

# Teatr Zaangażowany Społecznie w Polsce

## Teoria i praktyka

Pod redakcją: Aldony Żejmo-Kudelskiej i Katarzyny Błachiewicz-Korygi



## AUTORZY TEKSTÓW:

Katarzyna Błachiewicz-Koryga, Maria Depta, Adam Gąsecki, Magdalena Jasińska,  
Jarek Rebeliński, Sonia Ruszkowska, Wioletta Szuba, Aldona Żejmo-Kudelska

## FOTOGRAFIE:

Józefina Bartyzel, Dorota Bielska, Anna Ćwiklińska, Agnieszka Furtak/Dom Fotografii,  
Łukasz Jasiukowicz, Maciej Jaźwiecki, Grzegorz Koryga, Magdalena Rymarz, Dorota Sobolewska,  
Magdalena Starowieyska, Sylwia Zawadzka, Marek Zimakiewicz, pexels.com, pixabay.com

Fotografia na okładce przedstawia mural stworzony przez Małgorzatę (czarli) Bajkę w 2017 r.  
w Supraślu na zakończenie spektaklu Teatru ze Społecznością pt. „Nie wszystko zwało”.  
Archiwum prywatne Małgorzaty (czarli) Bajki.

REDAKTORKI PROWADZĄCE: **Katarzyna Błachiewicz-Koryga** i **Aldona Żejmo-Kudelska**

REDAKTORKI MERYTORYCZNE: **Maria Depta**, **Aldona Żejmo-Kudelska**

REDAKTORKA TEKSTU: **Katarzyna Błachiewicz-Koryga**

SKŁAD I PROJEKT GRAFICZNY: Małgorzata (czarli) Bajka

Copyright © 2022 by Drama Way Fundacja Edukacji i Kultury

Wszystkie prawa zastrzeżone

ISBN 978-83-939370-1-1

Drama Way Fundacja Edukacji i Kultury

ul. Chocimska 12/4, 00-791 Warszawa

[www.fundacja.dramaway.pl](http://www.fundacja.dramaway.pl)

Warszawa, czerwiec 2022



Projekt współfinansuje m.st. Warszawa



Publikacja została przygotowana ze środków Biura Kultury m.st. Warszawy w ramach projektu „ART GENERACJE - międzypokoleniowy projekt edukacji kulturalnej. Edycja VI”.

# Recenzja publikacji pt. „Teatr Zaangażowany Społecznie w Polsce. Teoria i praktyka”.

Pod redakcją Aldony Żejmo-Kudelskiej i Katarzyny Błachiewicz-Korygi.  
Drama Way Fundacja Edukacji i Kultury, Warszawa 2022

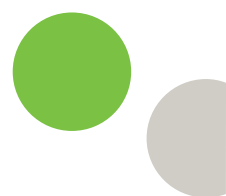
Publikację dotyczącą Teatru Zaangażowanego Społecznie powitałam z dużym zainteresowaniem, brakowało bowiem w piśmiennictwie polskim tekstów dotyczących tej metody pracy. Teatr Zaangażowany Społecznie sytuuje się na pograniczu różnych dyscyplin naukowych i metod pracy. Z jednej strony to teatr - z jego magią, estetyką, tajemnicą spotkania z samym sobą, drugim człowiekiem i tematem spektaklu, ale też mozolna praca - z powtarzаныmi próbami, zaangażowaniem całego zaplecza scenicznego, dyscypliną. To także pewien rodzaj interwencji społeczno-psychologicznej z jej wrażliwością, empatią, uwzględnieniem i wyczuciem potrzeb i możliwości drugiego człowieka. Skoro na tych pograniczach teatralno-społecznych sytuujemy Teatr Zaangażowany Społecznie, możemy domniemywać, że będzie wymagał on więcej niż każda inna tego typu forma i to zarówno od instruktorów, jak i od uczestników tych działań. O tym, jakie wymagania stawia przed nami TZS, traktuje niniejsza publikacja, łącząca teorię z praktyką, oddająca głos osobom, które ten sposób pracy uczyniły swoim powołaniem zawodowym. Dzięki pogłębionej, szczerzej i chwilami trudnej rozmowie z praktykami obraz teatru zaangażowanego społecznymi potrzebami zaczyna być dla nas zrozumiały, ale też konkretny i pełny. Świadomy czytelnik z pewnością doceni zakres i formę zaprezentowanych w tym wydawnictwie treści, które ukazują zarówno blaski, jak i cienie pracy w Teatrze Zaangażowanym Społecznie.

Zawartość publikacji podzielona została na 4 części zatytułowane: 1. Teatr Zaangażowany Społecznie, 2. Teatr ze Społecznością, 3. Teatr Forum, 4. Wyzwania. Merytoryczną wartość zapewnia zespół autorów prowadzący swój wywód z pozycji refleksyjnego praktyka, miejsca warunkowanego potrzebą ciągłego doskonalenia się. Wszystkie studia są interesujące i precyzyjnie opisane. Autorzy szczególnie akcentują głęboko humanistyczny wymiar tworzenia Teatru Zaangażowanego Społecznie. Odwołują się do tekstów źródłowych oraz własnych doświadczeń i obserwacji, zachęcając przez to czytelnika do analizy i refleksji nad różnymi obszarami do zagospodarowania przez TZS.

Wartość tej publikacji podnosi także bibliografia, mogąca stanowić źródło dalszych studiów i analiz.

Reasumując - zawartość publikacji, forma, klarowny sposób przekazu treści sprawiają, że może być ona skierowana i polecana szerokiemu gronu odbiorców, artystów, psychologów, pedagogów, arteterapeutów, oferując czerpanie przydatnej im wiedzy z zakresu teorii i praktyki prowadzenia Teatru Zaangażowanego Społecznie od twórców licznych warsztatów i projektów, wiedzy istotnej dla własnego zawodowego rozwoju.

**Dr hab. Anita Stefańska, prof. UAM**



# SŁOWO WSTĘPNE

Kiedy w 2104 roku współpisałam przedmowę do książki Augusto Boala "Gry dla aktorów i nieaktorów", na Ukrainie trwała pomarańczowa rewolucja. Poruszone walką Ukraińców, obrazami płonących barykad, wojenną atmosferą i obecnością śmierci, zakończyłyśmy przedmowę słowami Augusto Boala odwołującymi się do konieczności politycznych zmian, które skutkowałyby większym wpływem obywateli na decyzje podejmowane w ich imieniu przez polityków.

Od tamtej pory minęło 8 lat. I znowu nasze oczy zwrócone są w kierunku Ukrainy. Ale teraz jesteśmy już w zupełnie innym miejscu. Teraz na Ukrainie trwa wojna, a my - trochę z boku - widzimy przerażające obrazy zniszczonego Mariupola, słyszymy o gwałtach, masowych grobach i egzekucjach cywilów. Jednocześnie słyszymy o bohaterstwie ukraińskich żołnierzy walczących w podziemiach Azowstalu i heroizmie oddających życie "zwykłych ludzi". Obrazy tej wojny łamią serce. I stawiają nam ostateczne pytania: o życie i śmierć, o kształt świata, który chcemy budować i wartości, w oparciu o które chcemy to robić. W pewnym sensie przez swój czarno-biały obraz wojna zmusza nas do jednoznacznych odpowiedzi i opowiedzenia się po którejś ze stron. Gdy giną ludzie, trudno o neutralność i dywagacje na temat jej znaczenia.

Pomyślałam, że w zupełnie nieplanowany sposób publikacja ta jest takim właśnie opowiedzeniem się - za zaangażowaniem w prożyciowe, kreatywne, budujące dialog, współpracę i solidarność działania teatralne. W ramach tego zaangażowania jest także opowiedzeniem się za współodpowiedzialnością - za nasze małe światy i społeczności, za odwagę i próbą działania nawet w niesprzyjających warunkach np. pandemii, za podejmowaniem codziennej refleksji - w imię czego robię to, co robię - i za twórczością, która uruchamia życiowe energie i pozwala rozkwitać życiu tam, gdzie do tej pory go nie było. W publikacji tej znajdziecie Państwo artykuły - zarówno praktyczne, jak i teoretyczne - pokazujące na czym polega zaangażowanie Teatru Zaangażowanego Społecznie i osób go tworzących.

Mam nadzieję, że lektura będzie dla Państwa inspirująca i poszerzająca znaczenia i rozumienie Teatru Zaangażowanego Społecznie. Niezależnie od warunków, w jakich żyjemy i tworzymy, warto pamiętać o słowach Augusto Boala: „Miejmy nadzieję. I działajmy na rzecz zmian!”.

Dobrej lektury i wielu przemyśleń.

**Aldona Żejmo-Kudelska**

# Spis treści

## Rozdział 1:

### TEATR ZAANGAŻOWANY SPOŁECZNIE

„Czym jest Teatr Zaangażowany Społecznie?” Maria Depta i Aldona Żejmo-Kudelska .....	4
--	---

## Rozdział 2:

### TEATR ZE SPOŁECZNOŚCIĄ

„Teatr ze Społecznością – charakterystyka” Maria Depta i Aldona Żejmo-Kudelska .....	9
„Teatr ze Społecznością w trakcie pandemii” Katarzyna Błachiewicz-Koryga, Adam Gąsecki, Aldona Żejmo-Kudelska .....	11
„O scalaniu wspólnot, partycypacji społecznej i realiach Teatru ze Społecznością” Wioletta Szuba .....	21

## Rozdział 3:

### TEATR FORUM

„Teatr Forum” – charakterystyka” Maria Depta i Aldona Żejmo-Kudelska .....	32
„Czy Teatr Forum zawsze działa?” Sonia Ruszkowska .....	35
„Droga do Boala – jego metody w mojej pracy z grupą” Jarek Rebeliński .....	40

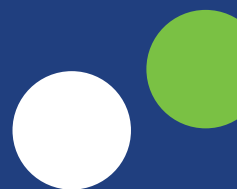
## Rozdział 4:

### WYZWANIA

„Od ankiety końcowej do teorii zmiany i partycypacji, czyli jak ewaluować działania Teatru ze Społecznością” Magdalena Jasińska .....	49
„Rozmowa - rzeka z twórcami projektów Teatru Zaangażowanego Społecznie” Aldona Żejmo-Kudelska .....	57

Literatura pogłębiająca .....	66
-------------------------------	----

TEATR ●  
ZAANGAŻOWANY  
SPOŁECZNIE



# CZYM JEST TEATR ZAANGAŻOWANY SPOŁECZNIE?



## **Maria Depta**

Wiceprezeska Fundacji Drama Way, superwizorka metody dramy, trenerka warsztatu umiejętności psychospołecznych rekomendowana przez PTP, arteterapeutka Stowarzyszenia Kajros, dramaterapeutka w trakcie certyfikacji w Polskiej Szkole Dramaterapii. Od 2004 r. prowadzi projekty i pisze artykuły z zakresu dramy i Teatru Zaangażowanego Społecznie.

## **Aldona Żejmo-Kudelska**

Prezeska Fundacji Drama Way, trenerka warsztatu umiejętności psychospołecznych rekomendowana przez PTP, wykładowczyni Akademii Teatralnej w Warszawie, arteterapeutka Stowarzyszenia Kajros. Autorka wielu artykułów na temat dramy i Teatru Zaangażowanego Społecznie. Obecnie w trakcie certyfikacji w Polskiej Szkole Dramaterapii i szkoleniu w Polskim Towarzystwie Psychoanalizy Jungowskiej.

Teatr Zaangażowany Społecznie (TZS) to istniejąca obok mainstreamu teatralnego, doceniana w Polsce i na świecie, forma pracy z grupą wykorzystująca techniki dramowo - teatralne. Projekty Teatru Zaangażowanego Społecznie to działania na wskroś interdyscyplinarne, łączące wiedzę m.in. z dziedzin takich jak psychologia, pedagogika, socjologia, teatrologia czy antropologia kultury. Ich efektem są zwykle poruszające spektakle oparte o realne wydarzenia z życia wybranej społeczności.

Monica Prendergast i Juliana Saxton (2009) rozumieją rodzaj teatru poruszającego tematy społeczne i/lub polityczne w dwóch perspektywach: aktywizmu teatralnego i interwencji teatralnej. Aktywiści teatralni podejmują tematy społeczne czy polityczne, zwykle pojawiające się spontanicznie

w tzw. trudnych czasach (wojna, powstania, kryzysy społeczne i obywatelskie, totalitaryzm). Dzieje się to jednak w ramach ściśle zdefiniowanej (a w związku z tym bezpiecznej i przewidywalnej), należącej do „przemysłu rozrywki” sytuacji teatralnej, w której na scenie profesjonalnego teatru występują zawodowi aktorzy, zaś na widowni siedzą „zawodowi widzowie”. Poprzez sformułowanie „zawodowi widzowie” rozumiemy przypadkową publiczność, składającą się jednak z osób, które wybrały taki sposób spędzania wolnego czasu i w związku z tym poniosły określone koszty. W wielu przypadkach są to osoby należące do klasy średniej lub wyższej, przygotowane do odbioru przedstawienia teatralnego i/lub interesujące się wcześniej prezentowanym tematem. Zawodowi widzowie są bierni w trakcie przedstawienia i mają minimalny kontakt z aktorami, zwykle ograniczający się do niewerbalnych reakcji w trakcie spektaklu i braw na koniec.

Innym punktem widzenia jest spojrzenie na teatr jako na świadomą i zaplanowaną interwencję teatralną. Teatr staje się wtedy narzędziem wywierania wpływu na rzeczywistość społeczną w środowiskach, dla których nie jest on czymś naturalnym; przy czym najczęściej interwencja pochodzi z zewnątrz. Guglielmo Schinina, międzynarodowy specjalista Teatru Zaangażowanego Społecznie, specjalizujący się w pracy ze społecznościami dotkniętymi wojną oraz uchodźcami, zwraca uwagę na możliwość zmiany, którą stwarza ten rodzaj teatru: „Teatr społeczny jest teatrem zmiany. Jest teatrem, który pomaga jednostkom, grupom i społecznościami w znalezieniu ich własnych sposobów zaspokojenia ich potrzeb, poprawy ich społecznego funkcjonowania i ostatecznie przewyciężenia nieszczęśliwych sytuacji” (Schinina, 2009 s. 37). W podobnym duchu wypowiada się John Somers, wybitny teoretyk i praktyk metody, twórca teatralny i honorowy wykładowca Wydziału Dramy Uniwersytetu Exeter, który podkreślając interwencyjny charakter Teatru Zaangażowanego Społecznie, zwraca uwagę na konieczność wcześniejszego przygotowania i przemyślenia planowanej interwencji. Zdaniem Somersa, dla przeprowadzenia skutecznej i konstruktywnej interwencji teatralnej niezbędne jest zbadanie i zrozumienie kontekstu pracy (w tym grupy docelowej), zdefiniowanie celów, wybór, zaplanowanie i przeprowadzenie działań teatralnych najodpowiedniejszych dla sytuacji, ewaluacja i ocena efektywności działań (por. Somers, 2009 s. 194). Z kolei James Thompson – profesor Uniwersytetu w Manchester, badacz Teatru Zaangażowanego Społecznie, międzynarodowy specjalista pracujący m.in. w społecznościami dotkniętymi wojną – tak pisze o naturze teatralnej interwencji: „Wiele z teatru stosowanego w jego „intencjonalnej” formie tworzy praktykę, która stara się dyskutować istotne kwestie i doprowadzić do przekształcenia tych problemów w nowe opowieści lub umieszczenia ich w nieznanym kontekstach (...) [W ten sposób] stara się dostarczyć ludziom narzędzi do przebycia trudnych przejściowych okresów i służyć im w ten sposób pomocą w bezpiecznym dotarciu do nowego miejsca lub czasu” (cyt. za Prendergast i Saxton 2009, s. 12).

W niniejszej publikacji zajmiemy się Teatrem Zaangażowanym Społecznie rozumianym jako działanie interwencyjne.

## Teatr Zaangażowany Społecznie jako interwencja

Teatr Zaangażowany Społecznie to termin pojemny, jak pisze Taylor (2006): „Użyteczny termin – parasol łączący praktyków wykorzystujących siłę teatru w dokonywaniu zmian w życiu” (za Prendergast i Saxton 2009, s. 6). Współcześnie projekty Teatru Zaangażowanego Społecznie możemy odnaleźć w różnych miejscach: więzieniach, domach kultury, szkołach, teatrach, zakładach poprawczych czy ośrodkach leczenia uzależnień. Teatr Zaangażowany Społecznie może przybierać różne formy; w piśmiennictwie anglojęzycznym opisywanych jest wiele jego rodzajów, m.in. Teatr ze Społecznością



(ang. Community based theatre), Teatr Forum (ang. Forum Theatre), Teatr w Edukacji (ang. Theatre in Education), Teatr Więzienny (ang. Prison Theatre), Teatr Muzealny (ang. Museum Theatre) czy Teatr Wspomnień (ang. Reminiscence Theatre). Bez wątplenia każdy z nich ma bogatą i ciekawą historię, która zasługuje na szczegółowe opracowanie.

W centrum zainteresowania twórców prowadzących projekty TZS o charakterze interwencyjnym są zawsze „zwykli ludzie”, a jedną z podstawowych wartości – ich zaangażowanie umożliwiające dialog i transformację społeczną. Dlatego też, myśląc o Teatrze Zaangażowanym Społecznie, przyjmujemy konkretną perspektywę teoretyczną, która prowadzić ma do wspomnianego zaangażowania i transformacji. Uwzględnia ona następujące zagadnienia:

- **Po pierwsze:** uczestnikami (zarówno twórcami spektakli, jak i odbiorcami) Teatru Zaangażowanego Społecznie są w większości przypadków tzw. „zwykli ludzie”, osoby niebędące profesjonalnymi aktorami i niemające teatralnego przygotowania, często wywodzące się z tzw. grup defaworyzowanych czy marginalizowanych. Uczestnicy/odbiorcy angażowani są w działania TZS na różnych etapach pracy zarówno przed spektaklem (m.in. w zbieranie historii, prace nad scenariuszem, robienie scenografii etc.), w trakcie realizacji działań teatralnych (m.in. grają w spektaklu, a jeśli są widzami często mają wpływ na to, co dzieje się na scenie), bądź/i po spektaklu (np. uczestniczą w dyskusji, warsztatach, proszeni są o wypowiedź o spektaklu czy tematyce w nim zawartej).
- **Po drugie:** widownia jest integralną częścią spektaklu. Widz jest ważnym i aktywnym uczestnikiem spektaklu i często ma możliwość jego zmiany oraz wpływu na rozwój i przebieg spotkania.
- **Po trzecie:** powstające spektakle są osobistą wypowiedzią uczestników, nie zaś głosem reżysera czy prowadzącego. Spektakle tworzone są w angażującym procesie pracy z grupą, w którym wiedza, umiejętności, doświadczenie i autentyczne przeżycia uczestników stanowią najwyższą wartość. Zasada ta implikuje brak wyjściowego scenariusza spektaklu, który powstaje najczęściej na bazie improwizacji poprzez tzw. kolektywną kreację.
- **Po czwarte:** prowadzący/reżyserzy wykorzystują nietradycyjne przestrzenie teatralne, zarówno do prowadzenia zajęć, w trakcie których powstaje spektakl, jak i do jego prezentacji (por. Prendergast i Saxton, 2009, str.6-7). Po piąte: projekty te to działania na wskroś interdyscyplinarne, a co za tym idzie, wymagające od osób prowadzących nabycia wiedzy i umiejętności z obszarów takich jak m.in.: praca z grupą, socjologia i teatr<sup>1</sup>.

Powyższe kryteria opisują działania, które znajdują się „pod parasolem” Teatru Zaangażowanego Społecznie, a tym samym wpisują się w koncepcję teatru jako interwencji. Przyjęcie ich powoduje, że teoretycy Teatru Zaangażowanego Społecznie, wyróżniając jego cechy charakterystyczne, najczęściej wskazują na:

- Pogłębioną refleksję na temat aktualnych problemów społecznych, nadawanie znaczenia opowieściom zwykłych ludzi, świadome założenie wywołania zmiany i/lub podniesienia świadomości uczestników i społeczności.
- Otwarte, zachęcające do namysłu zakończenie, brak dydaktyzmu.

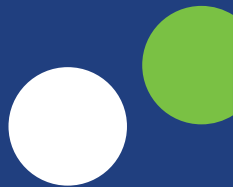
<sup>1</sup>. Więcej na temat pracy fasilitatora w: Maria Depta, Aldona Żejmo-Kudelska (2016), *Teatr Zaangażowany Społecznie: prowadzący, aktor, widz*. Źródło: <http://www.teatrzaangazowany.dramaway.pl/czytelnia/publikacje/teatrzaangazowany-spolecznie-prowadzacy-aktor-widz-maria-depta-aldona-zejmo>

- Zastosowanie w trakcie tworzenia spektaklu ruchu i obrazu (dramy) jako podstawowego języka Teatru Zaangażowanego Społecznie.  
Włączanie publiczności, która traktowana jest jako integralny uczestnik zdarzenia teatralnego, czasem niezbędny do jego zrozumienia.
- Zaangażowanie w tworzenie spektakli lokalnych liderów, instytucji, organizacji.
- Zapraszanie do współpracy różnorodnych środowisk, często niewspółpracujących ze sobą lub skonfliktowanych.
- Fragmentaryczną strukturę spektaklu, na którą składają się pojedyncze sceny sygnalizujące dany problem/zagadnienie (por. Prendergast i Saxton, 2009, str.6-7).

### Literatura przedmiotu:

- Prendergast M., Saxton J. (2009), *Applied Theatre. International Studies and Challenges for Practice*, Bristol, UK/Chicago, USA: Intellect.
- Schinina G. (2009), *Like a ham in temperance hotel. Healing, participation and education in social theatre*, w: S. Jennings, *Dramatherapy and Social Theatre. Necessary Dialogues*, London and New York: Routledge.
- Somers J. (2009), *Drama and wellbeing. Narrative theory and The use of interactive theatre in raising mental health awareness*, w: S. Jennings, *Dramatherapy and Social Theatre. Necessary Dialogues*. London and New York: Routledge

# TEATR ZE ● SPOŁECZNOŚCIĄ



# TEATR ZE SPOŁECZNOŚCIĄ – CHARAKTERYSTYKA



## **Maria Depta**

Wiceprezeska Fundacji Drama Way, superwizorka metody dramy, trenerka warsztatu umiejętności psychospołecznych rekomendowana przez PTP, arteterapeutka Stowarzyszenia Kajros, dramaterapeutka w trakcie certyfikacji w Polskiej Szkole Dramaterapii. Od 2004 r. prowadzi projekty i pisze artykuły z zakresu dramy i Teatru Zaangażowanego Społecznie.

## **Aldona Żejmo-Kudelska**

Prezeska Fundacji Drama Way, trenerka warsztatu umiejętności psychospołecznych rekomendowana przez PTP, wykładowczyni Akademii Teatralnej w Warszawie, arteterapeutka Stowarzyszenia Kajros. Autorka wielu artykułów na temat dramy i Teatru Zaangażowanego Społecznie. Obecnie w trakcie certyfikacji w Polskiej Szkole Dramaterapii i szkoleniu w Polskim Towarzystwie Psychoanalizy Jungowskiej.

Teatr ze Społecznością (TS ang. community theatre) to teatr, który powstaje z najistotniejszych opowieści społeczności. John Somers (2010), wybitny teoretyk i praktyk, opisując TS, zwraca uwagę na filozoficzne korzenie/podstawy metody, wielokrotnie odwołując się do idei komunitaryzmu i traktując zaangażowanie w działania teatralne jako jedną z form pracy na rzecz wspólnoty.

W swoim artykule „Teatr ze Społecznością: w poszukiwaniu tożsamości” („Community Theatre: a search for identity”) opisuje m.in. przykład spektaklu „Parson Terry’s Dinner”, stworzonego ze społecznością z regionu wschodniego Devonu (Wielka Brytania) z okazji obchodów nadejścia nowego millennium. Sceny tworzące spektakl były grane w 7 miejscach wioski Payhembury. Nakreślając swoją

pracę, Somers pisze m.in.: „[Z okazji obchodów millenijnych] została wydana pamiątkowa księga opowieści społeczności, z której wybrałem siedem, które miały dramaturgiczny potencjał. Każda scena rozegrała się w lokalizacji, w której miało miejsce pierwotne wydarzenie. Przed samym początkiem sztuki publiczność zebrała się w centrum wioski. Tam została podzielona na siedem równych grup liczących nie więcej niż dziesięć osób, tak by każda mogła wejść wspólnie do najmniejszej z przestrzeni, czyli domowej kuchni. Każdą grupę widzów prowadził przewodnik, który odwiedzał z nią siedem lokalizacji w kolejności innej niż pozostałe grupy. W ten sposób zapewniono, że w danym miejscu znajdowała się na raz tylko jedna grupa (Somers, 2010)”.

Uznaje się, że za osoby mające znaczący wpływ na rozwój koncepcji Teatru Zaangażowanego zwanego Teatrem ze Społecznością mieli m.in. Armand Gatti oraz Patricia Ann Jellicoe. Armand Gatti – urodzony w 1924 roku francuski reżyser teatralny i filmowiec postulował tworzenie teatru „z ludźmi i dla ludzi”, zaś swoją rolę w pracy z grupą definiował w kategoriach katalizatora kreatywności<sup>2</sup>. Tworząc spektakle starał się uwolnić od czasu sekwencyjnego. Nawiązując do spektakli Michaela Kirby’ego, realizował przedstawienia, w których poszczególne sceny połączone były tematem, nie zaś rozwijającą się linearną fabułą wg tzw. struktury przedziałowej (ang. compartmental structure). Struktura ta, również zwana tzw. strukturą małych fragmentów (ang. mini – pieces), umożliwiała zaangażowanie wielu osób, poruszenie wielu wątków bądź spojrzenie na to samo zdarzenie z różnych perspektyw. Celem nadrzędnym było pobudzenie refleksji i umożliwienie teatralnej wypowiedzi tym wszystkim, którym brakuje słów do opisanie sytuacji, w której żyją.

Inna ważna osoba dla Teatru ze Społecznością - Patricia Ann Jellicoe - reżyserka teatralna i dramatisarcka, twórczyni Colway Theatre Trust, jako jedna z pierwszych rozpoczęła pracę w nieteatralnych przestrzeniach, w których wystawiała spektakle w formie tzw. promenady (co oznacza, że poszczególne sceny były grane w różnych miejscach, a widownia, by je zobaczyć, nie siedziała, a przemieszczała się). Ann Jellicoe angażowała duże grupy uczestników (do 150 osób), którzy nie będąc zawodowymi aktorami, przy wsparciu profesjonalistów, przygotowywali spektakle teatralne oparte o historie, wydarzenia czy opowieści ważne dla społeczności.

## Literatura przedmiotu:

- Prendergast M., Saxton J. (2009), *Applied Theatre. International Studies and Challenges for Practice*, Bristol, UK/Chicago, USA: Intellect.
- Somers J. (2010), *Community Theatre: a search for identity*. Tale Valley Community Theatre, Źródło: [www.tvctheatre.org/articles/community-theatre-a-search-for-identity/](http://www.tvctheatre.org/articles/community-theatre-a-search-for-identity/).
- Taylor P. (2003), *Applied Theatre. Creating Transformative Encounters in the Community*, Portsmouth NH: Heinemann.

2. Katalizator kreatywności to osoba, która wyzwala ze społeczności moc twórczą, dzięki której powstaje spektakl

# TEATR ZE SPOŁECZNOŚCIĄ W TRAKCIE PANDEMII



## **Katarzyna Błachiewicz-Koryga**

Menadżerka kultury, aktorka, certyfikowana nauczycielka kursów redukcji stresu (MBSR) oraz kursów współczucia i życzliwości (MBCL). Absolwentka Wydziału Aktorskiego w Łodzi oraz studiów podyplomowych w Hamburgu na wydziale Zarządzania Kulturą. W latach 2011-2019 dyrektorka Teatru Polonia i Och-Teatru w Warszawie. Koordynatorka VI edycji projektu Art Generacje.

## **Adam Gąsecki**

Aktor (dyplom ZASP), twórca projektów teatralno-społecznych, reżyser. Od lat związany z Teatrem Sztuka Ciała i Teatrem Studyjnym. Członek Zarządu Fundacji Drama Way. Autor ponad 20 projektów Teatru Zaangażowanego Społecznie (w tym prawie wszystkich edycji Art Generacji). Ukończył Szkołę Trenerów Drama Way oraz kursy Teatru ze Społecznością i Teatru Forum. Absolwent Wydziału Psychologii UW.

## **Aldona Żejmo-Kudelska**

Prezeska Fundacji Drama Way, trenerka warsztatu umiejętności psychospołecznych rekomendowana przez PTP, wykładowczyni Akademii Teatralnej w Warszawie, arteterapeutka Stowarzyszenia Kajros. Autorka wielu artykułów na temat dramy i Teatru Zaangażowanego Społecznie. Obecnie w trakcie certyfikacji w Polskiej Szkole Dramaterapii i szkoleniu w Polskim Towarzystwie Psychoanalizy Jungowskiej.

*„To jest dla mnie coś pięknego; jeżeli tego typu projekty mogą zbliżyć ludzi, umożliwić rozmowę o ważnych rzeczach, jeżeli mogą pomóc emocjonalnie, to róbmy tego więcej”.*

Wypowiedź uczestniczki projektu Art Generacje 2021

Teatr ze Społecznością zbliża ludzi. Teatr ze Społecznością umożliwia rozmowę na tematy istotne. Teatr ze Społecznością angażuje. W czasach przed pandemią wiedzieliśmy, że tak jest i jak Teatr ze

Spółecznością „robić”. Światowa pandemia sprawiła, że Teatr ze Spółecznością został przeniesiony do rzeczywistości wirtualnej. Czy i jak pandemia go zmieniła? Poniżej prezentujemy trzy głosy, trzy spojrzenia na specyfikę pracy dramowo-teatralnej w czasach pandemii. To osobiste refleksje osób prowadzących pracę Teatru ze Spółecznością „w czasach zarazy”, rozumiejących teatr jako miejsce spotkania, wspólnego tworzenia i dialogu o sprawach ważnych.

## Głos 1.

### Aldona Żejmo -Kudelska

## Czy Teatr ze Spółecznością jest możliwy online? Refleksje nad metodą.

Czy Teatr ze spółecznością jest możliwy online? Takie pytanie zadałam sobie już na początku pandemii, która pod znakiem zapytania postawiła dalszą pracę dramowo-teatralną. Ostatnie lata mojego życia zawodowego to w głównej mierze praca dramowa i teatralna, właśnie w nurcie Teatru Zaangażowanego Spółecznie. Z perspektywy czasu dostrzegam, że realizowane przeze mnie – w czasach „przed pandemią” – projekty funkcjonowały jak dobrze naoliwiona maszyna. Augusto Boal, twórca Teatru Uciśnionych<sup>3</sup> być może nazwałby ten powtarzalny proces tworzenia teatru „automatyzacją” – ze wszystkimi pozytywnymi i negatywnymi konsekwencjami tego zjawiska. Pozytywnymi – bo dającymi poczucie osadzenia w teorii i praktyce, negatywnymi – bo prowadzącymi do pewnego „uśpienia” rutyną i powtarzalnością.

Przed pandemią działania Teatru ze Spółecznością prowadziłam zgodnie z założeniami Johna Somersa<sup>4</sup> – rozpoczynałam je od integracji grupy, w której uczestniczyły osoby w różnym wieku, często zarówno młodzież, jak i seniorzy. Wszystkich ich łączyło zainteresowanie dramą i teatrem, chęć spotkania i dialogu na ważne tematy, pragnienie uruchamiania kreatywności i twórczości, tęsknota za byciem aktywnym twórcą w życiu codziennym. Integracja grupy w dużej mierze opierała się na ćwiczeniach budujących w grupie poczucie bezpieczeństwa oraz stwarzających przestrzeń do rozmowy, wymiany doświadczeń między uczestnikami. Garściami czerpałam z ćwiczeń opisanych w książce „Gry dla aktorów i nieaktorów” Augusto Boala<sup>5</sup>, na początku głównie tych związanych z oswojeniem przestrzeni, dostrajaniem się do pozostałych osób. Z czasem przechodziłam do bardziej zaawansowanych technik związanych z wchodzeniem w rolę i budowaniem wewnętrznej identyfikacji z nią. Korzystałam z technik należących do Teatru Obrazu Augusto Boala<sup>6</sup>, takich jak pomniki, fotografie czy praca z maszynami i ich dynamizacjami. Ten etap zakończony był sformułowaniem tematu ważnego dla grupy i wybraniem tych elementów dramowo-teatralnych, które miały wejść do spektaklu. Następnie rozpoczynała się praca z reżyserem; praca stricte teatralna, której towarzyszyłam i którą wspierałam, ale której nie prowadziłam. Ponieważ zgadzam się z Adrianem Jacksonem, „że Teatr Uciśnionych, to przede wszystkim teatr” – zawsze współpracuję z profesjonalnym reżyserem teatralnym rozumiejącym założenia i wartości Teatru ze Spółecznością. To właśnie reżyser odpowiadał za przekaz teatralny, przełożenie sensu wypowiedzi uczestników na język teatru, przygotowanie aktorskie uczestników.

<sup>3</sup>. Więcej na temat Augusto Boala i jego Teatru Uciśnionych można znaleźć w artykule Marii Depty i Aldony Żejmo-Kudelskiej pt. „Teatr Forum - charakterystyka i opis metody”. Źródło: <https://trudnytemat.ceo.org.pl/kategorie/teatrforum>

<sup>4</sup>. John Somers, *Teatr ze Spółecznością*, publikacja Drama Way Fundacji Edukacji i Kultury

<sup>5</sup>. Augusto Boal (2013), *Gry dla aktorów i nie aktorów*, Warszawa, Wydawnictwo Drama Way Fundacja Edukacji i Kultury, Wydawnictwo Cyklady (tłum. na polski M. Świerkocki).

<sup>6</sup>. Teatr Obrazu to metoda pracy opisana przez Augusto Boala w książce *Gry dla aktorów i nie aktorów*, której celem jest tworzenie nieruchomych obrazów – pomników – uruchamiających wyobraźnię, skojarzenia, wspomnienia i uczucia uczestników. Obrazy te stają się później podstawą do budowania i dalszego rozwijania historii, która w swojej podstawowej, rdzennej formie ukryta jest właśnie w pierwotnych obrazach.

Pandemia wywróciła mój dramowy, zorganizowany świat do góry nogami. Początkowo wydawało się, że cała wiedza, dobre praktyki, sposoby pracy z grupą, rozumienie procesu grupowego – nie mają znaczenia. Konieczność pracy na zoomie postawiła przede mną nieoczywiste pytania: czy spotkanie na zoom ma głębszy sens? Czy możemy być twórczy w rzeczywistości wirtualnej? Czasu na przemyślenie odpowiedzi w zasadzie nie było. Wszystko działo się „już”.

Początkowe zwątpienie i niechęć szybko zaczęła zastępować rosnąca ciekawość i nadzieja. A może jednak się da? Może... Z czasem to „może” przekształciło się w „tak” – tak, chcę przełożyć metodę Teatru ze Społecznością na zooma.

W tym trudnym czasie bardzo pomogło mi odwołanie się do wartości Teatru Zaangażowanego Społecznie, sięgnięcie do korzeni metody, którą pracuję od prawie 20-tu lat. Wielokrotnie przypominałam sobie myśl Boala, w której podkreślał jak ważne jest dostosowanie metod pracy do warunków i potrzeb – a nie odwrotnie. Ale jak sprawić by Teatr ze Społecznością spełniał swoją funkcję – integracyjną, wspólnotową – na zoomie? Jak zaangażować publiczność – jak ją zachęcić, by zechciała wejść w dialog? Odpowiedź nie była zaskoczeniem: zainteresować ją. Ale i zrobić coś uniwersalnego, odpowiadającego aktualnym potrzebom nas wszystkich, odwołującego się do uniwersalnych doświadczeń, łączyącego nas wszystkich.

Jak sprawić, by publiczność pokazała twarz, włączyła głos? To pytanie miało symboliczny wydźwięk – włączenie kamerki i mikrofonu oznaczało rezygnację z anonimowości, bezpiecznej i biernej pozycji oglądającego, niemego świadka. Stało się symbolicznym przejściem do aktywnej roli uczestnika warsztatów, wzięcia odpowiedzialności za kształt spotkania, wejścia w dialog z naszymi aktorami i scenicznymi problemami<sup>7</sup>.



„Pociąg do miłości”  
Art Generacje 2019,  
prowadzący:  
Aldona Żejmo-Kudelska  
i Adam Gąsecki.  
Fot. Sylwia Zawadzka

<sup>7</sup>. Zaangażowanie widowni jest jednym z kluczowych elementów w Teatrze Zaangażowanym Społecznie, do którego należy Teatr ze Społecznością.



Myśl, że posługuję się metodą pracy, w której solidarność z innymi, elastyczność, przekonanie o wartości aktywności są kluczowe, wiele razy była dla mnie latarnią w morzu niepewności, dezorientacji i lęku.

Na poziomie metodycznym odkryciem była dla mnie wartość pracy na zoomie Teatrem Obrazu. Zawsze ceniłam Teatr Obrazu, upatrując w nim możliwości „pokazania nienazwanego”, wejścia w dialog z głębokimi treściami, które były obecne jedynie „w przeczuciu” uczestników i nie mogły zostać zwerbalizowane wprost. Podobnie jak Boal myślę, że obrazy zawsze były i zawsze będą „warte więcej niż 1000 słów” – ich wieloaspektowość, wieloznaczność, piękno poruszają w każdym z nas jakieś czułe struny i osobiste odniesienia. Obrazy są jak motyle – zobaczone i nie do końca „nazwane” latają swobodnie, przyciągając naszą uwagę skłaniają do przemyśleń, budzą wspomnienia, refleksje. Ten rodzaj materiału – osobistego i znaczącego – ma w Teatrze ze Społecznością znaczenie szczególne. Jedynie bowiem odwołując się do naszych autentycznych uczuć, historii, ważnych pytań możemy być zaciekawiający i wiarygodni dla naszych widzów. Jedynie w ten sposób – wkraczając na ścieżkę poszukiwania osobistych odniesień – możemy zaciekawić i zachęcić samych siebie do pogłębiania tematów podjętych w trakcie warsztatów Teatru ze Społecznością. W trakcie pandemii przekonałam się, że obrazy tworzone na zoomie – w tej wydawałoby się bardzo niedoskonałej formule – także mogą być niezwykle poruszające. Także mogą prowadzić do rozwoju, pogłębienia, do odkrywania nowych treści i znaczeń. Pandemia nie zabrała nam możliwości kontaktu z duszą, człowieczeństwem.

W obszarze pracy z grupą z ciekawością obserwowałam wsparciowy charakter warsztatów, który ujawnił się bardzo szybko. Po raz pierwszy prowadziłam grupy dramowo-teatralne, które nie tylko tworzyły teatr, ale także dawały sobie mocne, cotygodniowe oparcie. Ten aspekt pracy – stałość – okazał się kluczowy: uczestnicy czekali na warsztaty, wiedząc, że mają one charakter regularny i powtarzalny. Że tworzą pewien rytm. Szczególnie ważne było to dla zamkniętej w domach i pozbawionej kontaktów z rówieśnikami młodzieży oraz dla seniorów.

Nieoczekiwanie, w toku pracy, okazało się, że lata doświadczeń (może nawet automatyzmów), w tym możliwość odwołania się do konkretnego zaplecza teoretycznego i ideowego, działają pozytywnie. Znając wewnętrzny puls, rytm projektu, łatwiej mi było dostosować Teatr ze Społecznością do pracy nowym medium, znaleźć radość tworzenia w nowej rzeczywistości.

Ostatecznie więc okazało się, że warto zaufać narzędziom, wartościom i metodom – warto zaufać Teatrowi ze Społecznością.

## Głos 2: Katarzyna Błachiewicz – Koryga

### Czy Teatr ze Społecznością jest możliwy online? Refleksje wokół projektu Art Generacje.

Zostałam zaproszona do poprowadzenia koordynacji projektu Art Generacje w czerwcu 2020, czyli już w trakcie trwania pandemii. Nikt z nas jednak jeszcze do końca nie wiedział, jak będzie wyglądała sytuacja jesienią i zimą. Od początku projektu zakładaliśmy, że odbędzie się on tak, jak zazwyczaj – tzn. stacjonarnie, na żywo, z uwzględnieniem panujących w danym czasie obostrzeń.

Bardzo szybko okazało się, że już sam fakt istnienia obostrzeń wpływa na konieczność zmiany sposobu myślenia o projekcie – i że przy panujących we wrześniu 2020 restrykcjach praktycznie nie ma możliwości spotkania się na żywo w grupie 20 osobowej. Wymagałoby to znalezienia ogromnej sali, aby przy tak dużej grupie zachować odpowiedni dystans. Tak więc już na samym początku przygotowaliśmy do projektu stanęliśmy przed wyzwaniem – jak podejść do procesu tworzenia spektaklu, którego jednym z głównych założeń jest intensywny kontakt na żywo z drugim człowiekiem – w obliczu pandemii i faktu, że to właśnie kontakt jest tym czymś, czego należy unikać? Art Generacje to projekt skierowany w między innymi do ludzi starszych, więc temat ich bezpieczeństwa bardzo mocno wyprzedzał w naszych rozmowach o tym, jak ten projekt powinien wyglądać.

Pytania, które się rodziły miały bardzo różnorodną naturę:

a) organizacyjną:

- znalezienie odpowiednio dużej sali
- znalezienie środków na dodatkowe zakupy - przyłbice, termometry, środki do dezynfekcji
- konieczność bieżącego reagowania na szybko zmieniające się zaostżenia przepisów

b) koncepcyjną:

- jak stworzyć spektakl w pandemii

c) emocjonalną:

- jak i czy namawiać uczestników do wzięcia udziału w tym projekcie
- jak radzić sobie z ich lękiem i z naszym lękiem
- gdzie są granice odpowiedzialności za to, co może się wydarzyć

Jednym z pierwszych kroków była decyzja o pracy w 3 grupach. Na te pytania, tak, aby zmniejszyć ilość osób spotykających się w jednym miejscu i czasie. Mimo mojego braku wcześniejszego doświadczenia w pracy metodą Teatru ze Społecznością było dla mnie jasne, jak ogromna jest to zmiana w sposobie myślenia – dla trenerów i grupy. Czy pracować w grupach, ale tworzyć jeden spektakl? Czy tworzyć 2 różne prezentacje? Jak poradzić sobie z organizacją 3 niezależnie pracujących zespołów? W momencie, kiedy projekt wystartował, na te pytania nie było jasnych odpowiedzi. To, co wiedzieliśmy, to że startujemy i że zrobimy wszystko, aby projekt doszedł do skutku.

Po 2 tygodniach prób nastąpił kolejny kamień milowy - decyzja o przejściu na pracę zdalną. Sytuacja pandemiczna się pogarszała, miejsce, w którym mieliśmy próby zdecydowało się przerwać działalność. Zrozumieliśmy, że jeśli chcemy działać – musimy przejść na pracę on-line. Teatr ze Społecznością on-line. Kontakt, bliskość, praca z emocjami on-line. Nie brzmiało to, jak coś, co się może udać. Kilkakrotnie zastanawialiśmy się, czy kontynuować, czy mamy radę. Czy seniorki poradzą sobie z obsługą zooma? Jak stworzyć spektakl przez komputer? Jak nad tym wszystkim zapanować tak, aby nadal miało sens?

Jednak w momencie, kiedy było nam najciężej, z pomocą przyszli sami uczestnicy/czki. Moment decyzji o przejściu na pracę zdalną był momentem kluczowym dla wszystkich. Zobaczyliśmy, że nikt nie zrezygnował, dowiedziawszy się, że musimy pracować zdalnie. W ciągu kilku dni okazało się, że determinacja i chęć pracy jest w uczestnikach/czkach tak ogromna, że wszystko inne jest tak naprawdę do zrobienia. Uczestnicy/czki mówili, że chcą pracować, chcą być w kontakcie, że ten projekt jest im potrzebny do tego, aby przetrwać czas niepewności i lęku. Seniorki zebrały się na odwagę i „ogarnęły zooma” – co już na początku świetnie wpłynęło na ich poczucie własnej wartości.

Od tego momentu przestaliśmy się zastanawiać, czy Teatr ze Społecznością w pandemii jest możliwy – po prostu zaczęliśmy go robić. Obserwowałam ogromną determinację osób prowadzących, aby utrzymać założenia tej metody, mimo tej wielkiej zmiany. Ja również potrzebowałam przestawić swoje myślenie o koordynacji projektu teatralnego na „myślenie on-line”. Szybko zrozumiałam, że po prostu zmieniają się tematy. Zamiast myśleć o tym, czy sala jest zarezerwowana – generowałam linki na spotkania na zoomie. Zamiast dbania o rekwizyty w sali warsztatowej – zdzwaniałam się z seniorkami w tematach dotyczących obsługi komputera. Zamiast myślenia o tym, gdzie będą wisieć plakaty, zastanawiałam się, czy robić transmisję live na facebooku. Jednak po kilku tygodniach okazało się, jest to w dużej mierze kwestia otworzenia się na nową, inną metodę pracy i zmianę narzędzi. Przestało mieć znaczenie, czy to jest „takie samo”, jak kiedyś. Zaczęło być ważne, że w ogóle mamy ze sobą kontakt. Zaczęło być ważne, że można się wspólnie śmiać na zoomie, rozmawiać o istotnych tematach, nie tylko tych dotyczących pandemii i wszechobecnego lęku. Dotarło do mnie, że taka metoda jak Teatr ze Społecznością na pierwszym miejscu stawia człowieka, obejmuje go uwagą z tym wszystkim, co mu się w danym momencie przydarza. A jeśli człowiekowi przydarza się pandemia – Teatr ze Społecznością odpowiada na to najlepiej jak umie.

W roku 2020 powstały piękne prezentacje on-linowe, każda inna, każda niepowtarzalna. Rok 2021 był dla nas łaskawy na tyle, że udało się zrobić jeden pokaz na żywo i jeden on-line. Po tych 2 latach wiemy, że każda z tych metod rządzi się swoimi prawami, każda jest inna, ale każda... ma sens. Teatr ze Społecznością w pandemii przeszedł chrzest bojowy. Co będzie dalej – zobaczymy.



Art Generacje 2021  
– Harmonia.

Fot. Łukasz Jasiukowicz

## Głos 3: Adam Gąsecki

### Czy Teatr ze Społecznością jest możliwy online? Refleksje reżysera.

Mój głos jest głosem twórcy działań teatralno-społecznych, który obok przeprowadzania grup przez cały proces twórczy i grupowy, jest zawsze również reżyserem spektaklu, który w ramach danego projektu powstaje. Poza tą działalnością jestem czynnym aktorem i performerem a tworzenie teatralnego kosmosu jest dla mnie jedną z najpiękniejszych rzeczy na świecie, podobnie jak doświadczanie przepływu między widownią a aktorami – twórcami. Mimowolnie zapraszam uczestników/czki przede wszystkim właśnie do spotkania z teatrem, tworzonym autorsko, od podstaw i zespołowo.

Te moje funkcje i kompetencje w dużym stopniu – mam wrażenie – wyznaczają moje strategie tworzenia teatru partycypacyjnego. Spróbuję je ogólnie naszkicować. Na początku pracują we mnie przecucia, fantazje, zbiór skojarzeń, fascynacji, inspiracji, wyznaczanych przez temat, przez uczestników i uczestniczki, przez przestrzeń, w której przyjdzie nam pokazać spektakl, przez czas, w jakim się znajdujemy. Zaczynają one obradzać w określone intuicje, jakie bloki startowe dla uczestników/czek przygotować tym razem. Korzystam tu z różnych obszarów: z szeroko pojętego teatru, w tym fizycznego, z performansu, dramy, pracy ciałem, pracy w przestrzeni, kreatywnych metod projekcyjnych, które angażuję w różne aktywności improwizacyjne, zadania przygotowania etiud, we wprawki, pokazy i wymianę wrażeń między uczestnikami/czkami. Staram się dbać o to, by uczestnicy rozwijali świadomość ciała, swojej obecności, słuchania siebie nawzajem, odwagę do przekuwania ważnych dla nich treści w obrazy sceniczne. Do tego dochodzą aktywności mające na celu nie tyle eksplorację tematu lub odkrycia artystyczne, co zbudowanie grupy, komunikacji, zaufania. Choć przecież niezadko jedne funkcje uzupełniają się z innymi.

Ale tak naprawdę NIC – żaden wyraźny kierunek pracy nie ma szans się wyłonić, dopóki grupa nie zacznie działać! Rozwijając dany kierunek lub wyznaczając inny. Kierunki pracy pomagają mi wyznaczać też estetyki, które są mi bliskie i w których jestem autentyczny jako prowadzący i reżyser. Uważam, że bardzo rozwijające – dla uczestników/czek – i rozwojowe – z punktu widzenia dalszej pracy nad spektaklem i komunikacji przez spektakl z widownią – są formy korzystające z pracy ciałem, z obecności aktora/aktorki (w kontekście słowa obecność aż chce się użyć: performerera/performerki), z nabudowywania sytuacji i obrazów scenicznych poprzez improwizację. Również formy, które posługują się skrótem – znakiem, które przełamują konwencję realistyczną – sięgając po metafory, elementy aktorstwa formalnego, ruchowego, po skondensowanie tekstu.

Może w tym wszystkim najważniejsze jest to, że staram się dbać o tworzenie z grupą takiego teatru, który się „wydarza” w czasie przedstawienia, „zabiera” widownię ze sobą, pozwala na zbiorowe przeżycie. Jeśli wystarcza nam wyłożenie racji na określony temat, usłyszenie poglądów – zróbmy zebranie, dyskusję, scenkę warsztatową. Jeśli robimy teatr, to wierzę, że po to, żeby jako zbiorowość na sali wspólnie coś przeżyć i doświadczyć również tego, co niekoniecznie jest od razu i łatwo wyrażalne słowami. Oraz co jest otwarte na różne interpretacje, pozwala widzom wypełnić widziane obrazy swoimi znaczeniami. Dlatego wierzę, że warto szukać niebanalnych wehikułów scenicznych dla treści, zderzać różne obrazy i dynamiki, ingerować w dramaturgię, przy dbaniu o przekaz, na jakim zależy uczestnikom/czkom i o ich poczucie związku z tym, co w spektaklu pokazujemy.

Wracam do tego, co najważniejsze: ta przygoda twórcza – tak ją czuję a nie jako ustalony schemat pracy – zaczyna się dopiero z uczestnikami/czkami. Niektóre z aktywności chwytają, inne – napotykają na przeszkody, jedne przynoszą spełnienia, inspirujące obserwacje, czasem – indywidualne przekroczenia, inne przynoszą pytanie „do czego to zmierza?”. A przy tym grupa nie jest monolitem, więc szukanie przez uczestników/czki adekwatnego dla siebie języka – i pod względem treści, i formy – bywa urozmaiconą i meandrującą drogą (co jest wartościowe, jeśli pilnujemy by nie meandrować za dużo). Intensywnie obserwuję, co się dzieje od pierwszych spotkań i dopiero na bazie jednej próby planuję kolejną. A nierzadko i w trakcie spotkania zmieniam plan, bo akurat coś nie zadziało albo – przeciwnie – coś właśnie przynosi nowy pomysł, otwierający nieplanowany kierunek, za którym warto pójść.



„Tańczące z Cieniami”  
reż. Adam Gąsecki,  
Art Generacje 2021.  
Fot. Sylwia Zawadzka

## Edycja 2020

Jak widać, w trakcie tej pracy posługuję się bardzo intensywnie intuicją i obserwuję uczestników/czki bardzo uważnie. Dlatego naprawdę przerażała mnie perspektywa przeniesienia pracy na online na jesieni 2020. Nie miałem doświadczenia z platformą zoom. Nie wyobrażałem sobie, jak zrobić z uczestnikami żywy spektakl, w zgodzie z przekonaniem, czym jest teatr, które zarysowałem wyżej.

W tej bezradności przyszły do mnie słowa: „monolog” i „manifest” i zacząłem je przymierzać do ekranowego medium, jakim jest zoom. Tak narodziła się myśl, aby każdy uczestnik/czka przygotował swój pomysł na około minutowy film, poprzez który zaprezentuje swoje odczuwanie harmonii. Dzięki temu uczestniczki mogły nie tylko zapisać swój „manifest” słowami, ale miały szansę uruchomić wyobrażenia wizualne lub skorzystać ze swojej cielesności. Zaprosiłem do współpracy przy przełożeniu pomysłów na środki filmowe, rejestracji filmów i montażu Łukasza Jasiukowicza, dzięki czemu całość pracy z grupą przeznaczyłem na eksplorację, czym dla uczestniczek jest harmonia, ich osvajanie się z wizualnym środkiem wyrazu, w tym z tematem „autoportret” i wypracowanie przez nie swoich pomysłów na filmy.

Ta koncepcja pracy sprawdziła się w owym czasie najgłębszego zamknięcia życia społecznego na żywo. Dwa pierwsze spotkania w Sali przeznaczyłem na poznanie się uczestniczek oraz na improwizacje ruchowe w nurcie ruchu autentycznego wokół pojęcia harmonii i eksplorację tematu, co to znaczy, gdy występuję przed drugą osobą i co to znaczy obserwować drugą osobę – słowem, ośmielenie się i osvajanie się z tym, że ja/jakaś część mnie może być tematem swojego filmu. Po przejściu na zoom pierwsze przeznaczyliśmy na zaadoptowanie się do tego medium (potrzebne również mnie!) – zrozumienie jak funkcjonujemy jako grupa, będąc kafelkami na ekranie, na czym teraz polega wspólna rozgrzewka lub grupowe improwizacje. Rozumienie wizualności pogłębialiśmy przez omawianie fotografii przyniesionych przez uczestniczki, pokazujących wybrany aspekt ich osobowości. Fantastycznie sprawdziło się zadanie przygotowania na szybko, w warunkach domowych swojego autoportretu fotograficznego „Ja i moja harmonia”. A następnie rozwijanie tego w improwizacje. Poprzez omawianie tych zadań nie tylko ujawniały się znaczenia harmonii a więc tematy na filmy, ale uczestniczki nabierały też świadomości wizualnych środków wyrazu i znaczeń, jakie wywołuje w widzu ich różna obecność/nieobecność w kadrze. A to wszystko owocowało pomysłami na filmy.

Choć praca nad indywidualnymi filmami nie wymuszała znajdowania grupowego konsensusu (co jest zawsze elementem budowania spektaklu), pomysły były omawiane grupowo; koleżanki (jak i ja) wzajemnie pomagały sobie te pomysły rozwijać, czasem – coś w nich zmienić, czasem – w nich utwierdzić, zachęcały do odwagi – a to by wykonać taniec, a to by wykorzystać napisany wiersz.

Zespołowo stworzyliśmy koncepcję pokazu filmów, oczywiście online'ową. Była to swego rodzaju praca kuratorska nad galerią filmów. Poukładaliśmy filmy w 5 ujęć tematycznych (Oddech życia, Równowaga – łączenie przeciwieństw, Spotkanie, Droga, Natura), do każdego z tych obszarów uczestniczki opracowały wprowadzenie oraz pytania do rozmowy z widzami. To jak filmy wzajemnie się w sobie przeglądały było zachwycające, zwłaszcza że konwencje filmowe były rozmaite – a to coś bliższego video artowi, a to baśń, a to impresje, a to rozegrana realistycznie opowieść rodzinna.

## Edycja 2021

Zaczynaliśmy w czasie zamkniętych instytucji kultury ale z perspektywą otwierania się. Nie udało się uniknąć kilku pierwszych spotkań na zoomie, ale szczęśliwie – uczestniczki były za fizyczną obecnością bardzo stęsknione – doszliśmy do ziemi obiecanej prób i spektaklu w Sali – dzięki gościnności Sinfonii Varsovii. Z tego względu nie wspominam tej edycji jako „pandemicznej”.

Ponieważ była to druga edycja pod hasłem harmonii, to i dla siebie, i dla kilku uczestniczek obecnych w poprzedniej edycji (część była nowych, część kontynuujących) potrzebowałem mocnego impulsu, który pozwoli zostać w temacie harmonii, ale spowoduje, że będzie ona w tym „przezroczysta” i da nową energię. I pewnego dnia jako inspiracja przyszły do mnie zwierzęta mocy i mądrości, jakie mówią. Te przepowiednie mogliśmy potraktować jako uniwersalne mądrości, odnosić je do swojego życia, do pytań, jakie sobie aktualnie stawiamy, jak i mogliśmy teatralnie i performersko skorzystać z aspektu „zwierzęcości” – jakie konotacje fizyczne, ruchowe, zmysłowe, energetyczne, kulturowe niosą poszczególne, wylosowane przez uczestniczki zwierzęta. Multum żywych, wielozmysłowych i ciekawych inspiracji do pracy! Która przez swą otwartość mogła zaprowadzić nas w dowolne rejony, czyli była całkowicie otwarta na wypełnianie przez uczestniczki ich zainteresowaniami i potrzebami. Pierwsze spotkania, te na zoomie poświęciłem praktykowaniu obecności, poszukiwaniu istotnych życiowych pytań, losowaniu kart zwierząt mocy i badaniu poprzez improwizacje natury swojego zwierzęcia. Na bazie tego uczestniczki obmyślały obrazy sceniczne, w których może objawić się moc zwierzęcia, zmiana energetyczna, przełom. Szczęśliwie mogliśmy sobie to pokazać już na żywo. I były to piękne, przemyślane i inspirujące do dalszego rozwijania obrazy.

Co ciekawe, przechodząc z zooma do Sali, zapoznawaliśmy się na nowo. Wyczułem, że warto na chwilę wstrzymać prace nad materiałem i poświęcić trochę czasu na budowanie kontaktu fizycznego, pracę na zmysłach, na obecności, na ćwiczenia w przestrzeni, wydźwięczanie się. Że są to jakości, które pomogą stać się uczestniczkom członkiniami zgranego, słuchającego się kolektywu, odważnymi twórczyniami spektaklu i aktorkami. Wspominam ten czas wejścia na salę po kilku miesiącach jako ponowne narodziny.

Ta praca zaowocowała pięknym spektaklem „Tańczące z cieniami”, który opowiada przez słowa, obrazy, taniec, muzykę (dźwiękowa współpraca z Piotrem Pardelą i Kasią Żytomirską; realizacja świateł Jolanta Sikorska). Spektaklem, który Dziewczyny zagrały z rozmachem na środku wielkiej Sali budynku głównego Sinfonii Varsovii i który został ciepło przyjęty przez widownię od nastolatków po emerytów. Adekwatne wydały mi się słowa jednej z uczestniczek po ostatniej próbie przed spektaklem: „Uwolniło się”. To określenie ze mną zostanie; myślę, że bardzo pasowało do treści i energetyki tamtego spektaklu, do tego, co „grało” wówczas w uczestniczkach, ale zostanie ze mną, bo też pasuje uniwersalnie do teatru – czy to zaangażowanego, czy instytucjonalnego – tak, to zbiorowe przeżycie powinno w coś nas uwalniać. I wtedy jest zmianą.

A tymczasem, po roku wznawiamy ten spektakl. Pierwszy raz w historii Art Generacji i pierwszy raz wśród moich ponad 20 doświadczeń jako praktyka teatru partycypacyjnego/zaangażowanego i reżysera spektakli z tego nurtu.

## Pytania:

- Jakie nowe aspekty pracy koordynatora projektu kulturalnego stają się istotne podczas pracy zdalnej?
- Gdybyś miał/a pracować on-line, zastanów się w jaki sposób zadbasz, aby ważne dla Ciebie wartości Teatru ze Społecznością były obecne w tej formule pracy?

## Literatura przedmiotu:

- Boal A. (2013), *Gry dla aktorów i nie aktorów*, Warszawa, Wydawnictwo Drama Way Fundacja Edukacji i Kultury, Wydawnictwo Cyklady (tłum. na polski M. Świerkocki).
- John Somers, *Teatr ze Społecznością*, publikacja Drama Way Fundacji Edukacji i Kultury

# O SCALANIU WSPÓLNOT, PARTYCYPACJI SPOŁECZNEJ I REALIACH TEATRU ZE SPOŁECZNOŚCIĄ



## **Wioletta Szuba**

Certyfikowana trenerka dramy, arteterapeutka, pedagogka. Założycielka Fundacji Kurdybanek i Karimba Teatr Drama Arteterapia. Autorka i realizatorka projektów w obszarach rozwoju psychospołecznego i przeciwdziałania dyskryminacji, a także szkoleń z metody dramy i Teatru Forum. Współautorka programu „Bajki o emocjach” wykorzystującego dramę w psychoedukacji najmłodszych.

*„Przyzwyczajaliśmy się, że kultura jest czymś, co powinniśmy kupować lub oglądać w telewizji, ponieważ tworzą ją artyści. Tymczasem kultura to nie jest rezerwat tylko dla artystów (...). Cała populacja posiada umiejętności, które mogą być wykorzystane w tworzeniu dobrej sztuki w społeczności”.*

John Somers

Przytoczony cytat to słowa Johna Somersa, reżysera, teoretyka i praktyka Teatru Zaangażowanego Społecznie, który od wielu lat w Wielkiej Brytanii i innych krajach aktywizuje społeczności lokalne wokół ważnych dla nich kwestii, problemów i opowieści, tworząc z nimi poruszające spektakle. Wartością tych przedsięwzięć jest twórczy potencjał „zwykłych ludzi”, którzy mogą tworzyć sztukę i tym samym generować własną kulturę. Kulturę rozumianą jako dobro wspólne, wartości, historię, ale też kulturę angażowania się, przetwarzania pamięci historycznej danej społeczności, czy partycypacji w życiu wspólnoty.



## Aktywizm i interwencja

Angażowanie społeczności lokalnych w procesy twórcze jest jednym z wyrazistszych zjawisk kulturowych także w Polsce ostatnich lat. Dotyczy ono zarówno praktyk Teatru Zaangażowanego Społecznie rozumianego jako praca twórcza reżyserów, facylitatorów, animatorów, ze społecznością i dla społeczności, z uwzględnieniem kontekstu społecznego i kulturowego danej społeczności, jak i nurtu teatru instytucjonalnego, który angażuje się w kwestie społeczne i polityczne i który wykorzystuje do tego profesjonalnych aktorów i profesjonalną przestrzeń. Pierwszy, mający korzenie w kulturze anglosaskiej, stosowany jest jako interwencja społeczna, czyli zaplanowane działanie skierowane do społeczności i włączające ją w działania; drugi – jest przejawem aktywizmu społecznego, który ma za zadanie sprowokować, wciągnąć w dyskurs nad jakimś zagadnieniem społecznym czy politycznym<sup>8</sup>.

## Sztuka ze społecznością

Wart zaznaczenia jest również obecny od pocz. XXI w. nurt teatru wspólnotowego, którego korzenie osadzone są w kontrkulturze i związane ze „zwrotem społecznym” rozumianym jako ukierunkowane działania w niemal wszystkich dziedzinach artystycznych dążących w stronę angażowania ludzi w procesy twórcze.<sup>9</sup> Impulsem do takich działań jest chęć demokratyzowania sztuki i kultury, czynienia jej egalitarną oraz dowartościowywania współdziałania ludzi w procesach decyzyjnych dotyczących ich własnych społeczności. Cechą tak pojętej sztuki ze społecznością jest też to, że powstaje ona w wyniku interakcji między artystą a społecznością w długotrwałym procesie. Jest inspirowana przez artystę, tworzywem zaś jest społeczność. Celem jest odnowa więzi społecznych, wyposażenie społeczności w narzędzia autoemancypacji, a także przekierowanie kapitału symbolicznego sztuki w kierunku konstruktywnej zmiany społecznej<sup>10</sup>.

Wspólnymi cechami Teatru Zaangażowanego Społecznie o korzeniach anglosaskich oraz sztuki ze społecznością o charakterze kontrkulturowym jest zatem: partycypacyjna praktyka twórcza, wydarzenia artystyczne o charakterze nieelitarnym, niekomercyjnym, dążenie do pozytywnej zmiany społecznej, skupienie się w większym stopniu niż na estetyce na relacjach społecznych czy działaniach, które artysta/facylitator ma inicjować, moderować i wspierać<sup>11</sup>.

John Somers pisze: „kontinuum rozciąga się od teatru radykalnych aktywistów po niegroźne świętowanie”. Bez względu na źródło i formę teatru w społeczności lokalnej, jego pojawienie się jest odbierane zazwyczaj jako pozytywna oznaka gotowości społeczności lokalnej do wzbogacenia pasywnego odbioru opowieści o narracje stworzone specjalnie przez konkretną społeczność lokalną dla tej społeczności oraz wykonane przez nią”<sup>12</sup>.

8. Więcej na temat różnicy między interwencją społeczną a aktywizmem społecznym można przeczytać w: Maria Depta, Aldona Żejmo-Kudelska, *Teatr zaangażowany społecznie – próba charakterystyki*, cz. I, w: [http://www.teatrzaangazowany.dramaway.pl/sites/default/files/deptam\\_zejmo-kudelskaa\\_tzs\\_czi.pdf](http://www.teatrzaangazowany.dramaway.pl/sites/default/files/deptam_zejmo-kudelskaa_tzs_czi.pdf) (data odczytania 12.03.2022)

9. Igor Stokfiszewski, *Sprawczość wspólnoty. W stronę radykalnego programu sztuki ze społecznością*, w: *Sztuka ze społecznością*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018, str. 15-16

10. Za: j.w., s.17

11. Katarzyna Niziołek, *Sztuka społeczna jako środek aktywności obywatelskiej*, w: *Magazyn Polskiej Akademii Nauk*, 3/67/2021, s. 39-42. Źródło: [https://journals.pan.pl/Content/121195/PDF/38-42\\_Niziolek\\_pol.pdf](https://journals.pan.pl/Content/121195/PDF/38-42_Niziolek_pol.pdf) (data odczytania 12.03.2022)

12. John Somers, *Teatr w społeczności lokalnej*, w: *Drama stosowana jako narzędzie społecznej interwencji. Teoretyczne i praktyczne aspekty metody*, Stowarzyszenie Stopklatka, Warszawa 2007, s. 44

## Po co społecznościom teatr?

Współczesne społeczności lokalne, zarówno wiejskie, jak i miejskie, mieszkające na jednym obszarze niekoniecznie tworzą wspólnotę. Migracje zmieniły ich tkankę. Ci, którzy dopiero co zasiedlili daną społeczność, często nie czują się jej częścią, nie poczuwają się do jej tworzenia, nie mają dostępu do wspólnego zasobu, jaki może tworzyć historia tego miejsca, a to wpływa na ich poczucie przynależności.

John Somers zwraca uwagę na to, że jednym z przejawów rozczłonkowania społeczności jest utrata lokalnych opowieści. Jeśli nie ma miejsca na przekazywanie sobie opowieści, na dzielenie się nimi, interpretowanie i reinterpretowanie, społeczność nie może się scalać, formować, włączać nowych członków i kształtować wspólnej tożsamości<sup>13</sup>.

Drugim ważnym aspektem jest też partycypacyjna praktyka twórcza. Zaangażowani ludzie mają możliwość współdecydowania, współuczestnictwa, mogą wyrażać swoje potrzeby przez medium teatralne, próbować zmieniać otoczenie swojej „małej ojczyzny”<sup>14</sup>.

## „Nasz” Teatr ze Społecznością

W artykule tym chcę opisać swoje doświadczenie w praktykowaniu Teatru Zaangażowanego Społecznie (TZS) opartego na wzorze praktyk z kultury anglosaskiej, a dokładnie jednej z jego form – Teatru ze Społecznością (TzS) - rozumianej jako interwencja społeczna. Interwencja, czyli zaplanowane działania zapraszające społeczność do stworzenia spektaklu opartego na lokalnych historiach i opowieściach, które przetransferowane przez zaangażowane osoby z tej społeczności mają stać się jej (społeczności) świadomą wypowiedzią.

Cele TzS: wzmocnienie wspólnoty lokalnej, tworzenie przestrzeni na ważne dla niej zagadnienia i historie, czy praktyka partycypacji społecznej, były motorem naszego pomysłu na projekt społeczny, który jako Fundacja Inicjatyw Twórczych i Społeczno-Edukacyjnych Kurdybanek realizowałyśmy w 2019 i 2020 roku. Projekt „Działam, więc jestem” skierowany był do dwóch różnych społeczności lokalnych skupionych wokół dwóch szkół, a odbiorcami miała być szeroko pojęta społeczność (dzieci, młodzież, nauczyciele, rodzice, osoby mieszkające w sąsiedztwie szkół). Ważne dla nas były wartości takie jak zaangażowanie, rozwój osobowy i społeczny, partycypacja społeczna w lokalnych kontekstach, dialog, wspólnotowość, wreszcie praca twórcza z tzw. „zwykłymi ludźmi”.

Już na początku pracy postawiłyśmy sobie pytania: Jakie czynniki muszą być spełnione, by praca ze społecznością (Teatr ze Społecznością) stała się nie tylko pojedynczym świętem lokalnym, lecz na stałe zmieniła charakter wspólnoty? Jak pracować ze społecznością, by skutki uruchomienia aktywizmu społecznego były długofalowe?

W trakcie realizacji, wskutek nowych okoliczności, które wpłynęły na kształt projektu, pojawiło się kolejne pytanie: Jak zdefiniować teatr, spektakl, który powstaje na podstawie lokalnych opowieści, ale nie jest tworzony przez członków tej społeczności lokalnej? Czy nadal jest to Teatr ze Społecznością?

<sup>13</sup> John Somers, tamże, s. 44-45

<sup>14</sup> Iwona Woźniak, *Zaangażowanie teatru społecznego na podstawie działań Teatru Naumionego z Ornotowic*, w: *Teatr zaangażowany w Polsce i na świecie*. Wrocławski Zeittheater, Kraków 2021, s. 97-106

W artykule tym postaram się odpowiedzieć zarówno na powyższe pytania, a także opowiedzieć o trudnościach, wyzwaniach i dylematach, jakie pojawiły się podczas pracy ze społecznościami, odwołując się do własnego doświadczenia.

## Nasze założenia TzS

John Somers zwraca uwagę na to, by przed zainicjowaniem działań Teatru ze Społecznością przemyśleć wcześniej planowaną interwencję, zbadać i zrozumieć grupę docelową, zdefiniować cele, przeprowadzić działania teatralne, a następnie ewaluację i ocenę efektywności działań<sup>15</sup>. Te założenia przemyśleliśmy do realiów społeczności wokół dwóch krakowskich szkół, których dyrektorki wspierały nasze działania na rzecz integrowania wspólnoty lokalnej i budowania więzi międzypokoleniowych. Teatr społeczny uznaliśmy za model działania adekwatny do potrzeb, atrakcyjny i innowacyjny. Miało to być nasz pierwszy projekt Teatru ze Społecznością. Interwencja społeczna została zaplanowana.

## Trudności

Pierwsza trudność pojawiła się na samym początku. Wskutek różnych okoliczności całą pracę ze społecznością, począwszy od nawiązania kontaktów z mieszkańcami dzielnic, przez Wieczór Opowieści, na tworzeniu spektaklu i samym przedstawieniu skończywszy, musiałam wykonywać sama, przy wsparciu jednej wolontariuszki, która nie mogła mi towarzyszyć we wszystkich decyzjach i posunięciach, gdyż była jednocześnie uczestniczką warsztatu. Było to olbrzymim obciążeniem dla mnie



Finał spektaklu  
„Krowoderskie zuchy  
i przeszłości duchy”.

Fot. Anna Ćwiklińska

<sup>15</sup> Maria Depta, Aldona Żejmo-Kudelska, Publikacja - *Teatr zaangażowany społecznie: Wskazówki dla praktyków Teatru ze Społecznością (na podstawie wytycznych Johna Somersa)*, w: [http://www.teatrzaangazowany.dramaway.pl/sites/default/files/2016-10-24-publikacja-tssrodek\\_135x135mm\\_druk.pdf](http://www.teatrzaangazowany.dramaway.pl/sites/default/files/2016-10-24-publikacja-tssrodek_135x135mm_druk.pdf), s. 17-29

jako trenerki prowadzącej. Teatr ze Społecznością robiłam po raz pierwszy, bazowałam na własnym doświadczeniu uczestnictwa w takiej formule, a także na pewnych „romantycznych” wyobrażeniach. Było to wyobrażenie dotyczące zarówno swojej roli – ogarniającej wszystkie obszary pracy trenerki oraz wyobrażenie społeczności, która chętnie zaangażuje się w projekt.

Warto zauważyć, że obszar pracy trenera/trenerów prowadzących to nie tylko merytoryczne przygotowanie do pracy w kontekście miejsca i historii lokalnych, ale też praca na procesie grupowym, proces twórczy, relacje grupowe, zarządzanie i przewodzenie grupie, podtrzymywanie jej energii, a także organizacja całości. Praca w zespole trenerskim, przynajmniej dwuosobowym, wydaje się być w tym ujęciu konieczna i wręcz rekomendowana.

## Dzielnica V, czyli Krowoderskie zuchy

Zgodnie z założeniami TzS nawiązałam kontakt z osobami znaczącymi – „rdzennymi” mieszkańcami, którzy mieszkali w tej dzielnicy od dzieciństwa, ale też z lokalnym Stowarzyszeniem Miłośników Placu Biskupiego (jedno z centralnych miejsc dzielnicy V).

O ile Wieczór Opowieści był poruszającym międzypokoleniowym spotkaniem, to w sam proces tworzenia spektaklu włączyły się tylko dwie osoby ze społeczności lokalnej. Oprócz nich trzon grupy warsztatowej stanowili wolontariusze. Pojawiły się pytania: czy zdołamy zrealizować projekt i czy to będzie Teatr ze Społecznością? To był ważny dla mnie moment konfrontacji planów, założeń i wyobrażeń z rzeczywistością.

Projektowe założenia opierały się, zgodnie z wytycznymi Johna Somersa, na planie wcześniejszego „wniknięcia” w tkankę społeczną, na poznaniu konkretnych osób ze społeczności, na nawiązaniu kontaktu i relacji z lokalnymi organizacjami i mediami, na zainteresowaniu ich zorganizowaniem międzypokoleniowego spotkania i stworzeniu lokalnego wydarzenia. Jednocześnie zainicjowałyśmy działania dla dzieci i młodzieży, nauczycieli i rodziców. Naszym zamiarem było budowanie relacji ze społecznością na kilku poziomach jednocześnie. Nasze wyobrażenie opierało się na idealnym założeniu: jeśli poznamy członków społeczności lokalnej, wejdziemy w relacje przynajmniej z niektórymi z nich, zainteresujemy ich tworzeniem spektaklu wokół lokalnych historii, na pewno niektórzy z nich zechcą się zaangażować w ten projekt. Niestety, nasze wysiłki nie przełożyły się na ilość osób zainteresowanych czynnym udziałem w tworzeniu spektaklu. To było trudne doświadczenie i duże rozczarowanie, które przekułam w refleksje, analizę i wnioski.

Po pierwsze, uznałam, że naturalnym jest, iż wprowadzanie czegoś nowego może się spotkać z ciekawością, ale też z oporem, niepewnością, czy niechęcią. Być może taka reakcja miała tutaj miejsce. Ludzie ze społeczności przypatrywali się naszym działaniom przychylnie, jednak teatr, który mieliby robić, działał na wielu onieśmialająco.

Po drugie, rozumiałam, że zmiany dzieją się powoli, budowanie relacji i zaufania z członkami społeczności potrzebuje czasu. John Somers pisał o dwóch latach „bycia” ze społecznością, zanim zaprosi się ją do wspólnej pracy. My w projekcie założyłyśmy na to dwa miesiące.

Po trzecie, zaakceptowałam sytuację, jaka miała miejsce i zaczęłam zauważać wartości, jakie przynosiło to działanie.

## Wartości

Najważniejszymi były motywacja i zaangażowanie dwóch osób ze społeczności oraz kilkorga wolontariuszy: tworzenie scen, „zdobywanie” rzeczy do spektaklu, zapraszanie na spektakl swoich znajomych z dzielnicy, dzielenie się przemyśleniami, zachęcenie swoich dzieci do włączenia się w przedstawienie – to były wartości dla nas wszystkich.

Cenna była satysfakcja własna i satysfakcja uczestników i uczestniczek procesu. Praca twórcza, przetwarzanie zasłyszanych opowieści wedle własnej optyki, wchodzenie w role, kształtowanie postaci, techniki dramowe, które uruchamiały ciało i emocje i jednocześnie pogłębiały rozumienie postaci, a także samych siebie – to wszystko powodowało, że zaangażowani w spektakl „aktorzy” doświadczali i mówili o swoim rozwoju, o swojej zmianie. Dotyczyła ona poszerzenia perspektywy patrzenia na historię tego miejsca, na rozumienie motywacji postaci, którymi byli, ale też na przekraczaniu własnych oporów i rozwijaniu warsztatu improwizacyjno-teatralnego. Uczestnicy byli też dumni, że robią coś ważnego dla społeczności i dla swoich dzieci. Niewątpliwą wartością były też nowe, bliskie relacje, jakie zawiązały się podczas warsztatowych spotkań.

„Zmiana zaczyna się od pojedynczego człowieka” to myśl Augusto Boala, jednego z twórców Teatru Zaangażowanego Społecznie, który początek zmian społecznych widział jako wynik zmiany w myśleniu i działaniu jednej osoby. W tym kontekście uczestnictwo dwóch osób ze społeczności lokalnej miało sens.



Spektakl  
„Krowoderskie zuchy  
i przeszłości duchy”.

Fot. Anna Ćwiklińska

## Drama

Najważniejszym momentem całego działania był dla mnie proces tworzenia spektaklu, a ściślej – dramowy proces. Od momentu, kiedy uczestnicy i uczestniczki „weszli” w role postaci z Krowodrzy, miałam wrażenie, że te postaci naprawdę ożyły. Nie były odgrywane, były „wczute” przez uczestników i przez to bardzo autentyczne. Widziałam, jak działa drama, jak te historyczne postaci „nabierają mięśni”, jak uczestnicy wyposażają je w swoje zasoby, ale też uposażają siebie w zasoby tych postaci. Ta podwójna perspektywa, na którą też zwracali uwagę uczestnicy, była i dla nich, i dla mnie szczególnie cenna.

Spektakl „Krowoderskie zuchy i przeszłości duchy” odbył się 24 lutego 2020 roku i był prawdziwym świętem społeczności, z rozmowami, rozpoznawaniem historii, wspomnieniami. Z perspektywy czasu i tego, co nastąpiło później, myślę, że to był szczególnie wartościowy moment dla społeczności. 11 marca została ogłoszona epidemia, która spowodowała „zastygnięcie” życia społecznego na długi czas.

Myślę też, że mimo dylematów i wątpliwości, czy formuła ta spełnia założenia, był to Teatr ze Społecznością. Wskrzesił zapomniane biografie mieszkańców dzielnicy, wzbogacił ważne w niej miejsca o nowy wymiar – barwną i konkretną przeszłość, doprowadził do spotkania wspólnoty różnych pokoleń. Chociaż w wymiarze całej dzielnicy brała w nim udział tylko garstka mieszkańców, to dla tej garstki właśnie spektakl i świętowanie po nim miały charakter uwspólniający.

## Dzielnica VI, czyli Bronowianie

Praca ze społecznością lokalną Bronowic była odmiennym doświadczeniem. Myślę, że czynnikiem, który miał na to wpływ był charakter społeczności lokalnej, która kultywowała wiejskie korzenie. Starsze pokolenie Bronowian koncentrowało się wokół Stowarzyszenia Miłośników Bronowic Wielkich (dawnej podkrakowskiej wsi) i było mocno zintegrowane. To oni byli głównymi gośćmi Wieczoru Opowieści, który bardzo szybko nabrał charakteru „snucia opowieści przy darciu pierza”. Bronowianie chętnie dzielili się opowieściami, a jedno spotkanie okazało się być niewystarczające. Odbył się zatem drugi Wieczór Opowieści, podczas którego kilkoro mieszkańców zgłosiło swój „akces” do teatru. Myślę, że to, co miało wpływ na chęć zaangażowania się w pracę nad spektaklem, to była duża świadomość swojej historii, duma ze swoich korzeni i chęć przekazania tego młodszemu pokoleniu. Bronowianie mieli też swoją kronikę. „W bronowickiej skrzyni”, historia spisana przez mieszkankę i miłośniczkę Bronowic, to rekonstrukcja historyczna sięgająca początków osady w XIII wieku aż do czasów współczesnych, w których rozpoznawali się mieszkańcy współczesnych Bronowic, potomkowie starych rodów chłopskich.

Realizacja projektu zapowiadała się dobrze. To, co nam sprzyjało, to mocno zintegrowana społeczność, która miała „praktykę” wielu aktywności lokalnych. Dodatkowo osoby ze starszego pokolenia były zmotywowane, by przekazać tradycję i swoją historię młodszemu oraz tym, którzy zamieszkali w Bronowicach, a nie byli związani ze wspólnotą.

Niestety, nie udało nam się spotkać ani razu, ponieważ wybuchła epidemia koronawirusa.

## Trudności pandemiczne

Trudności, jakie wywołała pandemia, to przede wszystkim rozpad całego planu działania, brak przewidywalności i dezorientacja. Kontakt ze społecznością Bronowian urwał się, a założenia projektowe musiały zostać zmienione. Spektakl miała stworzyć grupa wolontariuszy niezwiązana ze społecznością lokalną, ale zainteresowana jej historią i gotowa do pracy twórczej. Ogromnym wyzwaniem była wiara, że doprowadzimy ten projekt do końca.



Spektakl  
„W bronowickim stawie...”.  
Fot. Anna Ćwiklińska

## Wartości pandemiczne

Niewiarygodne wydaje się wręcz, że grupa spotykała się przez okres ponad trzech miesięcy, niemal zawsze w pełnym składzie. Determinacja „aktorów” była ogromna. Możliwość kontaktu ze sobą, robienia czegoś twórczego, stała się swego rodzaju kotwicą i sensem w świecie pozbawionym stabilności, pewności i bezpieczeństwa. Uczestnicy i uczestniczki jasno wyrażali, jak cenne są dla nich te spotkania. Stali się wtedy małą wspólnotą – nie związaną miejscem zamieszkania ani wspólną historią, tylko paradoksalnie, cudzą historią, która zadziałała na nich budująco i scalająco. To była ogromna wartość.

Uczestnicy i uczestniczki dostrzegali jednocześnie, że nie była to już praca ze społecznością, tylko dla społeczności. Jeden z uczestników warsztatów procesu twórczego tak o tym napisał: „Było to doświadczenie Teatru ze Społecznością bez Społeczności, ale dla Społeczności. Czasy izolacji covidowej niestety uniemożliwiły udział aktorom spośród mieszkańców Bronowic, jednak nie przeszkodziło to w realizacji wspaniałego projektu, który nazwałbym właśnie Teatrem DLA Społeczności”.

## Teatr dla Społeczności

Izolacja społeczna spowodowała, że święto społeczności nie mogło się odbyć. Spektakl „W bronowickim stawie...” został nagrany. Było to zupełnie inne doświadczenie niż przedstawienie „na żywo”. Pomimo to, że nagranie było „rwane” i nieprzeżyte wraz z publicznością, to dla uczestników wydarzenie to było swego rodzaju świętem. W warunkach pandemicznych nabrało szczególnego znaczenia, grupa miała poczucie, że wydarzyło się coś ważnego.

Czy to poczucie wystarczy, by uznać tę formułę za Teatr ze Społecznością w czasach pandemii?

Choć społeczność nie uczestniczyła w przetwarzaniu historii, to jednak zostawiła jej ducha i to był ten zasób, który w niesprzyjających okolicznościach można uznać za pracę społeczności. Bliska jest mi refleksja Johna Somersa, który pisał, że nie warto przywiązywać się do jednego, „czystego” modelu Teatru ze Społecznością, że istotne są pewne wspólne elementy, jak podejmowanie tematów ważnych dla społeczności lokalnej czy zaangażowanie ludzi. W tym sensie obie realizacje spełniały częściowo założenia TzS. Ze względu na interdyscyplinarny model takiej pracy ze społecznością (historia, socjologia, teatr, psychologia, pedagogika) każda realizacja rozszerza nieco definicję. W tym też tkwi duża wartość, że różne praktyki przenikają się, czerpią z siebie, a ograniczenia, jak np. pandemia, mogą zadziałać rozwojowo. Dzięki temu model TzS stale się rozwija.

## Refleksje i odpowiedzi na pytania

Jak pracować ze społecznościami, by efekt był długofalowy?

Igor Stokfiszewski, aktywista i badacz teatru społecznego, pisze o tym, że jeśli sztuka ze społecznością ma przynieść skutek transformacyjny (sprawczość), musi być praktyką długotrwałą<sup>16</sup>. Na długoterminowość pracy ze społecznością zwraca uwagę też John Somers, który pisze: „By efektywnie pracować ze społecznością, należy zacząć pracę badacza, a następnie animatora na dwa lata przed przygotowaniem do spektaklu”<sup>17</sup>.

Moje doświadczenie pokazało, że możliwe jest, by stworzyć spektakl Teatru ze Społecznością w ograniczonym czasie, przy ograniczonych zasobach osobowych, nawet przy niesprzyjających okolicznościach zewnętrznych. I może to być wydarzenie wartościowe dla uczestników i społeczności. Choć z pewnością ma ono inny wymiar niż długofalowa praca.

Po całym procesie pracy ze społecznościami zadałam sobie też pytanie o to, kim powinna być osoba podejmująca się takiej pracy. John Somers pisze o byciu badaczem i animatorem, reżyserem, „ekspertem” w wielu dziedzinach, ponieważ TzS ma charakter interdyscyplinarny. Działania obejmują obszar psychologii, pedagogiki, socjologii, teatru, antropologii kultury, animacji kulturowej. To bogactwo zasobów, z których można czerpać, ale jednocześnie trudność i wyzwanie. Artyści, facyli-tatorzy, trenerzy mogą niejednokrotnie czuć dyskomfort, zagubienie, niepewność w działaniu. Takie było też moje doświadczenie. Bycie badaczem historii miejsca, rozumienie pojęcia tkanki społecznej i jej zmian, prowadzenie warsztatów i jednocześnie trzymanie procesu grupowego, bycie w relacji i „opiekowanie się” emocjami grupy choć daje dużą satysfakcję, jest też po prostu obciążające dla prowadzącego.

<sup>16</sup> Igor Stokfiszewski, dz. cyt., str. 31-49

<sup>17</sup> John Somers, dz. cyt., s. 45



To obszar, o którym warto wiedzieć, że jest. Że może wyczerpywać, frustrować i zniechęcać do dalszej pracy. To jednocześnie obszar, który można zaopiekować i uprzednio zaplanować poprzez włączenie w cały proces wsparcia grupowego czy superwizji.

Co dla mnie było najpiękniejsze w obu procesach TzS? Był to proces emocjonalny i poznawczy, który mogłam obserwować, ale też przeżywać razem z uczestnikami warsztatów. To były momenty poszukiwań formy, wyłaniania się kształtów i tych momentów, kiedy czuje się, że to, co w tej chwili powstaje, to jest „właśnie to”. Momenty kreatywności i autentyczności.

Co zaś było najtrudniejsze? Niepewność, strach, że może się nie udać, poczucie samotności w tych momentach decyzyjnych. Trudne też okazało się zaakceptowanie faktu, że gotowość do działania nawet niewielkiej ilości osób jest bezcenna. Musiało upłynąć trochę czasu, by dotarły do mnie na powrót słowa Augusto Boala, że zmiana zaczyna się właśnie od pojedynczego człowieka.

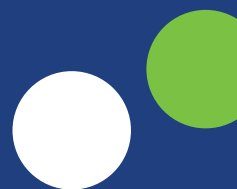
## Pytania:

- Jakie kroki w poznawaniu społeczności można podjąć wcześniej, zanim rozpocznie się projekt na dobre. W jaki sposób dotrzeć do społeczności, „wejść” w nią, by zbudować relację przed zapraszaniem do budowania spektaklu?
- Jak stworzyć zespół, by móc wzajemnie się wspierać i uzupełniać podczas pracy ze społecznością? Ile osób może być do tego potrzebne? Czy warto zaplanować interwizje (rozmowy, wsparcie koleżeńskie) i superwizje? Czego możemy oczekiwać od jednej i drugiej formuły?

## Literatura przedmiotu:

- *Drama stosowana jako narzędzie społecznej interwencji. Teoretyczne i praktyczne aspekty metody.* Praca zbiorowa pod red. Katarzyny Markowskiej-Byczek, Stowarzyszenie STOPKLATKA, Warszawa 2007
- *Teatr zaangażowany w Polsce i na świecie. Wrocławski Zeittheater*, pod red. Magdaleny Golaczyńskiej, Justyny Kowal, Piotra Rudzkiego, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2021
- *Sztuka ze społecznością*, pod red. Jaśminy Wójcik, Igora Stokfiszewskiego, Izabeli Jasińskiej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018
- Maria Depta, Aldona Żejmo-Kudelska, *Teatr Zaangażowany Społecznie – próba charakterystyki, cz. I.*, w: [http://www.teatrzaangazowany.dramaway.pl/sites/default/files/deptam\\_zejmo-kudelskaa\\_tzs\\_czi.pdf](http://www.teatrzaangazowany.dramaway.pl/sites/default/files/deptam_zejmo-kudelskaa_tzs_czi.pdf)
- Magazyn Polskiej Akademii Nauk, 3/67/2021, Źródło: [https://journals.pan.pl/Content/121195/PDF/38-42\\_Niziolek\\_pol.pdf](https://journals.pan.pl/Content/121195/PDF/38-42_Niziolek_pol.pdf)
- Maria Depta, Aldona Żejmo-Kudelska, Publikacja, *Teatr Zaangażowany Społecznie: Wskazówki dla praktyków Teatru ze Społecznością* (na podstawie wytycznych Johna Somersa), w: [http://www.teatrzaangazowany.dramaway.pl/sites/default/files/2016-10-24-publicacja-ts-srodek\\_135x135mm\\_druk.pdf](http://www.teatrzaangazowany.dramaway.pl/sites/default/files/2016-10-24-publicacja-ts-srodek_135x135mm_druk.pdf)

# TEATR ● FORUM



# TEATR FORUM - CHARAKTERYSTYKA



## **Maria Depta**

Wiceprezeska Fundacji Drama Way, superwizorka metody dramy, trenerka warsztatu umiejętności psychospołecznych rekomendowana przez PTP, arteterapeutka Stowarzyszenia Kajros, dramaterapeutka w trakcie certyfikacji w Polskiej Szkole Dramaterapii. Od 2004 r. prowadzi projekty i pisze artykuły z zakresu dramy i Teatru Zaangażowanego Społecznie.

## **Aldona Żejmo-Kudelska**

Prezeska Fundacji Drama Way, trenerka warsztatu umiejętności psychospołecznych rekomendowana przez PTP, wykładowczyni Akademii Teatralnej w Warszawie, arteterapeutka Stowarzyszenia Kajros. Autorka wielu artykułów na temat dramy i Teatru Zaangażowanego Społecznie. Obecnie w trakcie certyfikacji w Polskiej Szkole Dramaterapii i szkoleniu w Polskim Towarzystwie Psychoanalizy Jungowskiej.

Twórcą metody Teatru Forum jest brazylijski reżyser, dramaturg i polityk – Augusto Boal<sup>18</sup> (1931 – 2009), nominowany w 2008 roku za swoją pracę teatralną do Pokojowej Nagrody Nobla.

Boal, jako młody człowiek, widząc podziały klasowe w Brazylii, postanowił „wnieść teatr do mas” i stosować go jako narzędzie debaty pozwalające usłyszeć głos grup marginalizowanych. Zdaniem Boala język teatralny jest najbardziej uniwersalnym z języków, ponieważ działanie teatralne - jako sposób ekspresji - jest dostępne każdemu człowiekowi, niezależnie od wieku, płci, wykształcenia czy talentu.

<sup>18</sup> Więcej na temat sylwetki Augusto Boala na <http://www.teatrzaangazowany.dramaway.pl>

Teatr Forum należy do szerszej koncepcji i praktyki teatralnej stworzonej przez Boala zwanej Teatrem Uciśnionych. W ramach Teatru Uciśnionych obok Teatru Forum Boal stworzył różne formy pracy takie jak: Teatr Gazetowy (Newspaper Theatre), Teatr Obrazu (Image Theatre), Teatr Niewidzialny (Invisible Theatre), Tęcza Pragnień, (The Rainbow of Desire), Teatr Legislacyjny (Legislative Theatre). Wszystkie powyższe formy pracy rozwinęły się w odpowiedzi na konkretne problemy i sytuacje polityczne, jednak z powodzeniem stosowane są obecnie także w innych kontekstach, w których ludzie doświadczają opresji, chcą rozmawiać na trudne tematy, analizować problemy i zmieniać świat, w którym żyją.

Boal (1995, 1998, 2008, 2013), zainspirowany improwizacyjną stroną teatru a także pedagogiką uciśnionych Paula Freire, stworzył rodzaj teatru, który umożliwia publiczności, tzw. widzoaktorom, aktywność sceniczną i przekształcenie losów głównego bohatera będącego w sytuacji kryzysu.

Freire przeciwstawiał się tradycyjnemu modelowi edukacji zakładającemu, że nauczyciel jest głównym źródłem i dysponentem wiedzy, którą niejako „napętnia puste głowy uczniów”. W modelu tym uczeń z założenia powinien być bierny; nie mając wiedzy (czyli niczego do zaoferowania), powinien milczeć i słuchać. Ten rodzaj nauczania to – zdaniem Freire – monolog posiadającego wykształcenie (a także moc i władzę) nauczyciela. Freire podkreślał, że ów monolog to kluczowy element struktury ucisku, gdzie opresorem jest nauczyciel, zaś ofiarą – uczeń. Jego zdaniem proces edukacji powinien mieć formę dialogu, być wzajemnym uczeniem się ucznia i nauczyciela.

Analizując prace Freire, Boal zauważył analogie pomiędzy edukacją a działaniami teatralnymi. W konwencjonalnym teatrze widzowie pasywnie, nieruchomo siedzą w ciemności, podczas gdy aktorzy są dobrze oświetleni, często grają na podwyższeniu i aktywnie przekazują milczącej publiczności to, co chcą powiedzieć. Zdaniem Boala działanie aktora można porównać do monologu, w którym widz jest biernym świadkiem scenicznej wypowiedzi. W monologu tym wszystkie treści, idee, emocje przekazywane są tylko w jednym kierunku: od aktorów do publiczności. Celem Boala stało się przekształcenie tej sytuacji; chciał sprawić, by teatr stał się przestrzenią dialogu, spotkaniem angażującym zarówno aktorów, jak i publiczność. Boal rozumiał teatr w kategoriach uniwersalnego języka, którym może posługiwać się każdy, niezależnie od wieku, płci, wykształcenia czy talentu.

Celem spektakli Teatru Forum było wyzwolenie: przekształcenie widzów – często traktowanych przedmiotowo biernych odbiorców – w aktorów, sprawczych twórców scenicznej akcji. Tak sam Boal pisał o tej przemianie pasywnego świadka w aktywnego protagonistę: „Ja, Augusto Boal, chcę by Widz wszedł na scenę i w roli Aktora wcielił się w sceniczną postać. Chcę, aby zajął własną przestrzeń i zaproponował rozwiązania” (Boal 2008 s. XX). Opisywana przez Boala poetyka uciśnionych (ang. poetics of the oppressed) polega na zmianie, zwróceniu „mocy” (ang. power) i odpowiedzialności za rozwój scenicznych wypadków – tzw. widzoaktorom. Pojęcie to powstało z połączenia słów *widz* określającego człowieka, który przygląda się sobie i innym oraz słowa *aktor* oznaczającego osobę, która gra i działa. W scenicznym działaniu zwykłych ludzi Boal widział nadzieję i szansę na zmiany w życiu społecznym, swoistą rewolucję, dzięki której uciśnieni wyzwolą się z uciemżenia, odzyskując moc. Sceniczne próby zmiany sytuacji rozumiał w kategoriach rozgrzewki, przygotowania do prawdziwej zmiany przeprowadzonej już w świecie rzeczywistym, bez scenicznych dekoracji (por. Boal, 2008, s. 120). Stworzone przez Boala doniosłe zaplecze teoretyczne, odwołujące się do koncepcji Paula Freire, stanowi w dużej mierze ideowe podwaliny Teatru Zaangażowanego Społecznie.

Współcześnie myśl Boala inspiruje wielu utalentowanych i docenianych praktyków na całym świecie, spośród których warto wymienić reżysera Adriana Jacksona, założyciela Cardboard Citizens, brytyjskiej organizacji wykorzystującej Teatr Uciśnionych w pracy z osobami bezdomnymi. Cardboard Citizens od 25 lat tworzy spektakle Teatru Forum, które pokazują zjawisko bezdomności oraz

szerszy kontekst mający wpływ na sytuację osób marginalizowanych, m.in. relacje rodzinne, kwestie związane z zatrudnieniem, opieką zdrowotną etc. Przedstawienia grane są m.in. w noclegowniach, ośrodkach pomocy, więzieniach przez ludzi, którzy doświadczyli bezdomności, głównie dla innych osób bezdomnych lub bezdomnością zagrożonych. Ich celem jest m.in. nadanie znaczenia nieopowiedzianym historiom osób żyjących na obrzeżach społeczeństwa, wzrost poczucia własnej mocy i wartości uczestników, a także rozwój ich umiejętności radzenia sobie z trudnymi sytuacjami życiowymi. Jak mówi Adrian Jackson w filmie *Untold Stories* „[Cardboard Citizens] zostało stworzone jako teatr, jako miejsce, w którym ludzie mogą mówić o zmianie, gdzie osoby bezdomne mogą ćwiczyć wprowadzanie zmian w swoim życiu, a także, by szersze społeczeństwo mogło być informowane, z jakimi problemami muszą się zmagać [osoby bezdomne] (...) Spektakle [Teatru Forum] to rodzaj teatralnej debaty, gdzie ludzie bezdomni mogą rozmawiać o zmianie, wchodzić na scenę, zmienić losy bohaterów i w ten sposób wypróbować różne sposoby zmiany” (por. *Cardboard Citizens* 2011).

### Literatura przedmiotu:

- Boal A. (2008), *Theatre of the oppressed*, London UK: Pluto Press (tłum. na angielski Charles A. i Maria-Odilia Leal McBride, E. Fryer).
- Boal A. (2013), *Gry dla aktorów i nie aktorów*, Warszawa: Wydawnictwo Drama Way Fundacja Edukacji i Kultury, Wydawnictwo Cyklady (tłum. na polski M. Świerkocki).
- Depta M. i Żejmo-Kudelska A., *Teatr Forum – charakterystyka i opis metody*.  
Źródło: <https://trudnytemat.ceo.org.pl/kategorie/teatr-forum>
- Prendergast M., Saxton J. (2009), *Applied Theatre. International Studies and Challenges for Practice*, Bristol, UK/Chicago, USA: Intellect.

# CZY TEATR FORUM ZAWSZE DZIAŁA..?



## Sonia Ruszkowska

Doktorka filozofii, trenerka (Szkola Grupy TROP, Drama Way i INTRA), coachka (Szkola Grupy TROP), na co dzień pracuje jako Główna Specjalistka ds. Edukacji w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN. Specjalizuje się w pracy w obszarze różnorodności, dbania o siebie, metodą dramy i focusingu. Włącza do pracy trenerskiej pracę z ciałem.

*„...i czy, konkretnie, może zadziałać teraz?”. To pytanie stawialiśmy sobie w październiku i listopadzie 2020 roku, realizując projekt z młodzieżą w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN. „Czy Teatr Forum zadziała w pracy online...? W rwanej pracy stacjonarnej, z poczuciem zagrożenia chorobą i maseczkami na twarzach? Czy jesteśmy w stanie stworzyć ten rodzaj bezpieczeństwa i intymności, który jest potrzebną głębią dla dobrego spektaklu? Czy publiczność zareaguje emocjonalnie na to, co jej pokażemy – czy wejdzie w improwizację, jeśli nie będzie z nami tu, na jednej, realnej scenie, tylko na anonimowej wirtualnej platformie ...?”.*

Nie mieliśmy pojęcia, czy to zadziała. Nie mieliśmy nawet kogo się poradzić, ani do jakich doświadczeń sięgnąć – bo takich nie było. Musieliśmy podjąć ryzyko albo z niego zrezygnować, a konsekwencje każdej decyzji miały dotknąć całej grupy nastolatków, z którymi pracowaliśmy i oczywiście nas samych. A więc, ostatecznie, rzecz sprowadzała się do tego, czy zaufać Boalowi i jego metodzie?

Przed tym dylematem postawiła nas młodzież, która na trzy tygodnie przed premierą powiedziała „NIE” naszej propozycji, żeby spektakl miał formę online: w całości odbywał się na platformie zoom. To była najłatwiejsza, najbardziej realna i najbezpieczniejsza opcja – dla nas (prowadzących) właściwie

oczywista i jedyna możliwa. Co innego można zrobić przy ogromnej liczbie zachorowań, zamkniętym muzeum i powszechnym *lockdownie*? A jednak grupa jasno powiedziała: NIE, NIE CHCEMY TEGO. „Jesteśmy w tym projekcie, żeby grać na realnej scenie”. To był trudny i bolesny moment dla nas jako grupy trenerskiej: nie przewidzieliśmy tego *veta*, mieliśmy poczucie, że nawet nie zadaliśmy wystarczająco o moment dyskusji i podejmowania decyzji, bo po prostu ta nasza wydawała nam się konieczna i oczywista. Czuliśmy też pewną bezsilność, bo czy spektakl na scenie był w ogóle możliwy? Był to jednak również moment zatrzymania, w którym udało nam się naprawdę usłyszeć to, co mówiła do nas grupa młodzieży. Nie zlekceważyliśmy tego. Mieliśmy wrażenie, że dotykamy samego sedna teatru Boala: jeżeli naprawdę chodzi w nim o podmiotowe traktowanie uczestników/czek, oddanie im głosu i odpowiedzialności, wspieranie ICH procesów, ich osobiste zaangażowanie... to wiedzieliśmy, że powinniśmy zmierzyć się z tym, co wniosła grupa. To było tak, jakby rzeczywistość mówiła: „SPRAWDZAM!”. Sprawdzam, na ile jesteście autentyczni w tym, co robicie. Czy podejmiecie swoje „dorosłe” decyzje bez prawdziwego dialogu z młodymi? A jednak były w nas też inne głosy: głosy o faktycznej odpowiedzialności za bezpieczeństwo, nawet za życie... Po prostu baliśmy się. Czy mieliśmy prawo kogoś tak bardzo narażać tylko po to, żeby powstał spektakl? I znów: co podpowiada duch Boala?



Próba do spektaklu  
„Rozdwojenie”.

Fot. Maciej Jaźwiecki

A on mówił nam jedno: że Teatr Uciśnionych jest dla Uciśnionych właśnie. To ich ma wspierać, ich głos wzmacniać. Więc trochę wbrew rozsądkowi, po poważnej rozmowie i sprawdzeniu wszystkich opcji, postanowiliśmy spróbować zrobić Teatr Forum na scenie, w środku szalejącej pandemicznej zimy.

Okazało się, o dziwo, że wszystko jest możliwe – nawet jeśli trudne. Muzeum jest zamknięte, warsztaty nie mogą się odbywać. Tak, ale próby teatralne już mogą! A zatem spotkać się możemy (w ciemnym muzeum, przechodząc przez ogromny hol dzięki latarkom świecącym w naszych telefonach komórkowych...). Publiczność nie może fizycznie przyjść na spektakl. Dobrze, ale aktorzy mogą na niej grać! A więc możemy odegrać spektakl, nagrać go i potem w formie filmu puścić publiczności. A co z interwencjami widzów/widzek? Tak, to skomplikowane – obmyślaliśmy i testowaliśmy to do ostatniej chwili, rozważaliśmy różne opcje. Ostatecznie publiczność była na platformie zoom (na każdym z pokazów po 60 osób), zobaczyła nagrany spektakl, po czym była zapraszana do interwencji w scenach jeden – na –jeden z aktor(k)ami, którzy byli stacjonarnie w muzeum, całą grupą, i stamtąd łączyli się z widz(k)ami. Tu wiele kwestii okazało się technicznie skomplikowanych: potrzebowaliśmy specjalnego zestawu do telekonferencji, który zbierał głosy grupy aktorów. Jak jednak ustawić te wszystkie kamery i komputery, żeby wszyscy byli dobrze widoczni i nie wychodzili poza kadr? Znów eksperymentowaliśmy z konstrukcjami ze stołów, stolików i krzeseł, wyznaczaliśmy przestrzenie taśmą malarską i do ostatniej chwili przed spektaklem nie byliśmy pewni, czy to wszystko zadziała. A co z Internetem – czy nie będzie przeciążenia? Tu też nikt z muzealnych informatyków nie chciał nam dać gwarancji, zwłaszcza, że nie wiedzieliśmy, ile osób się połączy. I czy w sali, w której mieli grać aktorzy, jest stałe łącze? Wyzwania i problemy piętrzyły się dosłownie z chwili na chwilę. Wiele razy mieliśmy wrażenie, że tych ryzyk jest tak dużo, że to po prostu nie może się udać. Ale udawało się – jakaś zaprzyjaźniona dusza umiała skądś wytrzasnąć odpowiedni kabel, klucz do sali, którego biuro ochrony nie chciało wydać, znajomi znajomych reklamowali na facebooku spektakl, rodzice uczestników/czek nie wycofali zgody na udział ich dzieci w całym przedsięwzięciu mimo pandemii, no i ... nikt się nie rozchorował. Spektakle zostały sfilmowane dwa dni przed premierą i w środku nocy zmontowane przez genialnego filmowca, którego wcześniej nie znaleźliśmy. Jakaś magia sprawiała, że osoby wokół poświęcały swój czas i wysiłek, żeby nam pomóc właśnie wtedy, gdy wszystko się waliło. Nasze nerwy były napięte do granic, bo zdawaliśmy sobie sprawę, że mimo wszystko stąpamy po cienkim lodzie i że w każdej chwili możemy wszyscy zostać wysłani na kwarantannę.



Pierwsza scena spektaklu  
„Rozdwojenie”.

Fot. Maciej Jaźwiec



A przede wszystkim czasu na próby i przygotowania było bardzo mało, bo warsztaty online okazały się mało efektywne i bardzo dużo zostało do zrobienia i wymyślenia na sam koniec. Dodatkowo, ponieważ nikt nie wiedział, jaką w końcu ten spektakl będzie miał formę, nie dało się wcześniej niczego przygotować, zorganizować. Wszystko działo się na bieżąco i pracowaliśmy literalnie do ostatniej chwili. Jaki był efekt?

Spektakle się odbyły. Internet zadziałał. Publiczność dopisała. Mnóstwo osób, również młodych, zgłaszało się do interwencji. Nasi aktorzy i aktorki świetnie sobie radzili, improwizując w ten hybrydowy sposób, patrząc w kamerkę laptopa, przekazując przesłanie swojego teatru do dalekich wirtualnych przestrzeni. Działająca w trzech sferach jednocześnie dżokerka ogarniała dwie wirtualne sceny i tę rzeczywistą, w muzeum. To się wydarzyło i był to dla nas swoisty rodzaj cudu – i technicznie, i merytorycznie wszystko przebiegło sprawnie tak, jakbyśmy robili to od lat, a nie właśnie uczyli się tego pierwszy raz w życiu.

Jak to się stało, że to zadziałało?



Spektakl „Bal Maskowy”.  
Fot. Maciej Jaźwiecki

## Podsumowanie

Nadal nie wiemy, czy Teatr Forum zawsze działa. Wiemy, że zadziałał w tym konkretnym wypadku, mimo bardzo trudnych warunków i wielu realnych, obiektywnych trudności, na które nie mieliśmy wpływu. Wiele rzeczy mogło pójść nie tak – ktoś w ostatniej chwili mógł zachorować, Internet mógł się zawiesić, film ze spektaklem mógł być zmontowany zbyt późno... To, że wszystko zadziało bez pudła, było być może magią teatru, a być może kwestią czystego przypadku. Jednak wszystko to, na co mieliśmy większy wpływ – relacje, atmosfera w czasie spektaklu, historia pokazana na scenie – to wszystko zadziało po prostu dlatego, że metoda Teatru Forum się sprawdziła. Zdała egzamin na czasy kryzysu i potwierdziła niejako to, z czego się wywodzi – to jest teatr żywy, zaangażowany, to jest teatr NA CZAS KRYZYSU, teatr, który odpowiada na rzeczywiste potrzeby ludzi.

Nie jest ważna litera formalnej metody (jak dokładnie mają przebiegać interwencje publiczności itp.), ale zachowanie jej ducha: autentyczności, podmiotowego traktowania aktorów/rek i publiczności, działanie (szukanie rozwiązań realnych sytuacji). Ten projekt pokazał, że nie są to tylko piękne hasła, ale bardzo realne sytuacje i dylematy: oddanie podmiotowości grupie oznaczało pójście za jej decyzją, której baliśmy się jako trenerzy... zaufanie publiczności wiązało się z otwarciem się na zagrożenia działała w Internecie i tak dalej. Teatr Forum Boala nie lubi kompromisów: idziesz za nim lub nie. My zdecydowaliśmy w tym wypadku zaufać temu, gdzie nas to prowadziło przede wszystkim dlatego, że ufaliśmy sobie nawzajem. Jestem przekonana, że to nasze dobre relacje i wzajemne wsparcie dały nam siłę, żeby zdecydować się na to, co początkowo wydawało nam się zupełnie niemożliwe.

### Pytania:

- Co jest dla mnie najważniejsze w metodzie Teatru Forum – coś, bez czego ta metoda zatraciłaby swój sens?
- W jaki sposób jestem gotowa/y oddać grupie współodpowiedzialność za projekt – gdzie jest granica wolności grupy, na którą mogę się zgodzić? Na co zgodzić się nie mogę i nie chcę?
- Co może mnie wspierać w trudnych momentach projektu – na co/kogo mogę liczyć?
- Jakie tworzę relacje z grupą (osób uczestniczących i z grupą trenerską)? Jakie relacje chcę z nimi tworzyć? kulturę angażowania się, przetwarzania pamięci historycznej danej społeczności, czy partycypacji w życiu wspólnoty.

### Literatura przedmiotu

- Sara Clifford, Anna Herrmann, *Teatr przebudzenia. Praktyczny przewodnik dla instruktorów prowadzących zajęcia teatralne z młodzieżą*, przeł. Renata van de Logt, Łódź – Warszawa 2003, Wydawnictwo mała litera, Wydawnictwo Cyklady.
- Brian Way, *Drama w wychowaniu dzieci i młodzieży*, przeł. Krystyna Pankowska i Elżbieta Nerwińska, Warszawa 1995, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Monica Prendergast, Juliana Saxton, *Applied drama. A facilitator's book for working in community*, Bristol, UK – Chicago, USA, intellect.

# DROGA DO BOALA - JEGO METODY W MOJEJ PRACY Z GRUPĄ



## **Jarek Rebeliński**

Trener, teatrolog, reżyser, edukator dramy i teatru. Absolwent AT w Warszawie na Wydziale Wiedzy o Teatrze. Współpracuje z Teatrem Playback łączącym techniki teatralne i psychodramatyczne. Prowadzi zajęcia z arteterapii dla osób z niepełnosprawnością intelektualną oraz dla osób z zaburzeniami psychicznymi. Razem z Dorotą Bielską prowadzi firmę YouArt.

Kiedy byłem nastolatkiem teatr stał się przepustką do innego świata, zmienił mój sposób patrzenia na samego siebie. Za sprawą amatorskiego teatru z chłopaka z blokowisk stałem się „aktorem”. Po skończeniu liceum opuściłem dom rodzinny i stałem się Gdańszczaninem. Tu zastała mnie dorosłość. Zacząłem swoją pierwszą pracę w Pałacu Młodzieży, potem studia w trybie zaocznym na Akademii Teatralnej w Warszawie, gdzie poznałem Halinę Machulską i metodę dramy oraz prof. Tomasza Kubikowskiego, od którego po raz pierwszy na doktrynach teatralnych usłyszałem o Augusto Boalu. Od tamtej pory moje życie zawodowe przyjęło konkretne tory. Zostałem profesjonalnym trenerem i edukatorem.

Dlaczego o tym wspominam? Wydaje mi się, że żeby zrozumieć metodę Boala, trzeba mieć świadomość własnego miejsca i tego, kim się jest. Boal postulował zmiany w człowieku, ale nie powierzchowne. Teatr też miał być zmianą. Boal niwelował granicę między widzem i aktorem. Chodziło o mu zaangażowanie obu stron. Tutaj dążenia Boala są zbieżne z Grotowskim, moim mistrzem z czasów młodości. Grotowski nazywał swoje działania „żywą kulturą”, która miała – cytuję za culture.pl – „polegać na spotkaniu człowieka z człowiekiem twarzą w twarz. W ostatnim przedstawieniu

teatralnym Grotowskiego „Apocalipsis cum figuris” widz i aktor miał być jak najsilniej zjednoczony, chociaż jeszcze istniał podział na uczestników czynnych i biernych. W organizowanych od 1973 roku nowych projektach treningowo-performatywnych ten podział miał zniknąć. W postulowanym przez Grotowskiego wzorcu kultury nikt nie był konsumentem, każdy natomiast był powołany do tworzenia. Kolejne przedsięwzięcia nazywane „projektami” były podawane do publicznej wiadomości, stały się otwarte dla każdego<sup>19</sup>. Metoda opracowana przez Grotowskiego – choć powstała na gruncie teatru – postrzega człowieka jako jednostkę wymagającą indywidualnego, dostosowanego do jej potrzeb i uwarunkowań podejścia metodologicznego. Postuluje przystosowanie form oddziaływania do specyfiki jego właściwości psychofizycznych, jego barier i ograniczeń, w celu uczynienia go niepowtarzalnym medium umożliwiającym innym ludziom kontakt z ukrytymi obszarami psyche.

Oczywiście nie stawiam równości pomiędzy Boalem i Grotowskim. To były dwa różne światy, dwa inne podejścia. Obydwaj twórcy jednak, jak zresztą wielu innych, odwoływali się do pracy metodą Stanislawskiego. Obydwaj ograniczali również swoje przedstawienia w kwestii scenografii, rekwizytów, światła scenicznego. Obydwaj dążyli do zrozumienia, czym jest istota teatru, po co on człowiekowi, z jakich dążeń wynika.

Antropolodzy teatru twierdzą, że człowiek w teatrze za pomocą gry przedstawia zachowania społeczne innych ludzi. Teatr zaczął zaspokajać instynktowne dążenia ludzi do ukazywania ich samych na scenie, przez co stworzył mikromodel społeczeństwa pozwalający określić charakter związków łączących jednostkę z grupą. Tym samym sztuka spełniła funkcję społeczną. Stała się odzwierciedleniem niepokojów społecznych, sposobem rozrywki, indoktrynacji oraz edukacji. Pokazanie sztuki jedynie jako narzędzia, pewnej materii, którą można opisać, nie określa do końca jej roli w społeczeństwie. Jej obecność jest świadectwem istnienia pewnego rodzaju symbiozy między sztuką a życiem człowieka.

W. Szekspir pisze:

*Świat jest teatrem, aktorami ludzie,  
Którzy kolejno wchodzą i znikają.  
Każdy tam aktor niejedną gra rolę...*

Człowiek w trakcie swojego rozwoju zaczyna rozumieć, że ma w życiu pewne zadanie do spełnienia. Każdy „odgrywa” pewną rolę, czyli ma pewne znaczenie dla społeczeństwa, nawet kiedy jest bierny lub kiedy inni mu tego znaczenia odmawiają. A. Falkiewicz twierdzi, że nadrzędną rolą człowieka jest jego działanie: „zawsze działa dla kogoś, poprzez kogoś i wraz z innymi”<sup>20</sup>. Działanie człowieka czyni go jawnym na tle społecznym, czyni go wobec tego aktorem.

Istnieje też inna analogia pomiędzy teatrem a życiem społecznym. Dotyczy ona roli maski w teatrze i w życiu. Maski w teatrze służy kamuflażowi, ukryciu prawdziwej twarzy. W życiu nakładamy maskę, by kogoś odegrać, na przykład wzorowego pracownika, przykładowego obywatela itp. Andrzej Banach pisze o tym zjawisku: „Każdy człowiek, z początku dla napaści, później już tylko dla obrony, zasłania sobie twarz maską. Aby otoczenie zadziwić, aby uczucie swoje oszczędzić, aby łatwiej było mu żyć. Ale potem do maski się przyzwyczajają. I nie zdejmują jej nawet wtedy, gdy odeszli ostatni goście. Gra własną rolę jeszcze wówczas, gdy lustro odebrano mu z ręki”<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> <https://culture.pl/pl/tworca/jerzy-grotowski>

<sup>20</sup> A. Falkiewicz, *Teatr Społeczeństwo*, Wrocław, 1980

<sup>21</sup> A. Banach, *Wybór maski*, Wrocław, 1984

Teatr dostarcza ludziom prawdy o nich samych. „Po pierwsze – człowiek musi mieć coś do ukrycia. Po drugie – to, co człowiek ma do ukrycia, jest bardzo cenne. Trzeba bowiem wysoko mniemać o sobie i własnej tajemnicy, żeby móc twierdzić, że ten, przez tysiąclecia tworzony mechanizm teatralny, został stworzony po to, by tę tajemnicę ukryć. Po trzecie – skoro człowiek ukrywa się za czymś, najpierw musiał istnieć on sam, a dopiero to, za czym się ukrywa”<sup>22</sup>.

Teatr stworzono, by ukazać w nim ludzkie winy, jednocześnie zapewniając bezpieczeństwo przed ich uzewnętrznieniem. Sztuka odzwierciedla tendencje społecznych zachowań oraz sprzyja refleksjom nad tymi zachowaniami, spełniając tym samym jedną z najważniejszych funkcji, jaką nań nałożono. Jednak, by było to możliwe, musi zaistnieć dialog. Dialog rozumiany jako spotkanie przynajmniej dwóch osób. Wymaga on słuchania i myślenia, rozumienia i poznawania, otwartości i aktywności. W momencie rozpoczęcia dialogu przeżywanie sztuki staje się aktem egzystencjalnym, niwelującym podział na twórców i odbiorców, staje się wreszcie zbiorowym doświadczeniem.

Teatr dążący do dialogu powinien szukać wspólnego tematu ze społeczeństwem. Jedną z możliwości jest zwrócenie się ku korzeniom kulturowym, w których dana społeczność jest osadzona. Po pierwsze, czerpanie ze wzorów przekazanych w formie tradycji kulturowej nie pozwala zastąpić kultury prawdziwej jej współczesnym substytutem. Po drugie, to właśnie poszukiwanie daje poczucie tożsamości przynależnej określonej społeczności, która zapewnia siłę, poczucie bezpieczeństwa i kulturowych relacji. Po trzecie, owo poszukiwanie sprawia, że nie przestajemy korzystać ze zmysłów i rozwijamy je, by móc pełniej rozumieć siebie i otaczający świat.

Boal zwracał się wprost do ludzi, dla których grał. Szukał inspiracji w ich historiach, by w końcu stworzyć nowe pojęcie w sztuce: „widzo-aktor”, czyli widz, który opowiada swoją historię na scenie, by zmienić coś w swoim życiu. Widzo-aktor musi być w prawdzie z samym sobą. Nie może przyjąć gotowych rozwiązań, które zwykle daje sztuka. Spektakl tak rozumiany może pomagać w tworzeniu przestrzeni do wypowiedzi i dawać możliwość wyboru działań, stawać się pomostem pomiędzy problemem widzo-aktora a rozwiązaniem. Teatr Forum oczywiście wyrasta z nurtu Teatru Uciśnionych Augusto Boala.



„Bo My tam  
budowaliśmy statki”  
w reż. Jarka Rebelińskiego  
- próba czytana  
Fot. Dorota Bielska

<sup>22</sup> A. Falkiewicz, *Teatr Społeczeństwo*, Wrocław, 1980

Pracując z różnymi grupami oraz tworząc własne przedstawienia, bardzo często odwołuję się do metod pracy Augusto Boala, ponieważ łączy on wszystko, o czym pisałem wyżej: dążenie do dialogu z publicznością, odzwierciedlenie tendencji społecznych zachowań, rolę maski w teatrze i w życiu, czy w końcu dążenia ludzi do ukazywania ich samych na scenie. Jego metody dają wgląd w siebie, w to, co robimy w danej chwili na scenie. Boal bardzo często zwracał uwagę na automatyzację działań. Wszystko, co nas otacza, jest już nazwane, wiedza o świecie dostarczana jest z Internetu. Żyjemy w pułapkach dążeń, skupionych wokół zmaterializowanej codzienności: praca, jogging, lunch, terapia, kolacja, sen, praca... Boal uważał, że nasz mózg może się wyzwolić poprzez zmianę perspektywy, nazywania rzeczy w inny sposób, nadawania im nowych znaczeń, patrzenia pod innym kątem. Kiedy o tym piszę, przypominają mi się dwa dzieła ze świata sztuki. Pierwsze to „Kaspar” Petera Handke, drugie to film „Kieł” Yórgosa Lanthimos. W obu przypadkach twórcy zwracają uwagę na to, jak uzyskujemy wiedzę o świecie, jak poznajemy słowa, budujemy zdania, określamy, kim jesteśmy i w końcu, co się stanie, gdy będąc odizolowanym od świata, mylimy słowa, nadając im nowe znaczenia. „Serce” może oznaczać „nogę” czy „stół”. Polecam uwadze obie pozycje, które w wymowny sposób obrazują to, czym się stajemy, gdy nie definiujemy siebie automatycznie, bezrefleksyjnie, jedynie za pomocą słów, które znamy od chwili pierwszej nauki języka.

Automatyzacja (mógłbym ją nazwać inaczej „nie-myśleniem”) daje nam poczucie bezpieczeństwa. Czy jest potrzebna? Oczywiście, że tak. Bywa jednak niebezpieczna. W jakimś sensie uśmierca nas w rytmach powtarzalności. Szczególnie widoczne jest to w prostych ćwiczeniach w pracy z młodzieżą. Zwykła zabawa w „stop end go” pokazuje, jak trudno wyzwolić się uczniom spod jednokierunkowego myślenia. Jeśli idę, to idę, jeśli stoję, to stoję. Co jednak dzieje się, jeśli słyszę „idź”, a muszę stanąć, albo słyszę „stop”, a mam iść? Mózg wpada w panikę, uczestnicy przystają, by na nowo odszyfrować znaczenia, wyrывая się z letargu powtarzalności. To jedno z moich ulubionych ćwiczeń. Zwykle potem omawiam je z grupą, zastanawiając się, co jeszcze robimy „z automatu”.

Ogromne wrażenie zrobił na mnie film Akio Kurosawy „Rashōmon”<sup>23</sup>, którego akcja rozgrywa się w średniowiecznej Japonii. Film zapamiętałem jako ciężkie, czarno-białe kino dalekiego wschodu, w którym cały czas pada. Pamiętam portrety poszczególnych postaci opowiadających swoją historię.

Boal, powołując się na dzieło Kurosawy, zrobił coś genialnego. Przeniósł tę historię na grunt teatru, jako ćwiczenie dla aktorów w pracy nad rolą. „Aktor jako postać - tworzy w danej scenie obraz tego, w jaki sposób widzi inne postaci. Nie powinien być to obraz naturalistyczny, ponieważ należy pokazać osobiste, subiektywne odczucia, opinie i sentymenty bohaterów, powinien być jednak prawdziwy, nawet jeśli okaże się zdeformowany, ekspresjonistyczny, surrealistyczny, alegoryczny czy też metaforyczny. „Aktor-rzeźbiarz” obchodzi wszystkie postaci, ustawia je w różnych pozach i pozycjach i każe im robić odpowiednie miny, kierując się tym, jak jego postać odbierała te postaci w takiej czy innej scenie. Postać, która zbliżała się do aktora w „rzeczywistości” sceny, w obrazie subiektywnym może być odległa; ktoś, kto się uśmiechał, może się zmienić w patrzące spode łba monstrum, itp. Gdy aktor zbuduje swój obraz, podchodzi do każdej z postaci (nadal w skórze bohatera, którego gra) i mówi, czego od niej oczekuje i czego pragnie, bez względu na to, czy postać akceptuje te oczekiwania i pragnienia. Czyni to z niejaką werwą przez kilka minut. Aktorzy grający postaci z obrazu nie poruszają się i tylko słuchają. Następnie pierwszy aktor wraca na swoje miejsce w obrazie, a pozostali (wciąż jako postaci, w bezruchu) przez dwie albo trzy minuty mają prawo rzucić mu prosto w twarz w odpowiedzi swoją wolę, pragnienia czy opinię. Potem na sygnał reżysera wszyscy wraz z protagonistą muszą w bardzo zwolnionym tempie i w milczeniu zademonstrować wszystkie żądania, pragnienia i opinie, które wyrazili wcześniej słowami. Robią to kolejno wszyscy aktorzy, zawsze występując oczywiście z punktu widzenia granej przez siebie postaci”<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> [https://pl.wikipedia.org/wiki/Rash%C5%8Dmon\\_\(film\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Rash%C5%8Dmon_(film))

<sup>24</sup> A. Boal, *Gry dla aktorów i nie aktorów*, Warszawa, 2014

Wielokrotnie w swojej pracy odwołuję się do tego działania. Nadaje ono niesamowitą głębię poruszonym problemom. Każdy uczestnik/czka, będąc w roli, ma swoją rację, którą za pomocą pozy, gestu ukazuje protagoniście. To, jak go postrzega ze swojej perspektywy. Bohater/ka musi wysłuchać każdej ze stron, by zbudować sobie wgląd w konkretną postać, poznać jej/jego ukryte motywacje i pragnienia, słucha, czego oczekują od niego inne postaci.

To bardzo przydatne narzędzie pogłębiające rolę, pozwalające uniknąć schematów i rutyny, rozczytujące intencje postaci, które mogłyby umknąć podczas zwykłego czytania tekstu. Uczestnicy zajęć, podczas pracy aktorskiej, nie tylko mają się wytłumaczyć na scenie ze swoich działań, używając swoich przemyśleń niemających nic wspólnego z wypowiedzianymi kwestiami, mają również temu zaprzeczyć, przerysować, wyolbrzymić swoją grę poprzez gesty. Z powodzeniem można wykorzystać to ćwiczenie do pracy nad rolą podczas budowania scenek, ale również wykorzystać je jako gotową scenę w spektaklu.



„Piotruś Pan”  
w reż. D. Bielskiej.  
Fot. Dorota Bielska

W swojej pracy bardzo dużo czerpię z metod Boala opisanych w książce „Gry dla aktorów i nie aktorów”. To pozycja, z której można korzystać przez całe życie. Wystarczy przyrzeć się tytułom podrozdziałów książki, żeby zobaczyć, że Boal pracuje głównie ze zmysłami. „Czuć to, czego dotykamy (Jak efektywniej wykorzystać mięśnie?)”; „Słuchać tego, co słyszemy”; „Widzieć to, na co patrzymy”. Dotknij, popatrz, usłysz. To jest to, co jest najcenniejsze w metodach Boala – doświadczenie. Wszystko, co jest możliwe do przeżycia, ćwicząc, patrząc, działając, oparte jest zarówno na zabawie, jak i na osobistym przeżyciu każdego uczestnika/czki. Boal pisze w jednym z podrozdziałów o słuchaniu: „W tej serii ćwiczeń aktorzy muszą zrozumieć, że powinni słuchać rytmów „wewnętrznych” i nie starać się tworzyć portretów, albo jeszcze gorzej - karykatur ludzkich. Jeśli próbują pokazać rytm miłości, nienawiści czy strachu, nie muszą robić min, grymasów ani wykrzywiać twarzy. Nie muszą też naśladować czyjś charakterystycznego sposobu chodzenia”<sup>25</sup>. Praca ze zmysłami, którą opisuje w swojej książce Boal koncentruje naszą uwagę na selektywnym podejściu do warsztatu aktora.

<sup>25</sup>. Tamże.

Poprzez pobudzenie obszarów związanych z podstawowymi zmysłami, praca koncentruje się nad wybranymi obszarami, których możemy doświadczać:

- 1. ruszając się:** dotykając, chodząc, eksplorując przestrzeń wokół siebie;
- 2. słuchając:** skupiając się na rytmach wewnętrznych w sobie, dźwiękach, oddechu;
- 3. patrząc:** obserwując partnera, siebie samego (ćw. lustra).

Dla mnie to szereg ćwiczeń przydatnych w pracy z osobami z zaburzeniami i niepełnosprawnością intelektualną, które bardzo często mają problem z wyrażaniem siebie poprzez słowo. Łatwiej im koncentrować się na działaniu dzięki zmysłom niż werbalizacji tego, co robią, czują czy widzą. Łatwiej jest im coś zatańczyć czy poczuć w sobie, niż nazwać i wypowiedzieć. Część tych ćwiczeń jest bardzo zabawna, z powodzeniem można je wykorzystać podczas zajęć integracyjnych, inne, polegające na kontakcie fizycznym z partnerem/ką, sprzyjają wspieraniu zaufania w grupie.

Teatr Obrazu to kolejna moja ulubiona metoda pracy z grupami. Obraz jest siłą wizualną oddziaływającą na wzrok, ale również pobudzającą wyobraźnię, która z kolei uruchamia w nas różne projekcje. Śnimy obrazami i nawet jeśli to jest ruchomy obraz, po przebudzeniu widzimy różne rzeczy. „Twórcie obrazy. Oczywiście nie zastąpią one słów, ale obrazów również nie da się przełożyć na słowa – bo one same tworzą własny język”<sup>26</sup> Obraz stał się moim podstawowym narzędziem pracy z osobami z niepełnosprawnością intelektualną. Używam różnych form wizualnych wykorzystujących bogactwo formy, kolorów i znaczeń. Abstrakcja, malarstwo flamandzkie, kubizm, Matejko, a nawet po prostu zdjęcia z gazet. Boal pokazał mi, jak bardzo istotny jest przekaz w obrazie, na czym polega jego język, czyli idea „wielokrotnego zwierciadła cudzych spojrzeń”. Wiele osób patrzy na ten sam obraz, ale każdy widzi co innego, ponieważ każdy interpretuje go przez iloraz swoich doświadczeń. I to jest bogactwo takiego działania. Często przekładam potem obrazy dwuwymiarowe na układy ludzkich ciał, tzw. rzeźby. Tutaj bardzo ważne jest dbanie o detale. Jeśli któraś z osób tworzących obraz w pracy grupowej zmieni choćby gest, zmieni całą kompozycję i znaczenie. Drugą ważną rzeczą jest dynamizacja obrazu: „By wejść możliwie głęboko w wizję obrazu, a nie tylko zaakceptować go jako swoiste świadectwo, należy skłonić aktora, by uzupełnił obraz, który nam przedstawił na początku. Takie dopełnienie często przynosi owoce – i może rzucić dodatkowe światło na ów pierwszy obraz oraz nadać mu głębię” – pisze dalej Boal<sup>27</sup>.

Chciałbym jeszcze podzielić się tym, jak pracuję metodą Teatru Forum z młodzieżą. Wyreżyserowałem kilkanaście spektakli, które były grane dla ponad dwóch tysięcy młodych osób i za każdym razem jestem pod wrażeniem tego, jak ta metoda działa. Sama praca przy powstawaniu spektaklu to laboratorium problemu poruszanego podczas występów na scenie. Grupa aktorów/rek staje się ekspertami. Czytamy, zbieramy materiały, dzielimy się własnymi, często bolesnymi doświadczeniami, rozmawiamy z osobami, które borykają się z problemami na co dzień. To nie jest typowa praca „od-do”, jak w teatrze zawodowym, czyli nie ma tu gotowego scenariusza, obsady, prób czytanych, prób inscenizowanych, premiery. Długo jest omawiany problem, bo on jest najważniejszy, potem w ciągu chwili powstaje spektakl. Jest to bardzo sugestywny i poruszający teatr. Zdarza mi się prowadzić kursy dla osób zajmujących się pomocą i edukacją - terapeutów, wychowawców, nauczycieli. Praktycznie zawsze, kiedy poznają oni tę metodę, od razu postanawiają tworzyć takie spektakle. Jednak Boal podkreślał, że w teatrze ważny jest ... teatr. Widz chce oglądać DOBRĄ sztukę, nie taką, podczas której dyskretnie patrzy na zegarek. Zdarzało mi się widywać niestety niedobre spektakle Teatru Forum, gdzie np. postać Dżokera, która powinna być w pewnym stopniu przezroczysta, jest zbyt mocno

26. Tamże.

27. Tamże.



wykreowana, zbyt „zagrana”, odbierając tym samym uwagę głównemu tematowi przedstawienia. Uważam, że jedynym wyjściem jest łączenie oryginalnych boalowskich technik z profesjonalną pracą teatralną. Kiedy na scenie dzieją się spontaniczne, piękne rzeczy, nie potrzeba moralizatorskich ostrzeżeń, podziału na: „to jest dobre, a to złe”. Jak pisze Boal, nie musimy nawet znaleźć rozwiązania: „Uważam, że dobra dyskusja jest ważniejsza niż dobre rozwiązanie, ponieważ moim zdaniem to, co zachęca widzów-aktorów do wzięcia udziału w spektaklu, to właśnie dyskusja, a nie rozwiązanie, które nie wiadomo, czy uda się znaleźć. Nawet jeśli tak, to rozwiązanie może być dobre tylko dla tej osoby, która je zaproponowała, albo dobre w granicach wyznaczonych przez debatę, lecz niekoniecznie przydatne czy użyteczne z punktu widzenia wszystkich uczestników forum”<sup>28</sup>.

Z drugiej jednak strony wykorzystuje się elementy Teatru Forum również jako metodę szukania rozwiązań w trudnych sytuacjach na zajęciach, podczas pracy problemowej. Jest to stały element moich działań w scenariuszach, które realizuję z różnymi grupami warsztatowymi (młodzież, dorosłe osoby z zaburzeniami psychicznymi). Wówczas jednak nie chodzi o tworzenie przedstawienia, tylko o przyjrzenie się, jak rozwiązać problem, używając metod Teatru Forum. Najczęściej wygląda to tak, że podczas scenki, którą wcześniej przygotowała grupa zastanawiająca się nad poruszonym problemem w scenariuszu, zatrzymuję akcję i pytam uczestników, co mogłaby zrobić postać (protagonista) przeżywająca kryzys. Jakie rozwiązania przyniosły by zmianę w jej sytuacji. Uczestnicy mają możliwość wejścia w rolę „ofiary/protagonisty” i zaproponować przemianę w jej zachowaniu, według swojego pomysłu. Po zaprezentowaniu zwracam się do grupy i pytam, czy coś się zmieniło? Czy propozycja, którą wniosła do scenki osoba z grupy, rozwiązuje problem? Jeśli po jednym wejściu i próbie przyjrzenia się pomysłowi osoby z grupy, ktoś ma inny pomysł, możemy całą sytuację powtórzyć jeszcze raz. Trwa to do momentu, kiedy brakuje pomysłów na rozwiązania lub zaczynają się powtarzać. Jest to skuteczna metoda, która pozwala w bezpieczny sposób konfrontować swoje inicjatywy podczas rozwiązywania kryzysu. Dość często zdarza się, że proponowane działania nie są skuteczne, nie mniej jednak ilość pomysłów, które daje grupa, pokazuje spektrum różnych możliwości wyjścia z trudnej sytuacji.



Praca nad spektaklem  
Teatru Forum  
Fot. Dorota Bielska

28. Tamże.

W mojej opinii powinna to być obowiązkowa metoda pracy w szkole na godzinach wychowawczych. Z pewnością również uczennice i uczniowie powinni mieć częste okazje, by oglądać i brać udział w spektaklach Teatru Forum. Teatr Forum daje bowiem przestrzeń do głębszego rozumienia siebie i innych oraz wskazówki, jak szukać siły do zmiany we własnej sprawie.

Od momentu poznania na Akademii Teatralnej osoby Augusto Boala zapragnąłem wiedzieć o jego działaniach jak najwięcej. Zgłosiłem się na kurs realizowany przez Drama Way związany z Teatrem Forum, który wywodzi się z Teatru Uciśnionych. Ta droga to był początek niesamowitych doświadczeń zarówno wzbogacających mój warsztat, ale również pogłębiających relacje z ludźmi. Część opisanych przez mnie metod pracy jakich używał Boal odmieniło sposób patrzenia na rzeczy, które już znałem i wykorzystywałem do tej pory. Nadały im inny wymiar. Zintegrowały mój teatralny świat. Część, której nie znałem, była jak soczewka, przez którą mogłem spojrzeć dalej i dokładniej. Jestem głęboko przekonany, że osoby, które chciałyby skorzystać w swojej pracy z grupami z ćwiczeń i metod Boala, mogą dopiero zaczynać swoją drogę jako trenerki/trenerzy, aktorzy/ki, reżyserzy/ki czy nauczycielki/le. Mogą również mieć wiele lat pracy za sobą. To, co proponuje Boal, jest innowacyjne, zmienia nas i ludzi, z którymi pracujemy.

Pisząc ten artykuł, jestem świadkiem wojny, jaką rozpętał reżim Putina na Ukrainie. Nie sposób przejść swobodnie do refleksji dotyczących Teatru Zaangażowanego, nie myśląc o tym, co dzieje się aktualnie tuż obok nas. Nie sposób ująć tego w słowa i wyrazić emocji, które towarzyszą mi i prawdopodobnie milionom innych osób. To jest po prostu straszne. Ta myśl drąży tunel w mojej świadomości. Dlaczego? Dlaczego do tego wszystkiego doszło?

Opisując akty agresji, brutalności, pobicia, gwałtu, z którymi spotykał się Boal podczas swoich zajęć, mówił zawsze to samo: „Teatr Forum jest zawsze możliwy, kiedy istnieją jeszcze możliwości wyjścia z impasu. Jeśli nie, teatr taki staje się teatrem fatalistycznym”.

Głęboko wierzę, że gdyby ludzie decydujący o kształcie tego świata, mogli przez chwilę wejść w skórę ofiar, zobaczyć, co w rzeczywistości powodują ich działania, może nie dochodziłoby do wojen... Może ludzkość potrafiłaby przeciwstawić się okrucieństwu i zastąpić nienawiść miłością. Ja wierzę w Teatr Zaangażowany, który może zmieniać ludzi. Mnie zmienił, ale czy zmieni świat?

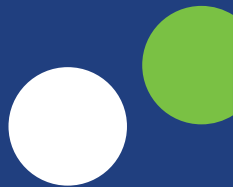
## Pytania:

- Co znaczy w Teatrze Zaangażowanym zaangażowanie? Od kogo tego zaangażowania się powinno oczekiwać? Reżysera, aktorów, widzów? Co ono oznacza?
- Czy Teatr Zaangażowany jest potrzebny, czy prowadzi do jakichś zmian, skoro historia przetacza koło i powtarza te same błędy: wojny, opresje w stosunku do jednostek, grup mniejszościowych, wyzysk, nierówności społeczne i ekonomiczne? Czy zmiana w nas może uczynić ten świat lepszym?

## Literatura przedmiotu:

- A. Banach, *Wybór maski*, Wrocław 1984
- A. Boal, *Gry dla aktorów i nie aktorów*, Warszawa 2014
- A. Falkiewicz, *Teatr Społeczeństwo*, Wrocław 1980

WYZWANIA ●



# OD ANKIETY KOŃCOWEJ DO TEORII ZMIANY I PARTYCYPACJI, CZYLI JAK EWALUOWAĆ DZIAŁANIA TEATRU ZE SPOŁECZNOŚCIĄ



## **Magdalena Jasińska**

Teatroložka, trenerka i ewaluatorka. Absolwentka teatrologii na UMK w Toruniu, komunikacji społecznej i PR w Wyższej Szkole Bankowej oraz Szkoły Trenerów STOP. Współpracuje z instytucjami kultury i organizacjami pozarządowymi. Uczestniczka programu mentorskiego PTE Mentor4Eval. Prezeska Stowarzyszenia Osnova-Toruń.

## **Nie tylko ankiety**

Matt Jenings i Andrea Baldwin po projekcie teatralnym ze społecznością w Irlandii napisali artykuł o dość zabawnym, a jednocześnie podzielającym doświadczenie wielu osób pracujących w systemie grantowym tytule – „Sprawdzanie ankiet było koszmarem”. Wielu osobom pracującym metodą Teatru ze Społecznością doskonale znane są realia pracy, którą w zbyt dużej mierze wypełnia biurokracja związana z pozyskiwaniem, prowadzeniem i rozliczaniem grantów. Autorzy dostrzegają, że ankiety ewaluacyjne sporządzane są najczęściej zgodnie z oczekiwaniami grantodawców, a ich użyteczność bywa znikoma. Jak wiemy, w projektach wymagane są przede wszystkim efekty mierzalne.

„Istnieją silne bodźce zniechęcające organizacje do szczerego informowania o swoich doświadczeniach, trudnościach lub niepożądanych skutkach projektów, a problemu tego nie rozwiązuje korzystanie z usług zewnętrznych ewaluatorów. Obecne procesy ewaluacyjne dają niewielkie możliwości uchwycenia nieoczekiwanych korzyści płynących z projektów oraz małych, ale znaczących sukcesów,

które pojawiają się w kontekście zbyt ambitnych celów. Podejmuje się niewiele lub nie podejmuje się żadnych prób oceny długoterminowego wpływu projektów na społeczność<sup>29</sup> – piszą autorzy (*podkreślenia MJ*).

Dani Snyder-Young<sup>30</sup> argumentuje, że nakreślona sytuacja jest powodem niechęci praktyków do badania wpływu<sup>31</sup>, jaki wywierają podejmowane działania teatralne na społeczności, w których pracują. A przecież niejednokrotnie te małe, ale znaczące sukcesy oraz nieoczekiwane korzyści są sygnałem dziającej się zmiany społecznej, często dużo ciekawszej albo głębszej niż ta, którą zakładaliśmy.

„Policzyć głowy uczestników, przeprowadzić ankietę w skali Likerta<sup>32</sup> z pytaniami podkreślającymi, jak program pasował do konkretnych celów programu fundatora i/lub pierwotnej propozycji finansowania, przeliczyć liczby i opatrzyć je kilkoma barwnymi cytatami potwierdzającymi, jak dobrze program spełnił założenia fundatora” – to jej zdaniem typowa sytuacja związana z procesem ewaluacji, którą nazywa bzdurą, ponieważ nie oddaje ona tego, co tak naprawdę wydarza się w projekcie. Choć jest jednocześnie niezbędna w badaniu ilościowych wskaźników projektu. Ważne jednak, by nie ograniczać się tylko do niej.

Ankiety ewaluacyjne najczęściej rozdawane są osobom uczestniczącym na koniec projektu. Uzupełnia się je danymi jakościowymi zbieranymi podczas rozmów po spektaklach i pokazach pracy bądź w trakcie wywiadów. Celem prowadzonych działań jest potwierdzenie realizacji zakładanych na początku celów i podkreślenie odniesionego sukcesu projektu w raporcie końcowym. Jak podkreśla autorka, nie ma tu w miejsca na zbadanie, co dokładnie sprowokowało zmianę, uruchomiło pewien podskórny proces wpływu projektu na postawy uczestników, czyli to, o co tak naprawdę chodzi w pracy Teatru ze Społecznością.

Snyder-Young przypomina i jednocześnie apeluje, by nie zapominać, że ewaluacja powinna zajmować równie dużą część pracy Teatru ze Społecznością, co projektowanie działań, facylitacja i prowadzenie warsztatów. Może być ona bowiem wnikliwym narzędziem do samokształcenia, dzięki któremu mamy szansę udoskonalać swoje programy, a także – jako narzędzie angażujące – ułatwi nam ona współpracę z osobami uczestniczącymi w projekcie, instytucjami i organizacjami partnerskimi oraz fundatorami. „Może to być integralna część praktyki etycznej, polegająca na informowaniu interesariuszy (*wszystkich, także osób uczestniczących - MJ*) o tym, co program osiąga, a czego nie osiąga w odniesieniu do (...) wspólnych celów” – pisze.

<sup>29</sup> Jennings, M., Baldwin, A., „Filling out the forms was a nightmare”: Project evaluation and the reflective practitioner in community theatre in contemporary Northern Ireland, *Music and Arts in Action*, 2(2)/2010, s. 72.

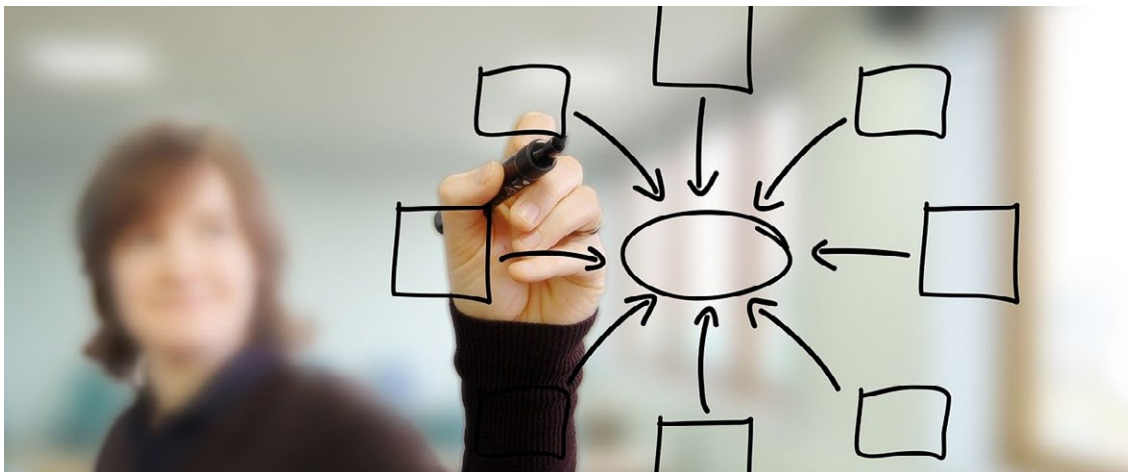
<sup>30</sup> No „Bullshit”: Rigor and Evaluation of Applied Theatre Projects, w: *Applied Theatre: Understanding Change*, pod red. Freebody K., Balfour M., Finneran M., Anderson M. (2018), seria Landscapes: the Arts, Aesthetics and Education, Springer International Publishing AG, part of Springer Nature, s. 81-94.

<sup>31</sup> Ewaluacją wpływu zajął się w 2006 roku Philip Taylor. Wraz z innymi autorami postulował, by procesy ewaluacyjne opierano na współpracy z ich uczestnikami, by uwzględniać ich złożoność i zachowywać otwartość na nieoczekiwane rezultaty nieujęte we wnioskach projektowych. Jak wskazuje Dani Snyder-Young, przez dwanaście lat od postulatów Taylora niewiele się zmieniło. Teatr społeczny jest jej zdaniem podejrzliwy wobec ewaluacji wpływu i nie wypracował żadnych własnych metod pozwalających go zbadać. Więcej o koncepcji Taylora zob.: Agata Fiedotow, *W kalejdoskopie ewaluatora. Refleksyjność jako sposób ewaluacji projektów dramowych - kilka inspiracji na podstawie koncepcji Philipa Taylora*, na: [http://www.teatrzaangazowany.dramaway.pl/sites/default/files/w\\_kalejdoskopie\\_ewaluatora\\_agata\\_fiedotow\\_0.pdf](http://www.teatrzaangazowany.dramaway.pl/sites/default/files/w_kalejdoskopie_ewaluatora_agata_fiedotow_0.pdf) [data dostępu: 22.03.2022].

<sup>32</sup> To skala pozwalająca na wybór pomiędzy więcej niż dwiema odpowiedziami na zadane w ankiecie pytanie. Oferuje ona pięć odpowiedzi na jedno pytanie. Odpowiedzi obejmują szereg zróżnicowanych postaw – od bardzo negatywnych do bardzo pozytywnych (*przypis - MJ*).

## Jak zbadać zmianę społeczną?

Pułapką w gromadzeniu danych jakościowych w ewaluacji wpływu jest ich nadmiar i czas, który trzeba będzie przeznaczyć na ich analizę. Warto tak zaprojektować ewaluację, by towarzyszyła ona projektowi, była naturalną częścią projektu, a nie serią dodatkowych działań angażujących zbyt dużo czasu. Pamiętajmy też, by zbierane dane stosunkowo łatwo dawało się analizować i zbierać. Jednym słowem, postępując się językiem projektowym – działania ewaluacyjne powinny być smart, a nie hard.



Źródło: pixabay.com

Jeśli chcemy zmierzyć zmianę, jaką osiągnęliśmy w projekcie, sami musimy dokładnie wiedzieć, na czym ona polega, z jakich etapów się składa oraz kiedy i jak rozpoznamy, że się wydarza. Podczas planowania procesu ewaluacji warto sobie przypomnieć te cele, uwspólnić je z interesariuszami projektu i dopasować do nich odpowiednie metody badawcze. Zastanówmy się, w jaki sposób cel, który chcemy osiągnąć ma zostać zademonstrowany? Zadajmy osobom uczestniczącym szerokie, otwarte pytanie o zmianę, jaką dostrzegają w związku z projektem – w sobie, ale też w społeczeństwie, w którym żyją; co musi się wydarzyć, by była ona możliwa i realna? Nie zastrzegajmy, czy chodzi nam o zmianę pozytywną, czy negatywną. Nie sugerujmy, o jaką zmianę nam chodziło w trakcie projektowania i realizacji projektu. Te proste wskazówki są kluczowe w myśleniu o ewaluacji wpływu<sup>33</sup>.

Snyder-Young przywołuje metodę ewaluacji wpływu jako refleksji opartej na współpracy stosowanej w edukacji przez Barbarę Walvoord. I poleca bardzo konkretne działanie ewaluacyjne mierzące wpływ i niegenerujące nadmiaru danych. „Alternatywnym podejściem do włączania zbierania danych do działań programowych jest wykorzystanie bardzo prostych rubryk, w których facylitator i/lub uczestnicy mogą zaznaczyć, czy widzą, że dana umiejętność jest wykorzystywana na poziomie „nieobecny”, „rozwijającym się” lub „utrwalonym” w konkretnych momentach działania w działaniach projektowych. Jeśli cel jest łatwy do zaobserwowania, zbieranie danych, wpisane w bieżącą działalność, może być proste i łatwe.”

Jeżeli cel nie jest osiągnięty w stopniu zadowalającym, można na bieżąco, elastycznie podejmować dyskusje z interesariuszami projektu wyjaśniające przyczyny takiego stanu rzeczy i rekomendujące bieżące zmiany, które mogą wpływać na jego poprawę. Metoda ewaluacji Walvoord zakłada,

<sup>33</sup>. Autorka przywołuje tu metodę Baños Smith z organizacji Save the Children, w której takie spojrzenie na ewaluację jest stosowane, a które przekłada się jej zdaniem idealnie na praktykę Teatru ze Społecznością.

że ewaluację można podzielić tak, by każdy jej etap badał jeden konkretny cel projektu, a osoby zaangażowane w projekt wspólnie przechodziły ścieżkę samokształcenia ewaluacyjnego, wspólnego poszukiwania lepszych rozwiązań i sposobów ewaluacji. Metoda nie jest jednak wskazana przy projektach jednorazowych i krótkotrwałych. Ma sens, gdy pracujemy w projekcie cyklicznym.

Snyder-Young nie zapomina także o kwestii estetyki tak często pomijanej w ewaluacji wpływu. Bez estetyki działania Teatr ze Społecznością niczym nie różni się od aktywizmu czy organizowania społeczności lokalnej. Wartości artystyczne mają wpływ zarówno na uczestników, jak i widzów teatralnych i one również wpływają na jakość zmiany i wpływu, jaki wywiera projekt. Nie bójmy się pytać osób uczestniczących o sferę estetyki, rozmawiajmy z nimi o podejmowanych wyborach artystycznych. „Estetyka ma swoje własne wartości i politykę, a piękno, dysonans, chropowatość i abstrakcja – wszystkie te elementy oddziałują zarówno na odbiorców, jak i uczestników. Musimy być w stanie zrozumieć, w jaki sposób wybory estetyczne wpływają na uczestników i publiczność, a także określić, co oznacza „jakość estetyczna” w konkretnych i różnorodnych kontekstach teatru stosowanego.”

## Zaproś ewaluatora do zespołu

Helen Cahill w artykule „Ewaluacja i teoria zmiany” zauważa, że praktycy teatru stosowanego sami marginalizują swoje działania społeczne poprzez nieangażowanie się w określanie własnego wkładu w zmianę społeczną i jednostkową. Ewaluacja powinna polegać na uwidacznianiu mechanizmów, dzięki którym zmiana się dzieje oraz na korzystaniu z doświadczenia innych dyscyplin naukowych zajmujących się tą zmianą.

Cahill jest praktyczką dramy w obszarze szeroko rozumianego zdrowia, która w trakcie swojej pracy czerpie z różnych dyscyplin naukowych, do czego sama gorąco namawia. Zauważa, że uczenie poprzez dramę ma w sobie ryzyko powielania stereotypów i utrwalania zachowań wyłączających. Na ratunek przychodzi wówczas krytyczne myślenie: „Na przykład gra improwizowana może być miejscem powielania rasowych lub genderowych norm, tropów i stereotypów, a krytyczne myślenie może być silniej wspierane poprzez przerwanie tradycyjnych praktyk dramowych i zapożyczenie narzędzi myślenia systemowego z innych dyscyplin, by stworzyć podstawę nowych konwencji dramowych”.

Praca w partnerstwie z ewaluatorem może wychwycić to ryzyko i mu przeciwdziałać, a odejście od traktowania go jako kogoś z zewnątrz, kto jedynie ocenia efekty pracy może przynieść wiele dobrego. Może być on osobą, która świeżym spojrzeniem oceni kontekst, w którym projekt jest realizowany, treść oraz stosowane metody. Może być kimś, kto wspomże zespół w diagnozie bieżących potrzeb społeczności, z którą pracujemy i pomoże nam na nie reagować. To on może śledzić wpływ, jaki nasze działania wywierają na osoby uczestniczące. „Jeśli ewaluator jest członkiem zespołu interdyscyplinarnego, staje się nie tyle zewnętrznym oceniającym, ile partnerem w przedsięwzięciu zmiany” – pisze Cahill.

## Ewaluacja dramą?

Monika Prendergast i Julia Saxton<sup>34</sup> postulują, by uczestnicy byli włączani w procesy ewaluacyjne jako twórcy informacji. Dzięki temu w pełni utożsamiają się z projektem, zyskują w sposób naturalny poczucie, że to ich projekt, a oni sami są sprawczy i nie muszą być przez nikogo wyręczeni<sup>35</sup>. Autorki wymieniają szereg narzędzi, za pomocą których mogą zbierać dane. To m.in.: dziennik, wywiady, grupy dyskusyjne czy serie sesji podsumowujących.

A gdyby zmianę badać narzędziami i metodami, które stosujemy w trakcie realizacji warsztatów i projektów? Osoby uczestniczące w procesie dramowym mogłyby nam opowiedzieć o zmianie, która ich zdaniem wydarzyła się za sprawą projektu. Mogłyby także opowiedzieć, co musiałoby się stać, żeby zmiana społeczna, nad którą pracują w projekcie urzeczywistniła się w społeczeństwach, w których żyją. Ich ciała w ruchu, uruchomiona wyobraźnia, wybrane metafory, zastosowane techniki dramowe mogłyby być świadectwem tej zmiany. I to zarówno na poziomie rozumienia dramy, jak i na poziomie głębokim, dotyczącym uewnętrznionej refleksji nad poruszonym w projekcie problemem.



Rozmowy ewaluacyjne, podsumowania i bieżące zbieranie informacji zwrotnych są niezwykle istotnym elementem ewaluacji.

Źródło: pexels.com

Do angażowania uczestników/czek w tworzenie teorii zmiany namawia Helen Cahill. „Preferując podejście ucieleśnione, wykorzystałam stop klatki jako modalność, za pomocą której ludzie konstruują, pokazują i omawiają obraz pożądanego zmiany. Po tym nastąpiło odwzorowanie wstecznej serii zatrzymanych klatek, pokazujących wydarzenia (lub wskaźniki), które musiały się wydarzyć, aby ostateczny wyznacznik zmiany mógł się urzeczywistnić. Wykorzystanie ucieleśnionych i zbiorowych obrazów odwrotnej drogi zmiany może być dokonane zarówno w ramach dramy stosowanej, jak

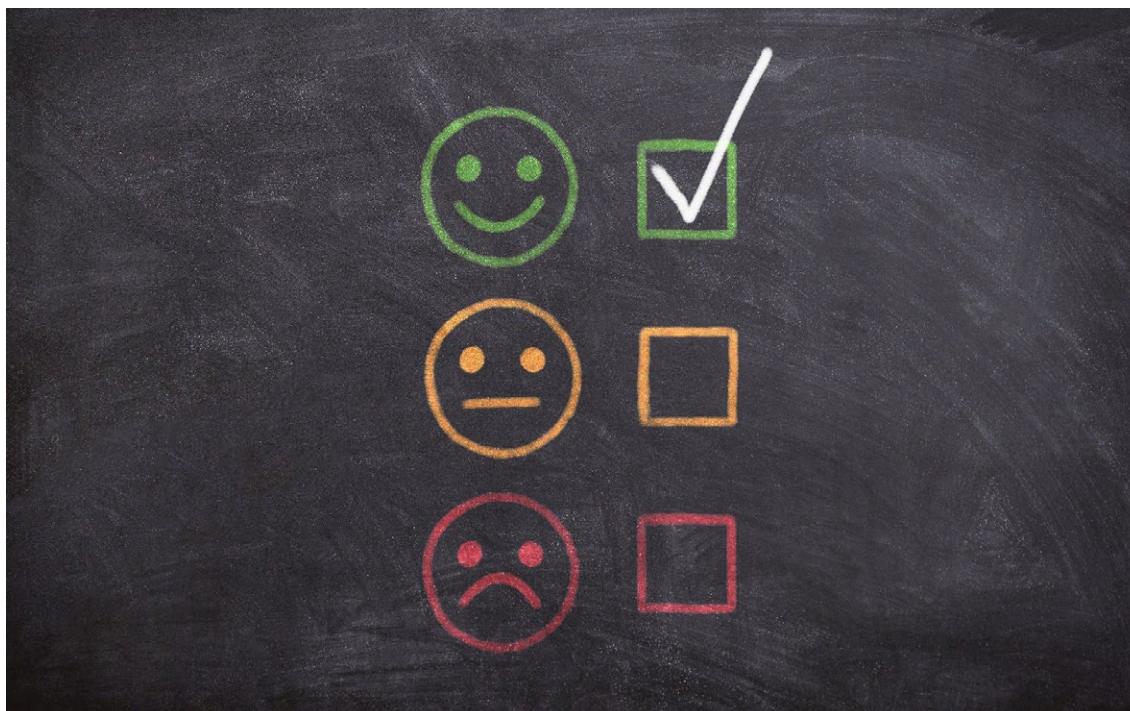
<sup>34</sup>. *Participation, Ethics, Aesthetics and Assessment*, w: *Applied Theatre: International Case Studies and Challenges for Practice*, red. Monika Prendergast, Julia Saxton, The University of Chicago Press 2009, s. 197.

<sup>35</sup>. Warto tu przypomnieć, że wspomniane poczucie sprawstwa to wartość, dzięki której młodzież wysoko oceniała poprzednie edycje Art Generacji. „Poczucie sprawstwa jest ważne, bo to jedna z kluczowych korzyści społecznych, kompetencji, w jakie udział w takim projekcie może wyposażać młodzież.: Zob.: [http://www.teatrzaangazowany.dramaway.pl/sites/default/files/najwazniejsze\\_jest\\_budowanie\\_relacji\\_art\\_generacje\\_2019\\_2.pdf](http://www.teatrzaangazowany.dramaway.pl/sites/default/files/najwazniejsze_jest_budowanie_relacji_art_generacje_2019_2.pdf) [data dostępu: 22.03.2022].



i z udziałem lub dla ewaluatorów. W jednym z przykładów członkowie kluczowych populacji dotkniętych HIV brali udział w krótkim kursie szkoleniowym na temat przywództwa. Pracowali w małych grupach nad przedstawieniem obrazu zmiany, który oznaczałby, że ich cele zostały osiągnięte w przypadku młodych gejów. Stworzyli obraz pary gejów w dniu ślubu, fotografowanej przed kościołem przez dumnych rodziców. Ta stop klatka uchwyciła zmiany w prawie, religii, społeczeństwie, rodzinie i kulturze, które musiałyby nastąpić, aby to wydarzenie mogło się wydarzyć. Momenty środkowe w trajektorii zmian uchwyciły zmiany w świadczeniu instytucjonalnym, takie jak dostęp do usług zdrowotnych bez osądzania oraz zmiany w prawie. Wcielenia tych zmian były użyteczne, ponieważ pokazywały, że pożądane zmiany będą zachodzić w mikro momentach codziennego życia, a także w instytucjach, prawie, polityce, dyskursach i praktykach społecznych.”

Cahill zwróciła uwagę, że to artyści, osoby pracujące twórczo w Teatrze ze Społecznością mogą pomóc rozwinąć ewaluację nazywaną przez nią rozwojową, pokazując, jak wykorzystać dramę do planowania, monitorowania i zbierania danych przez ewaluatora. W ten sposób proces ewaluacji rzeczywiście byłby naturalną częścią pracy teatralnej, a obie strony – artyści i ewaluatorzy – mogliby wzajemnie czerpać ze swojego doświadczenia i perspektyw, narzędzi i metod.



Źródło: pixabay.com

## Art Generacje w Drama Way

Art Generacje odbywają się do 2013 roku. Projekt realizowano w różnych miejscach, z osobami w różnym wieku i statusie społecznym, podejmując rozmaite tematy poruszające i angażujące społeczności. 9 lat trwania projektu, 17 wydarzeń artystycznych, 350 osób uczestniczących w projekcie i 1600 oglądających jego efekty. Imponującym liczbom towarzyszyły liczne działania ewaluacyjne, wśród których ankiety bardzo dobrze sprawdzały się w ocenie twardych wskaźników. Jednak to rozmowy i warsztaty z osobami uczestniczącymi i zaangażowanymi w realizację projektu dawały pełen obraz projektu, wskazując na jego słabe i mocne strony, przede wszystkim zaś – obrazując zmiany, które zaszły w osobach i/lub społecznościach.

Wychowawczynie młodzieży z warszawskiego MOS-u, która brała udział w jednej z poprzednich edycji projektu podkreślała, jak ważne dla młodych osób było to, że zostały one usłyszane w trakcie jego trwania, że organizatorzy odpowiadali na ich potrzeby na bieżąco w trakcie warsztatów. Bieżące rozmowy z uczestnikami są przyjętą w Drama Way praktyką, która nie wyływa z biurokratycznej potrzeby wykazania wskaźników w projekcie, a z autentycznej ciekawości i uważności na drugiego człowieka, potrzeby zbudowania z nim głębszej relacji oraz życzliwej troski o jego dobre samopoczucie i jakość wspólnej pracy.

Ponieważ dołączyłam do zespołu stosunkowo późno, najlepszym sposobem na poznanie osób uczestniczących i prowadzących, zagłębienie się w specyfikę projektu, uchwycenie jego problematyki i procesu twórczego, jaki się wydarzył w trakcie jego trwania były rozmowy indywidualne. Ewaluowałam w sumie 2 edycje Art Generacji – tę pandemiczną, onlinową i ostatnią, która miała charakter hybrydowy. Udało mi się porozmawiać z niemal wszystkim wszystkimi osobami, które z chęcią poświęciły mi około kilkadziesiąt minut. Nasze spotkania były telefoniczne, co jednak nie przeszkodziło w zbudowaniu wzajemnego zaufania i wyczuwalnej otwartości. Z rozmów wynikało, że ta otwartość wynikała z przeprowadzonego i domkniętego procesu grupowego, uwspólnionego i jasnego dla wszystkich celu oraz poczucia satysfakcji z pokazu końcowego i jego poziomu artystycznego.

Zastosowanie metody Teatru ze Społecznością na pewno zaktywizowało uczestników/czki, zbudowało kapitał społeczny przez angażowanie i integrację społeczności, zainspirowało zachowania twórcze, rozwój umiejętności społecznych i kompetencji korzystania z kultury. Co więcej, poprzez projekt dokonały się zmiany społeczne na różnych poziomach – od indywidualnego po grupowy. Osoby badane podkreślały, że dokonała się wymiana wiedzy, refleksji, postaw między bardzo różniącymi się od siebie grupami wiekowymi. Seniorki zwracały uwagę na podniesienie poczucia własnej wartości, sprawczości i bycia potrzebnymi poprzez udział w projekcie. Zaś osoby młodsze ceniły ich obecność w grupie. Dla kilkorga z nich było to zupełnie nowe doświadczenie wielopokoleniowe.

Uczestnicy/czki obu edycji projektu:

- rozwinęli/ły swoje kompetencje kulturowe poprzez udział w projekcie międzypokoleniowym i międzysrodowiskowym (w tym o utrudnionym dostępie do kultury);
- zintegrowali/ły się międzypokoleniowo, nawiązali/ły ze sobą dialog i zbudowali relacje;
- zwiększyli/ły umiejętności korzystania z kultury i umiejętności społecznych (m.in. dzięki uczestnictwu w warsztatach dramowych opartych na idei wspólnotowości, akceptacji różnorodności i wartości współpracy);
- rozbudzili/ły swoje zainteresowanie kulturą;
- podnieśli/ły poczucie własnej wartości;
- osoby planujące bądź pracujące już metodą Teatru Zaangażowanego Społecznie mogły dzięki projektowi sprofesjonalizować swoje działania, podnieść kompetencje i umiejętności.

Większość wymienionych informacji otrzymałam od osób uczestniczących po zadaniu otwartego i niesugerującego odpowiedzi pytania o potencjał zmiany indywidualnej i społecznej, jaka zaistniała ich zdaniem na skutek udziału w projekcie.

Ewaluacyjne warsztaty dramowe, o które postuluje cytowani przeze mnie wyżej amerykańscy badacze i badaczki albo takie zaprojektowanie warsztatów, by działania ewaluacyjne były jego zwinną, dyskretną i przemyślaną częścią to dla Art Generacji i innych projektów dramowych Fundacji wyzwanie. Kto wie, może będziemy ich świadkami, uczestnikami i odbiorcami już najbliższych edycjach programu?

## Pytania:

- Jaka jest twoja wizja zmiany, którą chcesz osiągnąć za pomocą swojego projektu? Z jakich etapów się składa i skąd będziesz wiedział/a, że zmiana się wydarza?
- Jak planujesz włączyć w proces ewaluacji uczestników/czki projektu? Na którym etapie? Czy zaprosisz ich do projektowania procesu ewaluacji?
- Czy przewidujesz osobne warsztaty na ewaluację? Jak mogłyby one wyglądać?
- Zaprojektuj warsztaty ewaluacyjne prowadzone metodą teatralną, którą najczęściej pracujesz w swoim projekcie na temat zmiany, jaka wydarzyła się w jego uczestnikach/czkach i zmiany, która ma się wydarzyć w społeczeństwie w związku z poruszonym problemem.

## Literatura przedmiotu:

- Agata Fiedotow, *W kalejdoskopie ewaluatora. Refleksyjność jako sposób ewaluacji projektów dramowych – kilka inspiracji na podstawie koncepcji Philipa Taylora*, na: [http://www.teatrzaangazowany.dramaway.pl/sites/default/files/w\\_kalejdoskopie\\_ewaluatora\\_agata\\_fiedotow\\_0.pdf](http://www.teatrzaangazowany.dramaway.pl/sites/default/files/w_kalejdoskopie_ewaluatora_agata_fiedotow_0.pdf) [data dostępu: 22.03.2022].
- Matt Jennings, Andrea Baldwin, "Filling out the forms was a nightmare": *Project evaluation and the reflective practitioner in community theatre in contemporary Northern Ireland*, *Music and Arts in Action*, 2(2)/2010, s. 72-89.
- Dani Snyder-Young, *No "Bullshit": Rigor and Evaluation of Applied Theatre Projects*, w: *Applied Theatre: Understanding Change*, pod red. Freebody K., Balfour M., Finneran M., Anderson M. (2018), seria *Landscapes: the Arts, Aesthetics and Education*, Springer International Publishing AG, part of Springer Nature, s. 81-94.
- Helen Cahill, *Evaluation and the Theory of Change*, w: *Applied Theatre: Understanding Change*, pod red. Freebody K., Balfour M., Finneran M., Anderson M. (2018), seria *Landscapes: the Arts, Aesthetics and Education*, Springer International Publishing AG, part of Springer Nature, s. 173-186.
- Philip Taylor (red.), *Assessment in art education*, Portsmouth Heineman 2006.
- Taylor, Ph. (2003). *Evaluating applied theatre*, w: *Taylor Ph. Applied theatre. Creating transformative encounters in the "community"*, s. 102-135. Portsmouth: Heinemann Drama.
- *Participation, Ethics, Aesthetics and Assesment*, w: *Applied Theatre: International Case Studies and Challenges for Practice*, red. Monika Prendergast, Julia Saxton, The Univeristy of Chicago Press 2009. [https://www.participatorymethods.org/sites/participatorymethods.org/files/participatory%20evaluation%20with%20young%20people\\_Checkoway.pdf](https://www.participatorymethods.org/sites/participatorymethods.org/files/participatory%20evaluation%20with%20young%20people_Checkoway.pdf) [data dostępu: 22.03.2022].

# ROZMOWA - RZEKA Z TWÓRCAMI PROJEKTÓW TEATRU ZAANGAŻOWANEGO SPOŁECZNIE



## Aldona Żejmo-Kudelska

Prezeska Fundacji Drama Way, trenerka warsztatu umiejętności psychospołecznych rekomendowana przez PTP, wykładowczyni Akademii Teatralnej w Warszawie, arteterapeutka Stowarzyszenia Kajros. Autorka wielu artykułów na temat dramy i Teatru Zaangażowanego Społecznie. Obecnie w trakcie certyfikacji w Polskiej Szkole Dramaterapii i szkoleniu w Polskim Towarzystwie Psychoanalizy Jungowskiej.

Rozmowę prowadziła: Aldona Żejmo-Kudelska

Udział wzięli:

- Maria Depta
- Wioletta Szuba
- Jarek Rebeliński
- Sonia Ruszkowska

**A** (Aldona Żejmo-Kudelska): Zacznijmy może od ważnego, choć dość pesymistycznego pytania o wypalenie zawodowe twórców i prowadzących projekty Teatru Zaangażowanego Społecznie. Projekty, które tworzymy i prowadzimy wymagają przygotowania trenersko-pedagogicznego związanego z pracą na emocjach, na procesie grupowym, ale także umiejętności zarządzania procesem twórczym, organizacji spektakli i w końcu - jest to proces wymagający kompetencji związanych z reżyserią spektakli teatralnych czy śpiewem. Zakres umiejętności, którymi powinien posługiwać się

twórca TZS lub zespół TZS jest więc bardzo szeroki. Sprostać wszystkim oczekiwaniom nie jest łatwo – potrzeb jest dużo, a my jesteśmy jedni. Często słyszę, rozmawiając z ludźmi o TZS, o rodzaju obciążenia, które te projekty powodują przez swoją intensywność i różnorodność. Chciałam Was zapytać, co Wy o tym myślicie, jak Wy sobie radzicie?

**W (Wioletta Szuba):** Ja realizuję teraz duży projekt Teatru Forum: „Zmiana zaczyna się od pojedynczego człowieka”, którego celem jest integracja młodzieżowych środowisk wielonarodowościowych, szczególnie w szkołach, bursach i internatach. I zacznę od „niewypalenia”. Fakt stworzenia zespołu, który ściśle ze sobą współpracuje, gdzie oprócz osób merytorycznych mamy osobę, która zajmuje się sprawami organizacyjnymi, bardzo nas odciąża i pomaga nam w pracy. Wszystko idzie do przodu tylko dlatego, że ta osoba „wspomagająca” towarzyszy nam we wszystkich działaniach. Dzięki temu jest zorientowana w potrzebach odbiorców, w potrzebach organizacyjnych. My, jako osoby prowadzące część szkoleniową, możemy się skupić na merytoryce. To, co również służy „niewypaleniu”, to możliwość pracy merytorycznej w dwuosobowym zespole. To wniosek po czasie wypalenia, gdzie wskutek różnych okoliczności musiałam w pojedynkę prowadzić dwa projekty Teatru Forum i dwa projekty Teatru ze Społecznością. I to jest to, co powiedziałaś, Aldono: koordynowanie, prowadzenie szkoleń, jednocześnie bycie tak blisko ludzi, trzymanie energii, to jest niewiarygodnie obciążające. Po takim roku można mieć dość realizowania projektu. Moje refleksje z tego są takie: możliwość posiadania bardziej rozbudowanego zespołu, dzielenia się pracą jest wspaniałą. Ważne jest jednak, aby zespół nie był rozbudowany za bardzo, tak aby osoby uczestniczące w projekcie mogły brać udział we wszystkich jego działaniach i jednocześnie robić swoje.

**A :** Mówisz o budowaniu zespołu, osobie „w cieniu” - osobie, która jest cały czas przy Was i pomaga organizacyjnie, ale też o osobie, z którą można rozmawiać merytorycznie – i to jest druga głowa i drugie serce. Czy jest ktoś jeszcze?

**W :** Nasz zespół to dwie osoby zajmujące się merytoryką, jedna od spraw organizacyjnych, mamy też wsparcie osoby, która zajmuje się „technikaliami”, co jest bardzo odciążające czasowo. Jednocześnie cała ta refleksja jest możliwa dopiero po zaliczeniu „błędów”, przejściu przez różne fazy budowania organizacji pozarządowej, gdzie każdą czynność na początku trzeba wykonać samemu, by wiedzieć na przyszłość, jaką pracą możemy się dzielić i jaką delegować na innych.

**M (Maria Depta):** Może też dołożę cegielkę do tego tematu, bo czuję, że przeżyłam moment wypalenia zawodowego, chociaż ja akurat nigdy nie pracowałam samodzielnie. Ogromny szacunek Wiolu, że zrealizowałaś projekty sama - ja miałam to szczęście, że zawsze pracowałam w zespole, w którym różne osoby miały różne kompetencje, a współpraca między nami układała się bardzo dobrze. Nie zmieniło to faktu, że to wypalenie u mnie nastąpiło. Wydaje mi się, że jako twórcy TZS zawsze bardzo się w nasze projekty angażujemy - w każdym razie ja zawsze bardzo się angażowałam, „płonęłam”, aż się wypaliłam. Nie wypalił się ten, kto nigdy nie płonął. Niestety to jest właśnie ta druga strona zaangażowania - jeśli bardzo się w coś angażujemy, to można się wypalić. Dla mnie przed premierą wszystko inne stawało się nieważne i bardzo trudno było mi wtedy znaleźć jakiś rytm dnia, czas na proste czynności typu zrobienie zakupów czy pójście na trening. To zaangażowanie, ta pasja, z którą realizuje się projekty TZS, robiąc coś wspólnie z innymi osobami, często pracując po nocach, jest bardzo przyjemna, ale ten stan (przynajmniej dla mnie) często bywał wyczerpujący, a z pewnością niemożliwy do utrzymania przez dłuższy czas, szczególnie jeśli miałam kilka takich projektów pod ręką i byłam już w bardziej dojrzałym wieku. Jak się ma dwadzieścia parę lat, nie ma się zobowiązań, nie ma się rodziny, nie ma się stałych planów w grafiku - to tak można. Kiedyś i ja tak mogłam, ale teraz inne rzeczy są dla mnie ważne i musiałam się nauczyć pracować inaczej, by dalej móc angażować się w takie projekty. Podsumowując, myślę, że wypalenie jest ściśle powiązane z rodzajem i stopniem zaangażowania.

**W** : No właśnie, bo w tych projektach trzeba być na 100%.

**A** : Pamiętam rozmowę z Jarkiem o misyjności naszej pracy. Rozmawialiśmy o tym, na ile jej się oddajemy, gdzie są nasze zawodowe i osobiste granice. Bo w TZS jest tak, jak mówisz, Maria - jest to rodzaj zaangażowania, które może pochłonać, porwać, unieważnić inne ważne rzeczy, stać się realizacją jakiejś idealnej misji. Zastanawiam się więc na ile ten temat dotyczy też naszych wewnętrznych granic, które musimy i możemy sobie stawiać. Musimy mieć pełną świadomość misji, ale również świadomość, że bez stawiania granic nasza praca może nie mieć końca i nas wypalać. I to jest już niebezpieczne.

**M** : Myślę, że to jest kwestia indywidualnych kompetencji. Są osoby, które lepiej to znoszą i np. umieją tuż przed premierą robić dziecku zupę i być z nim w pełnym kontakcie. Ale są osoby, które tego kompletnie nie potrafią i są z tym dzieckiem, myśląc cały czas tylko o tym, czy wszystko zostało dopięte w projekcie. Dla mnie ten rodzaj oddzielenia był i cały czas chyba jest trudny, myślę, że dla wielu osób to także może być trudne. Na pewno jest to umiejętność, którą trzeba ćwiczyć, a mało się o niej mówi, bo to jest umiejętność wycofywania się z projektu, żeby być „tu i teraz”, by być świadomie przy innych wartościach, które są dla ciebie ważne poza projektem. To jest umiejętność, której ja się uczę - widzę progres u siebie, ale to wciąż nie jest łatwe także dlatego, że to „zatrącenie się w misyjności” jest przyjemne, ma swoje mocne strony.

**S (Sonia Ruszkowska)**: Ten wątek kojarzy mi się z regulacją emocji: na ile ja mogę regulować swoje zaangażowanie? W gruncie rzeczy jest to trochę praca terapeutyczna a trochę superwizyjna. To jest obserwowanie zaangażowania - co takiego się dzieje, że ja już nie pomieszczam emocji, że one mnie porywają i że już nie mam na to wpływu. Czuję, że jest to kwestia wyrabiania sobie umiejętności, kompetencji, nie wiem natomiast, na ile w środowisku TZS jest praktyka superwizowania się. W środowisku stricte trenerskim jest z tym różnie, ale temat superwizji jako takiej istnieje. Może warto podkreślić, że superwizja to nie jest krytyka, ocena, że np. spektakl był zły. To jest kwestia długofalowego dbania o siebie - jeśli superwizuję się stale, raz na parę miesięcy czy nawet częściej, to sprawdzam, co się ze mną dzieje. Widzę zmiany, stres i to jest sygnał alarmowy, bo już wiem, że może warto się tutaj zatrzymać. Ważny jest tu proces - jeśli superwizuję się „od wielkiego dzwonu”, to mogę tego nie wyłapać. Tutaj zgadzam się z Wiołą i z tym, co powiedziała a propos ekipy. Tylko, że to jest również kwestia finansów. Jeśli pracujemy projektowo, często pojawia się pytanie, czy to ja więcej zarobię, żeby mi się w ogóle opłacało to robić, czy zatrudnię dodatkową osobę i będę się superwizować. Chcę poruszyć praktyczny wątek, bo to nie jest tak, że ludzie są głupi i o tym nie myślą, tylko często projekty są tak budżetowane, że są finansowo na styk. I warto to sobie nazwać i urealnaczyć: że jeśli to jest tak bardzo na styk, to jest to kosztem mnie. A jak to już nazwę, mogę sobie zadać pytanie, czy superwizuję się raz na jakiś czas, czy robię to często. Ja nie miałam takich doświadczeń „wypaleniowych”, bo u mnie sytuacja jest wręcz przeciwna. Na co dzień pracuję w Muzeum Historii Żydów Polskich i dla mnie TSZ jest czymś, co pozwala mi się nie wypalić w tych rzeczach, które robię na co dzień. W momencie, kiedy to jest wydarzenie „raz na jakiś czas”, nie czuję, że jest „zagrożające”, bo to jest raczej wisienka na torcie. Zupełnie inną sytuacją jest codzienna praca przy TZS. Jedyną rzeczą, którą mogę powiedzieć jest to, że byłam w projekcie Teatru Forum jedyną osobą organizującą, koordynującą rzeczy i okazało się, że to jest za mało. Nie doszacowałam, ile czasu zajmują proste sprawy. Problem polega jednak na tym, że w końcowej fazie projektu to się wszystko dzieje na raz, kumuluje. Zarówno merytoryka, jak i te rzeczy organizacyjne. Jest ta kumulacja, bo jest spektakl. Więc sobie obiecałam, że następnym razem zadbam o jeszcze jedną osobę w projekcie.

**J (Jarek Rebeliński)**: Ja myślę, że to, co powiedziałyście jest bardzo ważne - praca przy projektach TZS może wypalać i wypala. Ja bym dodał jeszcze jedną rzecz, a mianowicie tematy, którymi się zajmujemy. To nie są sprawy obojętne, np. przy Forum porusza się z grupą bardzo mocne tematy,

które dotyczą zarówno nas, jak i ludzi, z którymi pracujemy. Robiłem spektakle o depresji z młodymi osobami, widząc, że to jest „ich temat”. Przez to, że cały czas pracujemy z jakimś tematem, on staje się obecny w naszym życiu. Tym bardziej, że stajemy się w nim ekspertami/ekspertkami. Jeśli chcemy go pogłębić, musimy go zrozumieć, czytając, pytając, dowiadując się czegoś. Młodzież mówi o depresji podczas pracy, słyszę o niej, gdy pokazujemy spektakl, później jest obecny w interwencjach. Dodatkowo uważam, że mamy tendencję do radzenia sobie samemu. Bardzo dużo bierze się na siebie od początku – jedna osoba koordynuje, prowadzi zajęcia, a na końcu jeszcze spektakl. Bo ona wie wszystko. Więc wstawia się w bardzo trudną rolę. I oczywiście można się resetować - resetem jest finał, takie katharxis i o ile w teatrze ono nie zawsze jest, to w Teatrze Forum ja go doświadczam. Poczucie, że to się udało, że praca została zauważona, że problem rezonował w publiczności, że poruszał... Tylko czy to katharxis rzeczywiście nas oczyszcza? Ono jest redukcją napięcia - skończył się projekt, skończyliśmy pracę... Ale czy mamy takie poczucie, że następnym razem nie popełnimy tych samych błędów...?

**A** : Wypływa nam to słowo: zaangażowanie. Ono jest w samej nazwie: Teatr Zaangażowany. I teraz pytanie, co ono dla nas oznacza? Co to znaczy, że jestem zaangażowana/y?

**J** : Na ile moje zaangażowanie jest istotne? Czy rozumiemy zaangażowanie podobnie? To jest słowo, które warto na początku zrozumieć w sobie. Bo jeśli przystępuję do czegoś, co jest „zaangażowane”, to nie powinienem się dziwić, że się angażuje. Ale jeśli na jakimś etapie pracy moje zaangażowanie jest większe lub mniejsze niż innej osoby, to czuję, że dzieli nas przepaść, że czegoś nie ma.

**S** : Ja dorzucę coś jeszcze do poprzedniego wątku, że temat może wypalać. To dotyczy ludzi, którzy zajmują się pracą z trudnymi tematami: depresją, przemocą, chorobami psychicznymi, w przypadku Muzeum jest to Zagłada. Współpracujemy z osobami, które są dotknięte danym tematem. Rozmawiamy o ich doświadczeniach i na bazie tych doświadczeń coś wspólnie tworzymy. Ja myślę, że to jest tragiczna sytuacja, że jest tak mało badań i refleksji nad tym, jak praca z takimi osobami wpływa na twórców. Ja robiłam takie rozpoznanie i badania dotyczą służb medycznych czy terapeutów, ale nie takich zawodów miękkich, jak trenerzy i reżyserzy. I to, co nam grozi poza wypalaniem, to wtórna traumatyzacja. Będąc w kontakcie z osobami strauatyzowanymi, takimi jak osoby doświadczające przemocy i dyskryminacji, jesteśmy na nią narażeni. Wtórna traumatyzacja to zespół stresu pourazowego, który ma takie same objawy jak zespół pierwotny, czyli problemy ze spaniem, lęki różnego rodzaju, przebodźcowanie. Wtórna traumatyzacja jest bardzo skorelowana z wypaleniem zawodowym. Chciałam o tym powiedzieć, bo to jest bardzo mało znana kwestia, myślę, że lekceważy się ten problem. W kontekście dbania o siebie, ważne jest, żeby o tym wiedzieć. Psychoedukacja bardzo tu pomaga, zaczynamy rozumieć, że takie zjawisko istnieje i można coś z tym robić. My w Muzeum mamy stałą grupę wsparcia prowadzoną przeze mnie i terapeutkę. I chodzi o to, aby dzielić się swoimi doświadczeniami, nie zajmować się tylko kwestiami technicznymi, ale raczej tym, co mi to robi, że przez 2 miesiące zajmujemy się powstaniem w getcie. To nie jest super drogie i zastanawiam się, czy osoby pracujące przy różnych projektach nie mogłyby takiej grupy stworzyć.

**A** : To jest bardzo ważne, żeby zdać sobie sprawę, że tematyka, którą poruszamy ma na nas wpływ.

**W** : To, co może pomóc w niedopuszczaniu do wypalenia to superwizje. W naszym aktualnym projekcie zaplanowałyśmy zarówno superwizję psychologiczną, jak i dramową, czyli dotyczącą procesu dramowego. Niemal po każdym zjeździe szkoleniowym taką superwizję mamy. Widzę duże korzyści i wartości z tego płynące - ciągle uczymy się, błędy są urefleksyjnione, superwizja pomaga nam nie tylko w sprawach szkolenia czy procesu grupowego. Pomaga w myśleniu o optymalnym zarządzaniu projektem na przyszłość tak, aby dbać o higienę życia zawodowego i osobistego, by stawiać sobie granice, by to zaangażowanie było – bo nie wyobrażam sobie robienia takich projektów bez

wewnętrznego ognia – ale zadbanie o odpoczynek i dystans również. Myślę, że częściowo można się tego nauczyć, a częściowo specyfika tej pracy jest taka, że ona zawsze będzie porywała. I myślę, że to też jest ok. Ludzie, którzy decydują się na taką pracę, mają chyba na to zgodę, cieszy ich praca z dużym zaangażowaniem.

**M** : Myślę, że zmierzamy do tego, że te projekty mają swoją dynamikę i znając ją, można sobie pewne rzeczy poukładać, np. nie planować na czas finału nic innego i w ten sposób zabezpieczyć inne ważne dla nas rzeczy.

**A** : **Chciałabym jeszcze wrócić do słowa „zaangażowanie”. Na czym ono polega Waszym zdaniem? Czym jest a czym nie jest?**

**J** : Ja to zaangażowanie rozumiem tak, że robię to, co chcę zrobić najlepiej jak umiem, dając przestrzeń do wypowiedzi wszystkim. Scena nie powinna być manifestem, bo manifest służy tylko temu, kto wygłasza manifest, a rzadko kiedy temu, który w ten manifest uwierzy. Bo tak zawsze było, manifesty były fajne, płomienne, ale kończyły się rozlewem krwi. Kluczowe jest zaangażowanie wszystkich osób w projekcie.

**M** : Słuchając Was, przypominam sobie zdanie powtarzane często przez Augusto Boala: „solidarność oznacza ponoszenie tego samego ryzyka” i zadaję sobie pytanie, jak solidarność wiąże się z zaangażowaniem, w szczególności teraz, kiedy za granicą naszego kraju trwa wojna. Jaka jest rola TZS w tych czasach? W ogóle wydaje mi się bardzo ważne, aby zaangażowanie było ściśle powiązane z refleksyjnością i ciągłym zadawaniem sobie pytań. Ważnymi pytaniami są m.in.: w jakim kontekście pracuję, w imieniu kogo i dla kogo działam? Czy działam w imieniu swoim czy grantodawcy? Czy działam, by zrealizować swoje własne ambicje, czy działam w imieniu instytucji, w której pracuję, czy w imieniu grupy uczestników? Czy działam w systemie czy poza systemem? Czy działam w imieniu jakiejś ideologii? Jeżeli złapię się na tym, że działam w imieniu ideologii lub głównie po to, by realizować swoje ambicje - trzeba się zatrzymać. Przypomina mi się sytuacja, gdy grupa praktyków teatru realizowała projekt w jednym z Młodzieżowych Ośrodków Wychowawczych i pozwoliła używać wychowankom mocnych wulgarnych słów, a w trakcie spektaklu krzyknąć: „nienawidzę wychowawców” - będąc w instytucji resocjalizacyjnej i biorąc pieniądze, które płyną z podatków. Myśląc o pracy tych osób, pojawia się pytanie: czy to jest w porządku, czy to nie jest w porządku? Mam wrażenie, że my mówimy, że to nie jest w porządku - musimy zawsze brać pod uwagę kontekst, być autentycznym, realizować wartość wolności, ale też nie przekraczać pewnych granic. Trzeba się też zastanawiać, czy spektakl lub działania, które prowadzimy, bardziej zadają pytania czy dają gotowe odpowiedzi. Odpowiedź jest często blisko manifestu, o którym ty, Jarku, mówiłeś i mnie chyba, podobnie jak tobie, bliżej jest do pytań niż odpowiedzi.

**S** : Ja, pracując w Muzeum warsztatowo z młodzieżą, mam taką perspektywę, że różnica między warsztatem a Teatrem Zaangażowanym jest taka, że na warsztat młodzież przychodzi na gotowy scenariusz. Jest założony jakiś cel edukacyjny. Oczywiście dobry trener czy trenerka potrafi dać jakąś przestrzeń wolności w ramach tego scenariusza, ale jak ma 2 h i jest określony temat, to przestrzeń wolności jest dość mała. I to zaangażowanie dla mnie oznacza, że młodzież sama może decydować, co jest dla niej ważne i czym się chce zająć. To jest taka bardzo praktyczna i pragmatyczna kwestia, że ja nie muszę uczestników do czegoś doprowadzić, tylko jestem akuszerką, która pomaga im urodzić to, co w sobie mają. I np. jeśli jest to projekt Forum i jest założenie, że spektakl powstanie, to pojawia się pytanie: a co jeśli grupa uzna, że nie chce spektaklu stworzyć? I następne pytania: gdzie jeszcze jest wolność, a gdzie są jej granice? W naszym projekcie Teatru Forum w trakcie pandemii młodzież uznała, że chce spektakl odegrać na scenie, a nie na zoomie. Poszliśmy za tym, to była nasza decyzja. Mogło się okazać, że poprzez tę decyzję spektakl się nie odbędzie, bo wszyscy się rozchorują i nie



będzie to możliwe. Wzięliśmy za to odpowiedzialność, uznając między innymi, że ten projekt się może przedłużyć. Oddaliśmy sprawczość grupie. Na poziomie zwykłego życia jest łatwiej powiedzieć, czym jest zaangażowanie, bo większość edukacji szkolonej i pozaszkolnej jest bardzo ustrukturyzowana. Dochodzenie z grupą do momentu, kiedy grupa będzie mogła podjąć autonomiczną decyzję, co chce zrobić, to jest długi proces. Wymaga on pomocy w wychodzeniu z pewnych automatyzmów - dzieciaki z jednej strony chcą mieć wolność, ale może nie od razu potrafią z niej korzystać czy wziąć za nią odpowiedzialność. To jest ważne, żeby im pokazać, że wzięcie odpowiedzialności i wolność są realne i żeby rozumiały, na czym by miały polegać. Ważne jest też, by młodzież nie czuła się w tym samotna, ale wspierana. Ten poziom praktyczny wydaje mi się łatwiejszy do uchwycenia.

**A** : No to na zakończenie jeszcze pytanie o zmianę. Jak my, Wy - praktycy - postrzegacie zmianę? Czego ona dotyczy i na poziomie grupowym, i na poziomie indywidualnym?

**W** : To jest temat bardzo ważny i to jest też coś, co frustruje. Zacytuję tu Augusto Boala: „zmiana zaczyna się od pojedynczego człowieka”. Ta zmiana, moim zdaniem, w przypadku Teatru Forum dzieje się wśród uczestników, którzy go tworzą. Oni to często artykułują już w procesie powstawania spektaklu - że zaczynają inaczej postrzegać różne rzeczy, zmienia i poszerza się perspektywa ich patrzenia na innych ludzi. I tutaj zmianę widzę. Tak samo w przypadku Teatru ze Społecznością. Ale jak się to przekłada na zmianę w przypadku widzów - uczestników spektaklu - tego nie wiem. Wydaje mi się, że to wydarzenie jest na tyle krótkie, że na chwilę poruszy i jeśli nie ma kontynuacji - zgaśnie. Na tym poziomie zmiana jest nieuchwytna i to jest dla mnie frustrujące.

**M** : Mówisz o takiej zmianie osobistej czy zmianie w postrzeganiu tematu?

**W** : O zmianie osobistej, bo od tego zaczyna się zmiana w dalszej przestrzeni.

**M** : Oglądam teraz serial, niestety nie polski, w którym pokazane jest bardzo duże zaangażowanie młodzieży w działania związane ze sztuką. Jako element codziennego dnia w szkole uczniowie tworzą musicale, spektakle teatralne, uczestniczą w różnych działaniach stworzonych przez swoich kolegów i koleżanki. W tej szkole wykorzystuje się sztukę „do bycia”, do ekspresji. Miałam taką refleksję, że w Polsce prawie tego nie robimy. Oczywiście mamy domy kultury i inne placówki prowadzące zajęcia ze sztuki, ale zwykle chodzą na nie dzieci uzdolnione w jakimś kierunku lub takie, których rodzice o to zadbają. Mam wrażenie że w Polsce coraz więcej jest także działań teatralnych skierowanych do dzieci i młodzieży z różnymi dysfunkcjami, ale wciąż mało jest teatru, który może być czymś zwykłym, pozwalającym na ekspresję, zabawę, wzrastanie. Mnie się wydaje, że to, co robimy - czyli dotarcie ze sztuką do zwykłych ludzi - jest samo w sobie bardzo wartościowe. Poza rozwijaniem kompetencji, stwarzaniem przestrzeni do dialogu przychodzimy ze sztuką do zwykłych ludzi i pokazujemy, że teatr może być tą przestrzenią, w której mogą się wyrazić, „ćwiczyć życie” i że to jest dostępne nam wszystkim, każdy może z tego skorzystać. Projekty TZS, poza realizacją ważnych celów społecznych, pokazują, że bycie kreatywnym może być fajne, rozwojowe i ważne dla każdego.

**S** : Ja mam pesymistyczne podejście do życia. Pracuję stale z tematyką antydyskryminacyjną i ze zmianą postaw i wydaje mi się to bardzo trudne, żeby kogoś zmienić, zwłaszcza jeśli chce się kogoś zmienić. Najłatwiej jest kogoś zmienić wtedy, kiedy mu się daje wsparcie - jeśli dana osoba dobrze się poczuje ze sobą, a dzięki temu czuje się dobrze w relacji z kimś, jeśli to się poprawia, to jest mniej agresji, łatwiej jest odpuścić, zrobić przestrzeń na różnorodność. Mamy przestrzeń na to, żeby być w kontakcie i siebie nie nienawidzić i nie krzywdzić. I wydaje mi się, że trudno jest osiągnąć taką przestrzeń, jeśli ktoś ma w sobie dużo lęku, czuje się prześladowany, jest w złym miejscu w swoim życiu. Te trudne zachowania, z którymi pracujemy jako trenerzy, są rodzajem komunikatu, z czegoś wynikają, ludzie mają powód, żeby coś niszczyć, demolować. Tylko jak sprawić, żeby komuś było lepiej?

To jest trudne. Bo w pracy z młodzieżą często dotyczy to całej rodziny, całego środowiska, całej społeczności, sytuacji. Nawet te dzieci uchodźcze - co zrobić, żeby im było dobrze? Im będzie źle. Bo ta sytuacja jest trudna. Ale pewnie można robić małe kroki. Wystuchać, dać empatię, nie obrażać się na trudne zachowania, tylko je poumieszczać jako dobry dorosły, jako dobry towarzysz, który to przyjmuje. Nie odrzucając osoby - co czasem jest bardzo trudne. Takie procesy, żeby zadziałały, muszą być długie, muszą być systemowe, a my mamy jakiś wycinek - nie pracujemy z rodzicami, ze szkołą, ze środowiskiem i nasza praca może być tylko jakimś jednym małym krokiem w dobrym kierunku, ale może być też kamieniem milowym w rozwoju danej osoby. Ktoś może coś zauważać, coś go skieruje na inną drogę, ale równie dobrze to może być za mało. Być może ta osoba potrzebuje więcej, a my nie jesteśmy onnipotentni, żeby to wszystko dać. I to jest taka praca, z takim poczuciem, że na coś mam wpływ, a na coś nie mam wpływu. Ja mam poczucie, że to nie jest tak, że możemy dużo zmienić. Często to, co robimy, niewiele zmienia. Mniej niż ja bym oczekiwała. Ja na to reaguję fatalizmem, mam pesymistyczne nastawienie. Nie oczekuję, że kogoś zmienię, ale mimo to będę to robić. Wbrew poczuciu bezsilności będę to robiła, bo w zasadzie to jest jedyne, co mogę. Ja to robię dlatego, że alternatywa jest jeszcze gorsza. Bo jeśli nic w tej pracy nie ma sensu, to nic nie róbmy. Tylko wtedy, czy w ogóle cokolwiek w życiu ma sens? Natomiast jestem bardzo daleko od poczucia sprawczości, poczucia, że tak - zmienimy świat! Więcej spokoju ducha daje mi pesymizm i fatalizm niż wiara w zmianę. To jest może moja postawa moralna. Ja czuję zobowiązanie moralne do robienia różnych rzeczy na rzecz innych, ale nie dlatego, że wierzę, że to zmieni świat. Ale i tak będę to robić, bo tak trzeba.

**J** : Ja myślę że tutaj znowu możemy wpuścić się w kanał. Ilu terapeutów trzeba, żeby zmienić żarówkę? Wystarczy jeden, byle żarówka chciała się zmienić. To jest decyzja człowieka, który przychodzi do nas na zajęcia, bierze udział w warsztatach. Ja już przestałem wierzyć w to, że zmiana zajdzie wtedy, kiedy ja będę chciał. Jeśli ktoś będzie chciał się zmienić, to czasem wystarczy bardzo mała rzecz, np. doświadczenie na scenie refleksji nad tym, co zrobiłam/zrobiłem. To jest moje założenie. Czasem nawet 10-letnia terapia nie zmieni człowieka, bo trudno mu się skonfrontować z różnymi rzeczami. Mamy swoją psychikę i wracamy do schematów. Wydaje mi się, że to trochę jest przeczucie na mnie odpowiedzialności za to, żeby ktoś się zmienił i ja nie sądzę, że mam taki wpływ. Nawet nie chcę o tym myśleć.

**S** : My, jako osoby prowadzące, jesteśmy odpowiedzialni za dostarczenie wysokiej jakości tego, co robimy, natomiast nie jesteśmy odpowiedzialni za zmianę. To jest chyba kluczowe. Nie jesteśmy odpowiedzialni za zmianę w tych osobach. Każdy jest odpowiedzialny za siebie. My tworzymy warunki do czegoś, ale zaangażowanie polega na tym, że ludzie sami decydują o sobie. Może to jest takim kompasem. I to jest ta granica.

**A** : Ja myślę o zmianie nieoczywiście, bo w kategoriach obrazów. Nie chodzi o zmianę jako taką, ale o dostarczenie jak największej ilości obrazów - przecież nimi pracujemy w teatrze i w dramie. Robimy sceny, pomniki, stop-klatki. Dostarczamy obrazów, które są jak ziarna, nasiona. I może te ziarna padną na podatną wewnętrzną glebę, bo będą związane z jakimś potencjałem naszych uczestników do zmiany, przemiany. Obraz pokaże kierunek, możliwość, będzie jak wskazówka, drogowskaz. I ta zmiana nie dokona się nawet od razu. Ale jeśli ziarno padnie na podatną glebę i wyobrażenie o możliwości zmiany zostanie zasiane, to być może za jakiś czas - za 2 lata, 3 dni, 5, 10 lat - to ziarno wykiełkuje. Za to możemy wziąć odpowiedzialność. Za dostarczanie obrazów, za to, żeby one były różnorodne. Nie po to, żeby zmiana nastąpiła, ale po to, żeby poprzez ich dostarczenie, zwiększyć na nią szansę. Ale mam poczucie, że to jest w ogóle wielkie pytanie: co to znaczy zmiana? Czy ktoś chce zmiany? Czy ona jest potrzebna? Kto o tym decyduje?

M: Ja zastanawiam się, co jest głównym celem naszej pracy i jak to się ma do zmiany. I chyba to jest tak, że zmiana może polegać na tym, że my stworzymy przestrzeń do tego, żeby głos, np grup uciśnionych, który nie był słyszany do tej pory lub był słyszany niewiele, mógł być usłyszany bardziej. Wierzę, że to może wywołać zmianę, choćby taką, że wcześniej czegoś nie było, a teraz coś jest i to samo w sobie jest ważne. Ten głos nadal może zostać zignorowany przez większość, ale sam fakt, że coś zostało wypowiedziane, może spowodować zmianę i sprawić, że grupy, które są uciśnione, zostaną wzmocnione.

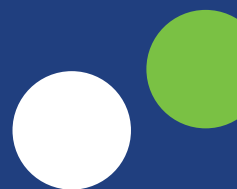
**A : Powoli zbliżamy się do końca naszej rozmowy. Pomyślmy zatem o przyszłości - jaka jest przyszłość TZS?**

**J :** Przyszłość jest zawsze jakaś. Nie sądzę, żeby TZS przestał obchodzić świat czy ludzi, którzy to robią. Myślę, że teatr nadal będzie zaangażowany, bo takie są potrzeby ludzi.

**A :** Ja uważam, że teraz, w sytuacji wojny na Ukrainie i kryzysu uchodźczego, TZS ma wielką przyszłość. TZS daje możliwość dotknięcia opowieści, próby zmiany narracji poprzez opowieść, spektakl, historie i to jest wielka szansa. Myślę też, że mamy dobre narzędzia do pracy z grupami i jednocześnie umiejętności pedagogiczno - psychologiczne, które są potrzebne przy pracy z dotkniętymi krzywdą osobami. Np. praca z historią umożliwia mówienie o rzeczach, które wydają się być niewyraźne. W trakcie budowania opowieści te niewyraźne historie odnajdują słowa, nabierają wyrazu, a następnie – znaczenia. Dzięki temu można z nimi wejść w dialog, wejść w kontakt. To jest aspekt TZS, gdzie widzę wielkie możliwości, ale i wielkie obciążenia dla prowadzących.

**M :** Nasza rozmowa pokazuje, że obszar do zagospodarowania przez TZS jest bardzo duży. Tworząc takie spektakle przymierzamy się do tego, jak myśleć na dany temat, jak się do niego "ustawiać", jakie są wokół głosy, narracje, metafory, obrazy. Pracując teatralnie, pracujemy nad rozumieniem danej sytuacji czy tematu, rozumieniem, które nie obciąża, nie jest jednostronne i w tym tkwi jego wartość. Jak „idziemy” w teatr propagandowy, to wiemy, po której stronie jesteśmy, a jak robimy teatr włączający różne głosy, to musimy się zastanowić, jak te różne głosy włączyć. Sam proces pracy nad tym jest ważny, rozwojowy, zmienia coś w myśleniu i chyba właśnie dlatego jest to dla nas takie ważne. Mam też wrażenie, że teatr instytucjonalny szuka kontaktu z publicznością i nasze metody mogą okazać się atrakcyjne także dla zwykłych teatrów, więc mogą za tym iść dofinansowania, większe docenienie. Liczę na to. To jest dobry czas dla tego typu działań.

# LITERATURA POGŁĘBIAJĄCA



- Bajor-Ciciliati A. (2008), *Teatr z misją*. Witryna nr 2 (204) z dnia 20 stycznia 2008. Źródło: [www.witryna.czasopism.pl/pl/gazeta/1111/1276/1564](http://www.witryna.czasopism.pl/pl/gazeta/1111/1276/1564)
- Boal A. (1995), *The Rainbow of desire. The Boal method of theatre and therapy*. London UK: Routledge (tłum. na angielski A. Jackson).
- Boal A. (1998), *Legislative Theatre: Using performance to make politics*. London UK: Routledge, (tłum. na ang. A. Jackson).
- Depta M. (2007), *TIE jako forma interaktywnego teatru*. W: K. Markowska-Byczek (red.) *Drama stosowana jako narzędzie społecznej interwencji. Teoretyczne i praktyczne aspekty metody*. Warszawa: Stowarzyszenie STOP-KLATKA s. 28-36. Źródło: [www.fundacja.dramaway.pl/tie-jako-forma-interaktywnegoteatru/224/193](http://www.fundacja.dramaway.pl/tie-jako-forma-interaktywnegoteatru/224/193)
- Depta M. (2010), *TIE as human rights education*. W: *Drama. Learning and Creativity* A. Gałązka, UK, National Drama Publication s. 76-87. Źródło: [www.dramaway.pl/tie-jako-narzedzieedukacji-na-rzecz-praw-czlowieka/136/111](http://www.dramaway.pl/tie-jako-narzedzieedukacji-na-rzecz-praw-czlowieka/136/111)
- Depta M., Żejmo-Kudelska A. (2016), *Teatr Zaangażowany Społecznie: prowadzący, aktor, widz*. Drama Way Fundacja Edukacji i Kultury. Źródło: <http://www.teatrzaangazowany.dramaway.pl/czytelnia/publikacje/teatr-zaangazowany-spolecznie-prowadzacy-aktor-widz-maria-depta-aldona-zejmo>
- Depta M., Żejmo-Kudelska A. (2017), *Augusto Boal - życie i dzieło (cykl artykułów). Wstęp do cyklu. Cz. I - Dzieciństwo i młodość*. Drama Way Fundacja Edukacji i Kultury. Źródło: <http://www.teatrzaangazowany.dramaway.pl/czytelnia/publikacje/augusto-boal-zycie-i-dzielo-cykl-artykulow-wstep-do-cyklu-cz-i-dziecinstwo-i>
- Depta M., Żejmo-Kudelska A. (2017), *Augusto Boal - życie i dzieło (cykl artykułów). Wstęp do cyklu. Cz. II - 15 lat pracy w Teatrze Arena*. Drama Way Fundacja Edukacji i Kultury. Źródło: <http://www.teatrzaangazowany.dramaway.pl/czytelnia/publikacje/augusto-boal-zycie-i-dzielo-cz-ii-15-lat-pracy-w-teatrze-arena-maria-depta>
- Gąsecki A., Żejmo-Kudelska A. (2019), *Najważniejsze jest budowanie relacji - rozmowa o wykorzystaniu Teatru ze Społecznością w pracy z młodzieżą z MOW-ów i MOS-ów*. Drama Way Fundacja Edukacji i Kultury. Źródło: <http://www.teatrzaangazowany.dramaway.pl/czytelnia/publikacje/najwazniejsze-jest-budowanie-relacji-rozmowa-o-wykorzystaniu-teatru-ze>

- Grotowski J. (2012), *Wokół teatru przyszłości*. W: *Grotowski. Teksty zebrane*, Warszawa: Instytut im. Jerzego Grotowskiego. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Hasiuk M. (2017/11), *Boal na Służewcu*. W: miesięcznik Teatr.
- Jaskulska A., Żejmo-Kudelska A. (2017), *Teatr w edukacji. Teoria i polska praktyka*. Drama Way Fundacja Edukacji i Kultury. Źródło: <http://www.teatrzaangazowany.dramaway.pl/czytelnia/publikacje/teatr-w-edukacji-teoria-i-polska-praktyka-alicja-jaskulska-aldona-zejmo>
- Jennings S. (2009), *Dramatherapy and Social Theatre. Necessary Dialogues*. London and New York: Routledge.
- Kluzowicz J. (2007), *Teatr zaangażowany społecznie jako sposób odnowienia dialogu z polskim widzem*. Rocznik Andragogiczny, s. 134-145, Źródło: [www.cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-abe6f639-0e8b-46d9-bd40-8ef9a88dbb8d/c/134-145.pdf](http://www.cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-abe6f639-0e8b-46d9-bd40-8ef9a88dbb8d/c/134-145.pdf).
- Mościcki P. (2007), *Zaangażowanie i autonomia teatru*. W: Dialog nr 12/2007. Źródło: [www.krytykapolityczna.pl/TekstypozaKP/MoscickiZaangazowanieiautonomiateatru/menuid-76.html](http://www.krytykapolityczna.pl/TekstypozaKP/MoscickiZaangazowanieiautonomiateatru/menuid-76.html).
- Muller A. (2011, 10 stycznia), *Teatr, który dotyka (o teatrze zaangażowanym na kilku przykładach – esej)*. Teatralia. Internetowy magazyn teatralny. Źródło: [www.teatralia.com.pl/archiwum/artykuly/2011/styczen\\_2011/100111\\_tkdo.php](http://www.teatralia.com.pl/archiwum/artykuly/2011/styczen_2011/100111_tkdo.php).
- Prendergast M., Saxton J. (2009), *Applied Theatre. International Studies and Challenges for Practice*. Bristol, UK/Chicago, USA: Intellect.
- Seymour A. (2009), *Dramatherapy and social theatre: A question of boundaries*, w: S. Jennings, *Dramatherapy and Social Theatre. Necessary Dialogues*. London and New York: Routledge.
- Stefańska A. (2012), *Teatroterapia jako metoda kształtowania poczucia godności u osób niepełnosprawnych intelektualnie*. Poznań - Kalisz: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Stefańska A. (2018), *Teatroterapia we wspomaganiu aktywności komunikacyjnej dorosłych osób z umiarkowaną niepełnosprawnością intelektualną*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.



## Drama Way Fundacja Edukacji i Kultury

Fundacja została powołana w marcu 2011 przez osoby, które od wielu lat profesjonalnie zajmują się pracą metodą Teatru Zaangażowanego Społecznie (TZS) oraz Teatru w Edukacji (TiE) w obszarze kultury, szeroko pojętej edukacji i rozwoju osobistego. Fundatorzy połączyli swe siły, aby tworzyć i wspierać niekomercyjne projekty, w których drama i teatr służą podniesieniu jakości życia ich uczestników - szczególnie w odniesieniu do grup marginalizowanych i defaworyzowanych.

Zespół Fundacji specjalizuje się w:

- tworzeniu i realizacji projektów TZS: Teatru Forum, Teatru ze Społecznością, Teatru w Edukacji
- działalności szkoleniowej umożliwiającej innym zgłębienie i adaptację poznawanych metod do własnych potrzeb.

Zespół Fundacji tworzą osoby, które w działania na rzecz innych zaangażowały swoją pasję, energię twórczą, ale także wysokie umiejętności i kwalifikacje. Dzięki nim została wydana pierwsza w Polsce książka dotycząca Teatru Zaangażowanego Społecznie - „Gry dla aktorów i nieaktorów” Augusto Boala.

Więcej o Fundacji:

[www.fundacja.dramaway.pl](http://www.fundacja.dramaway.pl)

Więcej informacji nt. Teatru Zaangażowanego Społecznie znajdziesz na:

[www.teatrzaangazowany.dramaway.pl](http://www.teatrzaangazowany.dramaway.pl)