https://www.griffith.edu.au/_data/assets/pdf_file/0004/81796/Ackroyd.pdf - dostęp 11.12.2016)

Boal A. (2014). *Gry dla aktorów i nieaktorów*. Warszawa: Wydawnictwo Cyklady i Drama Way Fundacja Edukacji i Kultury. (tłum. M. Świerkocki).

Guczalska, B. (2015). *Aktorstwo polskie. Generacje*. Kraków: Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie

Hausbrandt, A. i Holoubek, G. (1986). *Teatr jest światem*. Kraków: Wydawnictwo Literackie

Prendergast, M. i Saxton, J. (2009). *Applied Theatre. International Studies and Challenges for Practice*, Bristol, Wielka Brytania i Chicago, USA: Intellect.

Stanisławski, K. (1954). *Praca aktora nad sobą, t. 1-3*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy

Taylor, P. (2003). *Applied Theatre. Creating Transformative Encounters in the Community*. Portsmouth: Heinemann.

Zimbardo, P. i Boyd, J. (2011). *Paradoks czasu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN

Żejmo-Kudelska A., Depta M. (2016). *Teatr Zaangażowany Społecznie – próba definicji*. Drama Way Fundacja Edukacji i Kultury. Źródło: <http://teatrzaangazowany.pl/pl/czytelnia/publikacje,55> (dostęp 11.12.2016).