

TEATR AMATORSKI

TEORIA I PRAKTYKA PRACY W ŚRODOWISKU LOKALNYM

Zapis wystąpień

**z „Konferencji Ruchu Teatrów Amatorskich –
Teoria i praktyka pracy w środowisku lokalnym”**

Podlaski Instytut Kultury w Białymstoku

2022

2 grudnia 2021 roku w Podlaskim Instytucie Kultury w Białymstoku odbyła się pierwsza konferencja teatralna adresowana do instruktorów teatralnych, twórców, inicjatorów i osób zainteresowanych działaniami teatrów niezawodowych, funkcjonujących na terenie województwa podlaskiego.

Głównym celem Konferencji była prezentacja i analiza rozwoju amatorskiego ruchu artystycznego, w tym niezawodowego ruchu teatralnego, jako ważnego czynnika kulturotwórczego regionu. Wymiana doświadczeń niewątpliwie przyczyniła się do pogłębienia wiedzy uczestników konferencji o wyzwaniach podejmowanych przez innych twórców, problemach, z jakimi niejednokrotnie się borykają i jak próbują je rozwiązywać. W programie konferencji, oprócz wystąpień zaproszonych gości, znalazły się spektakl oraz pokazy działań artystycznych, przygotowane i zaprezentowane w formie materiałów filmowych.

Publikacja jest podsumowaniem i zapisem konferencji. Tworzą ją artykuły prelegentów: księdza Jarosława Józwika, Anny Kołosow-Ostapczuk, Katarzyny Siergiej, Mateusza Tymury, Mateusza Sacharzewskiego, Karola Smaczego, Aldony Żejmo-Kudelskiej, Emilii Wyszowskiej.

Część publikacji stanowi raport z pilotażowego badania ruchów teatrów amatorskich przeprowadzonego i opracowanego przez Emilię Wyszowską i Agnieszkę Jakubicz.

Mamy nadzieję, że zarówno konferencja, jak i publikacja staną się inspiracją do podejmowania kolejnych działań twórczych w naszym regionie, które – w miarę naszych możliwości – pragniemy również wspierać.

Kontekst – teatr, teatr amatorski, środowisko lokalne.

Teatr

Zamiast wstępu przyjrzymy się terminologii związanej z tematem konferencji. Wiodącym określeniem jest tu słowo *teatr*, z języka greckiego – *theatron* – oznaczające widownię. Według Encyklopedii Teatru Polskiego¹, istnieją cztery definicje tego słowa:

1. budynek przystosowany do dawania przedstawień;
2. instytucja kulturalna wyższej użyteczności publicznej, zajmująca się przygotowaniem, graniem i eksploatacją przedstawień, zorganizowana jak przedsiębiorstwo, które może być prywatne, państwowe i samorządowe;
3. dziedzina sztuki polegająca na odtwarzaniu przez aktorów, przed publicznością, fikcyjnej rzeczywistości, na ogół zapisanej w tekście;
4. „*zespół osób, zajmujących się (po amatorsku lub zawodowo), przygotowaniem i graniem przedstawień. W skład zespołu artystycznego wchodzi pracownicy artystyczni*”².

Sam teatr wywodzi się ze starożytności. Początkowo były to widowiska o charakterze para-teatru (wszelkie działania, w których wyróżnić można elementy teatralności, np. obrzędy, mające jednak inne niż teatr przeznaczenie) i pre-teatru (praktyki widowiskowe społeczeństw pierwotnych, związane z zabawą, obrzędami religijnymi i świeckimi, które przy określonych warunkach mogą nabrać charakteru teatralnego). Już w starożytnym Egipcie mamy wzmianki o rytualnych tańcach, lamentach i pantomimach żałobnych przetykanych dialogami czy misteriach śmierci i zmartwychwstania Ozyrysa. W Mezopotamii natomiast podziwiano widowiska dworskie na cześć Hammurabiego itd. Jednak do poziomu sztuki, teatr został wyniesiony dopiero w kulturze starożytnej Grecji i Rzymu. W Grecji ukształtowały się dwa z czterech podstawowych rodzajów teatru (dramatyczny i pantomima), podstawowe rozwiązania architektoniczne, zasady gry aktorskiej, związki różnych rzemiosł teatralnych (scenografii, choreografii), podstawowa terminologia. Grecji zawdzięczamy także wzorcowe tragedii i komedii.

Po upadku Cesarstwa Rzymskiego teatr przetrwał głównie w Bizancjum, choć

¹ B. Frankowska, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2003, s. 425
² Tamże.

przypominał on bardziej widowiska o charakterze pantomimiczno-cyrkowym. W średniowieczu możemy wyodrębnić dwa rodzaje teatru: związany z liturgią (np. Wielkanocne Misteria) i teatr wędrowny (kuglarski), którego celem była głównie rozrywka, a przedstawienia, oparte na opowieściach biblijnych i ludowych wierzeniach, zazwyczaj miały morał (np. nie ma zbrodni bez kary).

W miarę upływu czasu teatr przestał być częścią obrzędów, liturgii czy rytuału i przyjął funkcje świeckie.

Nowożytny teatr dynamicznie ewoluował, co wiązało się z przemianami w samym dramacie czy architekturze przestrzeni teatralnej. Zmiany te możemy podzielić na cztery epoki: wspomniany już teatr średniowieczny, teatr renesansowy, teatr sukcesywny (baroku, oświecenia, romantyzmu) oraz teatr okresu reform XIX i XX wieku. W XX wieku wyróżnić można dwa podokresy: pierwszy do 1945 roku (lub 1939 – zależnie od źródeł) oraz drugi, który trwa do dziś. Pierwszy etap reformy teatralnej XX wieku zapoczątkowany został działaniami Edwarda Gordona Creiga. Okres ten, nazywany okresem „artysty Teatru”, podporządkowany był dyktaturze inscenizatora. Mowa tu o tak znaczących twórcach, jak Konstantin Stanisławski, Wsiewołod Meyerhold, Bertolt Brecht czy Peter Brook. Dalszy rozwój teatru zdynamizowały grupy aktorów, scenografów, inscenizatorów oraz rozwijająca się wymiana doświadczeń na festiwalach międzynarodowych. W latach pięćdziesiątych XX wieku rozwijał się także ruch teatru młodego pokolenia nazywany teatrem kontrkultury lub teatrem alternatywnym, który programowo odrzucił normy teatru instytucjonalnego, dążył do zmiany świata poprzez sztukę. Postulował zniesienie (zmniejszenie) dystansu w obszarze widz – aktor oraz pojawianie się tak zwanych komun teatralnych. W konsekwencji jego oddziaływanie silnie wpłynęło na kierunki rozwoju współczesnego teatru. To w tym okresie powstały takie zjawiska teatralne, jak Living Theater, Bread and Puppet Theatre, Laterna Magicka w Czechach, a w Polsce Cricot 2 Tadeusza Kantora, Teatr 13 Rzędów Jerzego Grotowskiego czy Teatr Studio Józefa Szajny.

Obecnie teatr nadal poszukuje nowych środków wyrazu, ale zaobserwować można także nawiązania do klasycznego repertuaru i prostych w wyrazie elementów gry aktorskiej.

Teatr amatorski

Czym jest teatr amatorski, niezawodowy? Stanisław Kaszyński pisze: „*to twór złożony,*

zintegrowany poprzez przyczyny jego genezy i cel finalny działalności”³. Jarosław Żardecki w książce „Teatr w refleksji i praktyce edukacyjnej”, pisze, że teatr amatorski to: „*pewien alternatywny pod względem teatru instytucjonalnego, repertuarowego, model zespołu stowarzyszonych ludzi, zazwyczaj niewykształconych w akademiach teatralnych i niemających odpowiedniego stażu, dla których właśnie aktywność teatralna jest zajęciem ubocznym, dodatkowym, realizowanym w czasie wolnym sposobem istnienia (a nie sposobem spędzania wolnego czasu), wynikający z głębokich motywacji emocjonalnych, z więzi z innymi członkami zespołu lub ze spełniania istotnych dla nich zadań społecznych, a przede wszystkim z wewnętrznej potrzeby i zdolności wyrażania się (niezależnie czy jest to zwykła radość czy namysł nad sensem życia, cierpienia i śmierci) przez tę właśnie sztukę*”⁴. Ten sam autor przytacza także definicję teatru niezawodowego z perspektywy pedagogiki i pisze, że jest to: „*proces twórczej aktywności teatralnej, służący bogaceniu osobowości uczestnika, jego wyobraźni, wrażliwości aktywności oraz rozwijaniu samodzielności, współpracy i odpowiedzialności; podczas działania w tego typu teatrze rolę zasadniczą pełni osobista inicjatywa uczestnika*”⁵.

Teatr amatorski, inaczej zwany ochotniczym lub niezawodowym, jest teatrem tworzonym w głównej mierze przez osoby niezwiązane zawodowo z pracą w teatrach profesjonalnych, bez wykształcenia akademickiego w tym zakresie. Dawnej teatry te wyróżniał przede wszystkim fakt, iż nie prowadziły one działalności zarobkowej – obecnie nie jest to wyznacznik. Głównym celem takich teatrów jest działalność edukacyjna, rozrywkowa lub dobroczynna. Teatry te mają różne nazwy w zależności od czasu, miejsca i środowiska działania: akademickie, studenckie, szkolne, dworskie, królewskie, świetlicowe, ludowe, samorodne, żołnierskie, teatr na obczyźnie, teatr awangardowy lub alternatywny.

Tradycje teatru amatorskiego sięgają starożytności i praktycznie od tamtych czasów do współczesności rozwijał się on równolegle do teatru zawodowego – choć granica między tym, co zawodowe, a tym, co nieprofesjonalne jest i była dość płynna.

Teatry w starożytności i średniowieczu zaliczamy do teatrów zawodowych, choć umiejętności nabywano tam przez praktykę i obserwowanie pracy mistrza. Średniowieczne szkoły klasztorne wykorzystywały teatr jako środek służący do wychowania religijno-moralnego. Za profesjonalistów uważano trupy wędrowne. Wiek XV i XVI dał nam nowe zjawisko teatru szkolnego, akademickiego, który funkcjonował w całej ówczesnej

³ S. Kaszyński (red.), *Szkice o polskim teatrze amatorskim*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1990, s. 3.

⁴ J. Żardecki, *Teatr w refleksji i praktyce edukacyjnej – Ku pedagogice teatru*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2012, s. 358-359.

⁵ Tamże.

Europie. Jego głównym zadaniem była pomoc w kształceniu języka i w pamięciowym opanowaniu tekstów (zazwyczaj łacińskich).

W Polsce od końca XVI wieku działały stałe teatry amatorskie w kolegiach prowadzonych przez jezuitów, pijarów, teatynów i inne zakony. Wielkim uznaniem cieszyły się szczególnie trzy: Teatr Collegium Jezuickiego w Warszawie, Teatr Collegium Nobilium oraz Teatr Szkoły Rycerskiej. W drugiej połowie XVIII wieku nastąpił ogromny rozwój teatrów dworskich (szczególnie na dworach Czartoryskich w Puławach i Mniszchów w Dukli).

O znaczeniu teatru amatorskiego J. I. Kraszewski pisał, że: „*są wybornym środkiem kształcenia smaku, zbliżania do książki, zespolenia ludzi, przypomnienia narodowych idei i praktyczną szkołą języka*”⁶.

W czasie zaborów teatr amatorski w Polsce stał się popularny w miastach, wśród inteligencji, młodzieży i robotników. Była to wówczas jedna z powszechnych rozrywek miejskich. Natomiast na wsiach, wyrastając z innych korzeni, dzięki organizacjom ludowym, takim jak Towarzystwo Oświaty i Pracy czy Towarzystwo Czytelni Ludowych, rozwijał się nurt teatru wiejskiego. W Warszawie w roku 1860 istniało 15 grup teatrów amatorskich, W Galicji teatry amatorskie działały w 461 gminach na Śląsku. Ważnym aspektem teatru amatorskiego w XIX wieku była dobroczynność. W Ciechanowcu grano m.in. na rzecz pogorzalców, w Kaliszu wspierano szpital, w Sieradzu szkołkę elementarną, a w Warszawie dochód z przedstawień przekazywano m.in. na rzecz niezamożnych studentów.

Pod koniec XIX stulecia amatorski teatralny ruch włościański w Galicji przybierał na sile. W celu zintegrowania tych inicjatyw, działacze oświatowi postanowili powołać jednolitą organizację kulturalną, która miała sprawować patronat nad powstającymi i rozwijającymi się zespołami teatralnymi i chóralnymi w środowiskach wiejskich. W 1907 roku we Lwowie, z inicjatywy Artura Zaremby-Cieleckiego i Zygmunta Gargasa, powstał Związek Teatrów i Chórów Włościańskich⁷. Natomiast w 1919 roku w Warszawie założono Związek Teatrów Ludowych, którego celem było zjednoczenie regionalnych związków teatralnych oraz powołanie placówki naukowo-badawczej: Instytutu Teatrów Ludowych. Jego główny inicjator, Jędrzej Cierniak, zmierzał do wyzwolenia teatru amatorskiego spod etykiety teatru uproszczonego i naśladowczego zawodowy.

Przedstawienia teatrów amatorskich odbywały się w różnych przestrzeniach: na scenach

⁶ Cyt. za: B. Frankowska, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2003, s. 431.

⁷ J. Potoczny, *Teatry włościańskie w Galicji autonomicznej – geneza powstania, działalność i znaczenie społeczno-kulturowe*, Kultura – Przemiany – Edukacja, t. V (2017), s.106.

profesjonalnych (Teatr Rozmaitości, Teatr Wielki), w salkach parafialnych i domach prywatnych. Spektakle łączono często z innymi wydarzeniami kulturalnymi lub towarzyskimi: z imieninami gospodarza, koncertem lub tańcami. Wybór repertuaru determinowała publiczność i jej przygotowanie do odbioru dzieła, ale także poziom trudności sztuki pod względem aktorskim i reżyserskim. Preferowano gatunki komediowe (bardzo popularne były dzieła Aleksandra Fredry).

W tym samym czasie działały teatry amatorskie (polskie) na emigracji, choć tam profesjonalizm często mieszał się z działaniem nieprofesjonalnym.

W dwudziestoleciu międzywojennym rozwijały się teatry środowisk ludowych i proletariackich związanych z Polską Partią Socjalistyczną. Natomiast w czasie II wojny światowej wiele teatrów prowadziło działalność konspiracyjną. Niektóre z nich działały przy polskich formacjach zbrojnych, funkcjonowały też teatry jenieckie.

Po wojnie, dzięki poparciu władz, teatr amatorski przekształcił się w ogromny ruch teatralny obecny w szkołach, domach kultury, świetlicach zakładów pracy, na wsiach i na uczelniach. Odcięty od zwalczanej tradycji teatr amatorski prezentował różnorodne formy artystyczne – od pantomimy, przez teatr dramatyczny, lalkowy, jednego aktora, małych form, teatr poezji po teatr taneczno-baletowy. Nastąpiła wtedy pewna reforma teatru amatorskiego, którego twórcy sięgali po odważne środki wyrazu, takie jak teatr otwarty czy kabaret polityczny.

Związki między sceną zawodową a amatorską bardzo osłabły od połowy lat pięćdziesiątych XX wieku, po powstaniu Związku Artystów Scen Polskich, który strzegł kryterium zawodowości. Choć oczywiście i tu zdarzały się wyjątki.

Teatr niezawodowy w Polsce ma bardzo bogatą tradycję, ale w literaturze przedmiotu mówi się głównie o teatrze szkolnym (akademickim). Niemniej jednak teatr szkolny, jak i teatr niezawodowy dla dorosłych, łączą podobne wartości i cele. Teatr ten, mimo licznych przeobrażeń i kontrowersji (budził je głównie wśród zawodowców), wypracował nowe metody, formy wyrazu, a od Jana Komeńskiego, możemy mówić o naukowym rozważaniu tego zjawiska.

Teatry amatorskie w Polsce posiadają własny repertuar, potrafią być mostem pomiędzy społecznością a instytucjami (np. szkolnymi). Scena niezawodowa jest nie tylko sposobem na „artystyczne wyżycie się”, ale może także stać się pierwszym krokiem do przejścia na zawodowość, spotkaniem z literaturą, żywym słowem, okazją do nabycia umiejętności publicznych występów i improwizacji. Teatr niezawodowy jest miejscem spotkania, rozwoju twórczego i samoświadomości.

Analiza literatury przedmiotu skłania mnie do stwierdzenia, że to właśnie przenikanie zawodowości z niezawodowością jest pełnią Teatru. Teatr niezawodowy przygotowuje do odbioru profesjonalnego teatru. Profesjoniści podnoszą kwestie estetyczne, a amatorzy wnoszą „*ładunek siły i niepokoju*”⁸, dając niejednokrotnie podwaliny pod proces „żywego teatru”.

Środowisko lokalne: tożsamość a miejsce

W literaturze przedmiotu środowisko lokalne jest jednym z ważniejszych czynników socjalizacyjnych. Przypomnijmy, że socjalizacja według Jana Szczepańskiego to „*ogół procesów nabywania pod wpływem otoczenia społecznego dyspozycji psychicznych czyniących jednostkę zdolną do życia w społeczeństwie cywilizowanym. Kształtuje ona osobowość człowieka i przygotowuje go do życia w zbiorowości, umożliwia porozumiewanie się i inteligentne działanie w jej ramach, uczy, jak się zachowywać, by osiągnąć cele życiowe*”⁹.

Polski pedagog, specjalista w zakresie pedagogiki społecznej Wiesław Theiss określił, że „*środowisko lokalne oznacza społeczność, która żyje na niewielkiej przestrzeni (od małej wsi po region geograficzny), a jego członkowie są skupieni wokół aprobowanych wartości, celów czy interesów. Tym co wspólne i co łączy członków społeczności lokalnej są m.in. kultura i jej dziedzictwo (tradycja, tożsamość, przynależność, lojalność wobec miejscowości czy terenu), formy życia społecznego (sąsiedztwo, solidarność miejscowa, patriotyzm lokalny, wspólna biografia), miejscowe środowisko naturalne (przyroda, warunki geograficzne, krajobraz)*”¹⁰.

Możemy więc pokusić się o hipotezę, że środowisko lokalne jest niezmiennie istotne w procesach kształtowania się tożsamości osobistej i społeczno-kulturowej, ponieważ dokonują się one w przestrzeni życia codziennego, a więc w środowisku lokalnym.

Czym jednak jest tożsamość? Hanna Mamzer w książce „Tożsamość w podróży. Wielokulturowość a kształtowanie tożsamości jednostki” zauważa: „*trudność w definiowaniu pojęcia tożsamość z powodu używania tego terminu w różnych dziedzinach nauki. (...) nie ulega jednak wątpliwości, że należy tożsamość rozumieć procesualnie, jako formę kształtowania własnej definicji siebie, która może odnosić się do wielu aspektów osobowości: jej*

⁸ A. Hausbrandt, *Teatr w społeczeństwie*, Warszawa 1983, s. 55.

⁹ J. Szczepański, *Elementarne pojęcia socjologii*, PWN, Warszawa 1972, s. 94.

¹⁰ W. Theiss, *Mała ojczyzna: perspektywa edukacyjna – użyteczna*; [w:] W. Theiss (red.), *Mała ojczyzna. Kultura. Edukacja. Rozwój lokalny*, Wydawnictwo Akademickie, Warszawa 2001, s. 11–12.

funkcjonowania psychicznego, jej interakcji z innymi jednostkami i jej konfrontacji z wartościami kulturowymi”¹¹. Tożsamość w tym ujęciu to proces określania swojej indywidualności, ale także wzajemnego oddziaływania na siebie ludzi w odniesieniu do dziedzictwa. Można wyróżnić tożsamość odnoszącą się do jednostki, która zauważa swoją unikalność i tożsamość grupy wypływającą ze świadomości podobieństwa i przynależności do określonej zbiorowości. Tożsamość, jako pojęcie, zamyka w klamry pewną całość. Pozwala zaobserwować łączniki pomiędzy jednostką, grupą społeczną a kulturą.

Na potrzeby tego artykułu najbardziej odpowiednia jest definicja tożsamości, którą odnajdujemy w książce profesora Jerzego Nikitorowicza „Edukacja regionalna i międzykulturowa”: „*Tożsamość (...) jest cechą ludzi, a nie kultury, instytucji czy zbiorowości, jest świadomością, ważnych i istotnych dla funkcjonowania własnych cech. Ta świadomość siebie, będąca zbiorem różnych identyfikacji, układa się (...) w różne warstwy, które są powiązane ze sobą, współzależne od siebie warunkują się wzajemnie, jednak nie zawsze pozostają w dynamicznych zależnościach*”¹². Cytat ten ukazuje zależności między tym, co osobiste a tym, co społeczne, co uświadomione a ukryte dla samych ludzi.

Zastanawiając się nad tożsamością, musimy wziąć pod uwagę jej zakres. Za profesorem Nikitorowiczem możemy wyróżnić tożsamość jednostkową, społeczną i kulturową. Tożsamość jednostkowa przejawia się w wymiarze osobowym i społecznym. Autor książki „Edukacja regionalna i międzykulturowa” pisze: „*tożsamość indywidualna – osobowa – jest powiązana z pojęciami: autentyczności integralności, sensu istnienia, przynależności, zakorzenienia, autonomii, poszanowania siebie, itp. Kształtuje się dzięki charakterystycznej dla człowieka potrzebie szukania i kreowania sensu życia i dotyczy jednostki żyjącej w społeczeństwie*”¹³.

Natomiast Hanna Mamzer zauważa, że: „*tożsamość jednostkowa ma (...) podkreślać odrębność człowieka i jego unikatowość. Nie będzie więc bezkrytycznie odwoływał się do tego, co proponuje społeczność, ale będzie wybierał to, co może być włączone we własne definiowanie tożsamości jednostkowej. Tutaj pojawia się także element wyboru cechy spośród tych, które są prezentowane przez różne społeczności, w których przecież jednostka może funkcjonować równocześnie*”¹⁴.

¹¹ H. Mamzer, *Tożsamość w Podróży. Wielokulturowość a Kształtowanie Tożsamości Jednostki*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2002, s. 49.

¹² J. Nikitorowicz, *Edukacja Regionalna i Międzykulturowa*, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, s. 234.

¹³ Tamże, s. 237.

¹⁴ H. Mamzer, *Tożsamość...*, s. 104.

Tożsamość społeczna jest, według Jerzego Nikitorowicza, „definiowana z perspektywy przynależności jakiejś zbiorowości społecznej i wiąże się z potrzebą przynależności, odniesień i podobieństw do nich. Jest niezbędna do kreowania tożsamości jednostkowej, dostarcza jej treści i doświadczeń”¹⁵.

Najbardziej znaną teorią tożsamości społecznej jest teoria Henri Tajfela. Przywołuje ją w swojej książce Hanna Mamzer: „podstawowym (...) procesem orientowania się człowieka w świecie jest kategoryzacja, czyli łączenie zjawisk i przedmiotów postrzeganych, jako podobne i oddzielenie ich od siebie w przypadku postrzegania ich, jako odmienne. Na tej samej zasadzie, dzięki nałożonej z zewnątrz bądź też własnej kategoryzacji, wyróżnione zostają grupy lub społeczności. Co istotniejsze, grupa własna jest zawsze postrzegana w kategoriach pozytywnych, a ma to na celu podniesienie własnej wartości”¹⁶.

Z przytoczonych powyżej rozważań wynika, że tożsamość społeczną definiujemy jako przynależność jednostek do określonej społeczności, przy założeniu, że pomiędzy tymi jednostkami zachodzą silne relacje.

Tożsamość kulturowa, według definicji Jerzego Nikitorowicza „jest wynikiem kontaktu człowieka z innymi grupami (...), to względnie stała identyfikacja indywidualna lub grupy ludzi z określonymi wartościami kulturowymi (idee, przekonania, poglądy, postawy, itd.). Moc identyfikacyjna kreuje wewnętrzną jedność grupy i określa jej specyfikację”¹⁷. Hanna Mamzer natomiast rozumie tożsamość kulturową „jako identyfikację z wartościami niesionymi i propagowanymi przez kulturę danej zbiorowości społecznej, czyli internalizację określonych, przestrzeganych w danej grupie norm i wartości oraz sposobów interpretowania zachowań i zdarzeń. W wyniku budowania tego rodzaju tożsamości człowiek jest w stanie określić, do jakiej kultury należy, dlaczego, a przede wszystkim, jakie są pozamaterialne oznaki owej przynależności. Takie rozumienie tożsamości kulturowej zakłada względną samodzielność myślenia i świadomości ograniczających konwenansów”¹⁸.

Wróćmy jednak do środowiska lokalnego. Jedną z badaczek lokalności „miejsca” jest Jolanta Muszyńska, która stosuje taką definicję tego pojęcia: „miejsce to konkretna przestrzeń, gdzie

¹⁵ J. Nikitorowicz, *Edukacja ...*, s. 351.

¹⁶ cyt. za: H. Mamzer, *Tożsamość...*, s. 101.

¹⁷ J. Nikitorowicz, *Edukacja ...*, s. 351.

¹⁸ H. Mamzer, *Tożsamość...*, s. 107.

*przeżywamy określone wydarzenia, poznajmy rzeczywistość, w określonym miejscu toczy się nasze życie, w określonym miejscu dorastamy i się starzejemy*¹⁹.

Podstawową właściwością miejsca jest fakt, że zawsze jest ono czyjeś. Innym ważnym kryterium pojęcia „miejsce” jest jego duchowość, pewien aspekt niematerialny. Relacja między człowiekiem a miejscem jest relacją współlistnienia. Autorka podkreśla także istotę zakorzenienia miejsca w pewnych artefaktach nazywanych przez nią przywiązaniem do miejsca.

Fragment, który przytoczę, odnosi się nie tylko do małej ojczyzny, ale także do świadomie wybranego miejsca przebywania. *„Praktyki społeczne łączą się permanentnie z miejscem, z ludźmi i ich swoistymi sposobami życia, a zatem z kulturą miejsca. Praktyki społeczne konstruują społeczny charakter miejsca, a ich sens i znaczenie wynikają z kultury miejsca stanowiącej płaszczyznę komunikacji społecznej”*²⁰.

Reasumując, poczucie przynależności do danego miejsca, a także umiejętność kreowania w przestrzeni własnych aktywności przynosi większą integrację miejsca i jednostki. Jest to istotny aspekt w działaniach teatrów niezawodowych i roli, jaką odgrywają w życiu społecznym zarówno jednostek, jak i zbiorowości.

¹⁹ J. Muszyńska, *Miejsce i wspólnota. Poczucie wspólnotowości mieszkańców północo-wschodniego pogranicza Polski. Studium pedagogiczne*, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa 2014, s. 46.

²⁰ J. Muszyńska, *Miejsce, jako przestrzeń doświadczania* [w:] J. Nikitorowicz, J. Muszyńska, B. Boćwińska-Kiluk (red.), *Od wielokulturowości miejsca do międzykulturowości relacji społecznych*, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa 2014, s. 15.

MATEUSZ SACHARZEWSKI

Teatr amatorski – podstawowa terminologia, opis pracy z grupą – teatralna autobiografia.

Teatr amatorski często budzi w odbiorcach sprzeczne emocje: niektórzy są do niego nastawieni wręcz entuzjastycznie, inni pozostają krytyczni. Niewątpliwie teatr amatorski jest pojęciem wyjątkowo bogatym znaczeniowo, co sprawia, że zjawisko to można definiować na wiele różnych sposobów. Dla mnie oznacza przede wszystkim bardzo szeroką grupę ludzi w różnym wieku, z różnych grup społecznych lub zawodowych, którzy chcą tworzyć teatr. Są to AMATORZY teatru, ludzie zajmujący się teatrem z prostego powodu: czerpią z tego przyjemność. Nie kieruje nimi chęć zarabiania pieniędzy ani perspektywa kariery. Pragną jedynie realizować swoje marzenia i przełamywać własne słabości.

Teatr amatorski to przede wszystkim **LUDZIE** z pasją. Podobno każdy z nas ma predyspozycje do bycia aktorem, ale nie każdemu wystarcza pewności siebie, aby sprawdzić się w tej dziedzinie. Myśl o wyjściu na scenę w wielu z nas często wywołuje wręcz przerażenie, ale teatr – paradoksalnie – może pomóc przełamać ten strach. W rozmowach z osobami, które zdecydowały się rozpocząć przygodę z teatrem często słyszałem, że jednym z powodów, dla których to zrobili, była właśnie chęć pokonania własnych słabości. Rzadziej dotyczy to najmłodszych, których zazwyczaj rodzice zapisują na zajęcia teatralne, zresztą dla dzieci teatr to najczęściej zabawa. Trzeba tu podkreślić, że dzieciństwo to czas, w którym można teatr pokochać albo na dobre się do niego zrazić. Wiele zależy od doboru repertuaru, który nie powinien być nudny albo niezrozumiały. Jeśli okaże się interesujący, jest szansa, że młodzi odbiorcy teatru pozostaną mu wierni również w wieku dorosłym, nie tylko jako widzowie, ale również jako twórcy. I znów – do grupy teatralnej można trafić z różnych przyczyn: bo mamy kompleksy, bo musimy spożytkować swoją energię, zagospodarować czas wolny, chcemy otworzyć się na ludzi, wypracować łatwość w nawiązywaniu kontaktów społecznych. Czasem chodzi o nabycie umiejętności zaprezentowania się przed szefem lub przedstawienia swojego projektu podczas zebrania w firmie. Niektórzy chcą nauczyć się wyraźniej mówić lub po prostu miło spędzić czas. Niesamowite są spotkania z ludźmi, którzy w teatrze amatorskim działają od lat, pracując zawodowo w zupełnie innych, nie łączących się ze sceną branżach. W swojej teatralnej działalności spotykałem też małżeństwa emerytów, którzy postanowili, że dołączą do zespołu teatralnego, bo w końcu mają czas na spełnienie swojego marzenia o graniu na scenie. Korzyści z tego jest jeszcze więcej, bo, spełniając marzenia, jednocześnie mogą ćwiczyć

pamięć, nawiązywać przyjaźnie i zwiedzać świat. Zatem, niezależnie od motywacji, przystąpienie do grupy teatralnej zawsze jest świadomym wyborem osoby, która nie boi się teatru, która chce w nim uczestniczyć nie tylko z perspektywy widza.



Zdjęcie 1 M. Sacharzewski w czasie prelekcji na konferencji – źródło PIK

Oprócz pasjonatów, do stworzenia teatru amatorskiego potrzebny jest człowiek, który będzie miał wiedzę, pasję, charyzmę i chęć wzięcia na siebie wszystkich obowiązków, które w teatrze zawodowym rozdzielone są wśród całego zespołu. To ktoś, kto znajdzie scenariusz lub sam go stworzy, zaadaptuje go na potrzeby zespołu, wydrukuje teksty, powierzy role w przedstawieniu w sposób satysfakcjonujący wszystkich, zajmie się organizacją prób, wyreżyseruje spektakl, w międzyczasie tworząc scenografię, wynajdując rekwizyty oraz kostiumy. Następnie wyszuka muzykę do spektaklu, znajdzie grafika lub sam opracuje plakat, zaprosi gości na premierę, a do tej premiery ustawi światła, które wcześniej zaprojektował, po czym zrealizuje spektakl. Najważniejsze jest, żeby robić to wszystko z pasją i dumą ze swojego zespołu. Jeśli zatem znajdzie się osoba gotowa stawić czoła tym wszystkim wyzwaniom, to utrzyma przy sobie wszystkich członków teatru, którzy są w nim z pasji, którzy tworzą **ZESPÓŁ**. Jest to niezbędny warunek do osiągnięcia sukcesu w postaci konstruktywnych, efektownych i efektywnych prób, cudownych spektakli, a przede wszystkim zbudowania dobrych, pozytywnych relacji w zespole. Im większy nacisk na początku położymy na jego budowę, tym szybciej zobaczymy

efekty wspólnych działań. Dlatego też większość pierwszych zajęć powinna być nakierowana na gry, ćwiczenia, zadania grupowe. Nie wszyscy potrafią od razu odnaleźć się na scenie. Należy też pamiętać, że w teatrze amatorskim spotykają się ludzie z różnych środowisk, grup społecznych, wiekowych i zawodowych. Każdy z nich trafił do zespołu z innego powodu, dlatego muszą się poznać i “dotrzeć”. Relacje między członkami zespołu poza sceną są kluczowe dla tego zespołu na scenie. Aktorzy profesjonalni potrafią oddzielić emocje prywatne od zawodowych, w teatrze amatorskim często stanowi to problem. Dobre relacje w grupie są tu bardzo pomocne.

Z doświadczenia wiem, że prawdziwe więzi między członkami zespołu widać od razu, zwłaszcza podczas festiwali. Wspólnoty nie da się udawać, nie można jej zagrać. Albo zespołowi uda się te relacje wypracować, albo nie, tu nie ma drogi pośredniej.

Podczas budowania zespołu instruktor musi zdobyć **ZAUFANIE** podopiecznych, to jedno z jego najważniejszych zadań. Równie ważne jest wzajemne zaufanie wewnątrz zespołu. Osiągnąć ten cel jest bardzo trudno, czasem dopiero pierwsze sukcesy powodują, że aktorzy zaczynają ufać instruktorowi – przekonali się przecież, że potrafi dobrze kierować grupą. Nabierają też wiary w możliwości swoje i kolegów. Najlepiej, jeśli zespołem amatorskim opiekuje się profesjonalista mający odpowiednie przygotowanie do pracy na scenie. Ludzie, którzy tworzą teatr amatorski często robią to dla własnej przyjemności i satysfakcji, co oznacza, że instruktor musi zadbać o to, aby w teatrze czuli się dobrze, aby ta praca spełniała ich oczekiwania i zaspokajała ambicje. W grupach młodzieżowych często zdarza się, że wszyscy marzą o zagraniu głównej roli. Profesjonalny instruktor będzie umiał tak zorganizować obsadę, żeby nikt nie poczuł się urażony czy niedoceniony. Korzystając ze swojej zawodowej intuicji i doświadczenia scenicznego, będzie też umiał przekonać młodych aktorów, że drugoplanowa rola może być wspaniałą kreacją, która na długo zapadnie widzom w pamięć. Jednocześnie instruktor musi uświadomić aktorowi, że mała rola, jeśli nie zostanie dobrze przygotowana, może stać się wielką katastrofą. Kwestia wzajemnego zaufania wydaje się tu kluczowa, pomaga bowiem zrozumieć zarówno dobór repertuaru, jak i zadań proponowanych przez opiekuna grupy teatralnej. W początkowej fazie tworzenia teatru te ćwiczenia, często przebiegające w formie gier i zabaw, mają na celu zbudowanie zaufania, poznanie się, ośmielenie aktorów do podejmowania trudniejszych wyzwań. To bardzo ważny etap, bo od niego zależy, jak ułoży się dalsza współpraca zespołu. A jak już wspomniałem, spośród wielu haseł i terminów ważnych w teatrze amatorskim, dwa wydają się fundamentalne: ludzie, których łączy wspólny cel i świadomy tego celu zespół, silny zarówno na scenie, jak i poza nią.

W kwietniu 2012 roku nie spodziewałem się, że grupa teatralna, którą wówczas założyłem, przerodzi się w bardzo dobrze funkcjonujący teatr amatorski. Teatr, który będąc teatrem w dużym stopniu młodzieżowym, będzie podróżował po kraju i wyjeżdżał za granicę, zdobywając uznanie publiczności i nagrody. Kiedy dzisiaj patrzę na umiejętności moich podopiecznych, często myślę, że niejednokrotnie dorównują oni aktorom profesjonalnym. Moi aktorzy emanują godną pozazdroszczenia energią, która jest wynikiem ich pasji i radości z bycia razem na scenie.

Stworzenie pierwszego zespołu teatralnego zależało przede wszystkim od dyrektorów bielskich szkół, którzy otworzyli przede mną drzwi swoich placówek i umożliwili rekrutację. Niestety, pierwsza grupa nie była zbyt liczna. Okazało się, że nawet informacja, że zagrałem w kilku filmach i serialach nie była skuteczną zachętą (co zresztą od razu nauczyło mnie pewnej pokory). Ostatecznie zebrała się grupa sześciu osób, które w szkolnej bibliotece zdecydowały się (mniej lub bardziej świadomie) rozpocząć swoją przygodę z teatrem. Nasz pierwszy wspólny projekt nosił tytuł „Licealiści VS Mroźek & Czechow”. Składał się z fragmentów dzieł Czechowa i Mrożka, bardzo luźno ze sobą połączonych. Zarówno to przedstawienie, jak i pierwsze projekty realizowane z nowymi grupami obecnie, służą przede wszystkim poznaniu się wszystkich osób w zespole i sprawdzeniu, czy ta „zabawa w teatr” wszystkim odpowiada. Dziś każdy, kto chce dołączyć do naszego teatru, musi zmierzyć się z projektem „Wariacje improwizacje” wymagającym pracy nad scenami wymyślanymi przez samą grupę. Finalnie łączymy je w jeden spektakl. Projekt powstaje w oparciu o sytuacje podpatrzone w życiu, o emocje, które młodzi ludzie znają, i które są im bliskie. Jednak nie tylko, bo zdarzają się także sceny całkowicie wymyślone, będące wynikiem wspólnej burzy mózgów. „Wariacje improwizacje” oraz system pracy z nimi związany, czyli podział zespołu na podgrupy, których skład ulega zmianom, pozwala poznać się ludziom często pochodzącym z różnych szkół i środowisk. Wszystkie gry i ćwiczenia wykonywane przez grupę w pierwszym okresie spotkań kładą nacisk na integrację i pracę nad tym, aby każdy poczuł się swobodnie w towarzystwie reszty zespołu. Przebrnięcie przez tę pierwszą barierę wstydu, lęku oraz niepewności i braku wiary w swoje możliwości jest niezwykle istotne. Cały pierwszy etap pracy z tworzącą się grupą składa się z pozornie małych, ale w rzeczywistości ogromnych kroków. Przełamanie obawy przed wyjściem na scenę jest ogromnym sukcesem indywidualnym każdej z osób, ale jest też sukcesem grupy. Jest to dla wszystkich wspaniała motywacja do dalszej pracy. Jeśli podczas pierwszego projektu uda się stworzyć zgrany zespół, będzie to rewelacyjny fundament do robienia rzeczy wielkich. Zdarza się, że osoby, które zostają w zespole po pierwszym

projekcie, pracują w nim przez dłuższy czas, często będąc już na studiach. To duży sukces, bo odwiecznym problemem młodzieżowych teatrów amatorskich, jest to, że funkcjonują one tylko do momentu zdania matury przez aktorów. Studia, nowe obowiązki, czasem wyjazdy do innego miasta powodują, że zaczyna im brakować czasu na kontynuowanie pracy w teatrze. Dlatego zbudowanie grupy, która działa dłużej niż kilka lat, jest prawdziwym wyzwaniem. Jestem dumny z tego, że kilka razy udało mi się ten cel osiągnąć.

W pracy z teatrem amatorskim zawsze próbuję skrócić dystans, który w początkowej fazie jest czymś naturalnym między grupą aktorską a instruktorem. Od początku wszyscy zwracamy się do siebie po imieniu, co nie wyklucza wzajemnego szacunku. Staram się od pierwszych zajęć dbać o dobrą, czystą i pozytywną atmosferę pracy, unikać nadmiernej krytyki. W teatrze młodzieżowo-amatorskim pojawiają się ludzie, którzy często szukają odskoczni od rzeczywistości, miejsca, w którym będą mogli nad sobą popracować, ale przede wszystkim dobrze się bawić. Moim zadaniem jest spełnienie tych oczekiwań.

Uważam, że teatrem amatorskim powinny zajmować się osoby profesjonalnie przygotowane do tej pracy. Pewność siebie prezentowana w podejmowanych działaniach pomaga zdobyć zaufanie zespołu. Możemy razem szukać nowych rozwiązań, dyskutować o repertuarze, ale są pewne umiejętności i wiedza, którą zdobywa się na kierunkowych studiach, a które są wręcz niezbędne do prowadzenia teatru. Praca z zawodowcami nie jest wyznacznikiem sukcesu, ale może ułatwić drogę do jego osiągnięcia. Moje wykształcenie i doświadczenie zawodowe pozwalają mi bardziej świadomie i pewnie prowadzić zespół pod kątem aktorskim, co jest widoczne w efektach naszej pracy. Gdy aktorzy zauważają, że ich gra podoba się publiczności, gdy dostają kolejne nagrody, ich zaufanie do mnie wzrasta. Wspólne sukcesy motywują do dalszej pracy, do rozwoju indywidualnego i grupowego. Z ogromną przyjemnością obserwuję młodych twórców cieszących się kolejnymi osiągnięciami, które okupione są długą i żmudną pracą nad spektaklem.

Staramy się, aby każdy świadomie uczestniczył w próbach do spektakli, świadomie budował swoją rolę. Wspólnie decydujemy, czy tekst zaproponowany przez instruktora wszystkim odpowiada, czy wszyscy się w nim dobrze czują. Jeśli ktoś nie jest zadowolony z przydzielonej roli, może o tym powiedzieć. Pozwalam na takie dyskusje i wiem, że ich efekty bywają czasem bardzo korzystne. Najlepsze wyniki w pracy uzyskiwały i uzyskują te grupy, które mają wspólny cel i razem do niego dążą. Ich zaangażowanie jest tak duże, że spotykają się nie tylko na próbach, ale także poza nimi, wzajemnie się motywują, chwalą i ganią. Potrafią przedstawiać swoje propozycje, przekonać innych, w tym instruktora, do swoich racji. Dowodzi to coraz

głębszej świadomości teatru, co dla mnie, jako ich nauczyciela, jest niezwykle cenną konstatacją.

Za swój największy sukces uważam stworzenie zespołów teatralnych, które są prawdziwą artystyczną wspólnotą. Pracujący w nich aktorzy, tworząc takie spektakle jak “Księżniczka na opak wywrócona” czy “Zielony Gil” udowodniły, że to właśnie zespół jest kluczem do robienia wspaniałych, wartościowych rzeczy. Mam ogromną nadzieję, że jeszcze przez wiele lat będę mógł pracować z takimi ludźmi. Ich zaangażowanie, zapał, energia i wrażliwość są dla mnie największą nagrodą.

MATEUSZ TYMURA

Praca teatralna inspirowana miejscowymi historiami na podstawie działań w ramach programu Lato w Teatrze.

TEATR ISTOTNY

Źródeł mojej obecnej różnorodnej aktywności teatralnej, która objawia się pracą zarówno w teatrze zawodowym, jak i pracą z amatorami oraz działalnością w społecznościach lokalnych, jest kilka.

Jednym z nich jest edukacja w Akademii Teatralnej w Białymstoku na Wydziale Sztuki Lalkarskiej.

W murach tej uczelni spędziłem kilka lat. Właśnie tam z ciekawością, pasją i zaangażowaniem zgłębiałem i poznawałem teatr. To tam zakochałem się w teatrze lalek, spotkałem się z teatrem przedmiotu, teatrem dłoni oraz uczyłem się o niezwyklej odsłonce współczesnego teatru ożywionej formy. To tam odkryłem, że teatr nie musi być wielki w swoich rozmiarach, finansach, strukturach oraz nie musi mieścić się w wielkim gmachu, aby być teatrem ISTOTNYM... Wtedy Akademia Teatralna to był mój cały świat.

Bycie lalkarzem daje szereg umiejętności niezbędnych w pracy w teatrze. Lalkarz, oprócz opanowania warsztatu aktorskiego, musi być reżyserem, scenografem, rzeźbiarzem, pracownikiem technicznym i dramaturgiem. Ta wielozadaniowość jest doskonale znana twórcom teatrów, również teatrów offowych i alternatywnych, a także instruktorom teatrów amatorskich. Wielozadaniowość nie jest łatwa, natomiast ma swoje dobre strony, bo pozwala na względną samowystarczalność. Niewątpliwie pozwala poczuć się artystą w pełni. Jest w tym coś kuszącego.

Na trzecim roku w białostockiej Akademii Teatralnej pojawił się przedmiot „mała forma teatralna”. Był to moment niezwykle ważny, gdyż po dwóch latach intensywnej edukacji mogłem stworzyć własny mały spektakl. Wtedy powstała marionetkowa „Prosta historia”, potem wielkanocne przedstawienie „Mała Pasja...” i, co ważne, po raz pierwszy poczułem, że w przyszłości chcę tworzyć swój własny niezależny teatr, a dokładniej „teatrzyk”. Pracę magisterską także poświęciłem „teatrzykom” studenckim (niezawodowym/półamatorskim): Teatrzykowi „Bim Bom” oraz Teatrzykowi Ręk i Przedmiotu „Co To”, gdzie swoją teatralną pasję realizowali m.in. Zbigniew Cybulski, Bogumił Kobiela czy Jacek Fedorowicz. Naturalną

konsekwencją moich zainteresowań było, że zaraz po studiach, ja, absolwent kierunku aktorskiego Akademii Teatralnej i student reżyserii na tym samym wydziale, wbrew „gwiazdorskiemu” nurtowi obecnemu w branży teatralnej i filmowej, za to z wiarą w wartość i ISTOTNOŚĆ małych alternatywnych działań teatralnych stworzyłem swój teatr o nazwie „Teatrzyk Latarnia Magiczna”.

To właśnie jako „Teatrzyk...” wraz z Moniką Kwiatkowską, Pauliną Karczewską, Błażem Piotrowskim i Błażem Twarowskim zaczęliśmy jeździć na festiwale i zdobywać pierwsze nagrody. Zapragnęliśmy też mieć kawałek własnej przestrzeni na próby, premiery, ale także na przeróżne działania naszej nowo powstałej grupy.



Zdjęcie 2. Mateusz Tymura w czasie prelekcji na konferencji – źródło PIK

NA PODWÓRZU

W 2012 roku po bezpiecznym okresie studenckiego tworzenia, w końcu nadarzyła się okazja, aby zawalczyć o przestrzeń do pracy poza murami Akademii Teatralnej. Spotkałem wtedy Michała Strokowskiego, który właśnie tworzył alternatywne miejsce kultury w starej Straży Ogniowej przy ul. Warszawskiej 5 w Białymstoku. Stary, piękny, aczkolwiek bardzo zaniedbany ceglany budynek wraz z dziedzińcem miał zamienić się w „Podwórkowy Dom Kultury”. Właśnie tam feerią dźwięków, kolorów, emocji oraz ludzkich talentów ruszyła zupełnie oddolnie społeczno-kulturalna inicjatywa, w którą zaangażowałem się całym sobą. Tam też zrealizowaliśmy projekt pt. „Historia naszego podwórka”, podczas którego z ciekawością wsłuchiwałem się w historie opowiadane przez lokatorów kamienicy. Z tych opowieści, czarno-białych zdjęć, starych przedmiotów i wszystkich przywołanych wspomnień miał powstać scenariusz i pokaz teatralny.

Przestrzeń starego podwórza uprzątnęliśmy, a inspirując się permakulturowymi nowinkami obsadziliśmy każdą wolną przestrzeń kwiatami i warzywami. Stare przedmioty dzięki up-cyclingowym pomysłom zyskały nową funkcję: doniczek, ławek, ozdób, instrumentów. Urządziliśmy wieczorek sąsiedzki, na który zaprosiliśmy dyrektora Muzeum Podlaskiego, urzędników, przeróżnych artystów, okolicznych mieszkańców, a przede wszystkim dawnych i obecnych lokatorów, dla których zorganizowaliśmy pokaz teatralny utkany z zebranych relacji. W dobrosąsiedzkiej atmosferze odrodziły się więzi, popłynęły wspomnienia o błahych i całkiem poważnych momentach ze wspólnej historii. Do tej pory tkwią mi w głowie poruszające opowieści wspaniałych i serdecznych lokatorek kamienicy: Pani Anny Śledzińskiej oraz jej mamy Ireny. Jedna z historii dotyczyła okresu II wojny światowej. Na strychu kamienicy ukrywała się wówczas młoda Żydówka, która później została wytropiona, wywieziona i zabita przez Niemców. Niezwykle mocna opowieść, którą zmaterializowaliśmy w naszym spektaklu.

W Podwórkowym Domu Kultury odbyło się wiele przeróżnych wydarzeń. W nas dojrzały plany, aby kontynuować tutaj działalność społeczno-kulturalną w kolejnych latach, tworząc przestrzeń dla sąsiedzkich spotkań, otwartą na twórców, z wymarzoną siedzibą naszego teatru. Wspaniałe plany i wielkie marzenia... Niestety, pomysł na taki dom kultury nie zyskał aprobaty władz, być może zanadto odstawał od utartych schematów. Podwórze i mała kanciapa zostały nam odebrane...

Mimo tego przykrego zakończenia, przy ul. Warszawskiej wydarzyło się coś wyjątkowego, bo miejsce to zostało nadpisane nową barwną historią. Wtedy zrozumiałem, że nie jesteśmy tylko po to, aby historię odczytywać, odkrywać, ale także tworzyć ją, dodając od siebie coś nowego i obiektywnie dobrego – coś ISTOTNEGO.

Doświadczenie realizacji tego projektu w dużym stopniu ukształtowało moją dalszą działalność animacyjną. „Podwórkowy Dom Kultury” otworzył mnie na historię miejsca i ludzi, na przestrzeń budującą kontekst wydarzeń artystycznych, otworzył mnie na pracę z „przestrzenią konkretną”.

Z potrzeby tworzenia i eksperymentowania, ale także z powodu braku własnej przestrzeni scenicznej, ruszyłem w „przestrzeń konkretną” także ze swoim teatrem.

Od 2013 roku już jako Teatr Latarnia realizowaliśmy szereg dużych spektakli w różnych lokalizacjach, m. in.: „Solaris” Lema umiejscowiony w futurystycznych Spodkach – obecnej siedzibie PIK-u, mocny i bolesny spektakl „Merylin Mongoł” realizowany w starym domu na osiedlu Wygoda, „Dzienniki Majdanu...” – spektakl o ukraińskiej rewolucji grany na placu przy dawnym dworcu PKS Białystok, spektakl „Władcy” wystawiony w apokaliptycznej przestrzeni starej fabryki w Fastach czy „Wiśniowy Sad” realizowany pośród wycinanych drzew i zniszczonych domów przy ul. Grunwaldzkiej.

Kolejnych przedsięwzięć inspirowanych miejscem i lokalnymi historiami było co najmniej kilka. Na pewno warto wymienić projekt „Bojary Zostają Kulturalne”, który był próbą ożywienia przestrzeni „łaki” - skweru w starej dzielnicy Bojary w sercu Białegostoku wraz z ideą ochrony drewnianej architektury dzielnicy i utworzenia Bojarskiego Domu Kultury. Po kilku latach niesamowitych spotkań zostało wiele archiwalnych nagrań, zdjęć, filmów oraz wspomnień z kilkunastu wydarzeń artystycznych. Jedno z nich, utkane z pamięci mieszkańców, to „Bojarskie Duchy – podróż w czasie”. Kolejne inicjatywy realizowaliśmy na osiedlu Wygoda podczas innego projektu zatytułowanego „Tymczasowy Teatr w Chacie na Wygodzie”. Zebrane wspomnienia mieszkańców miały swoją dźwiękową premierę podczas wieczorku pod hasłem „Wygoda Lajf”, który odbył się w moim domu. Co ważne – oba projekty zostały wydane jako słuchowiska we współtworzonym wraz z Adamem Frankiewiczem wydawnictwie „Pionierska Records”. Chcąc utrwalić niezwykle ulotną i cenną „historię mówioną” mieszkańców dwóch historycznych białostockich osiedli, zdecydowaliśmy się na wydanie ich na kasie magnetofonowej.

Gdy myślę o programie „Lato w Teatrze”, mam takie skojarzenia: słońce, zapach łąki, uśmiechy dzieci, wielka przygoda, podróż utkana ludzkimi opowieściami, historiami i ważnymi tematami... Tylko takie „Lato w teatrze” mnie interesuje i w takich odsłonach tego programu dane mi było brać udział. Od 2012 roku we współpracy z wyjątkowym gronem artystów i animatorów kultury zrealizowałem aż dziewięć edycji programu w różnych miejscach w Polsce i wciąż czuję radość, gdy myślę o kolejnych odsłonach.

Czym jest „Lato w Teatrze”? To nieustannie rozwijany program Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego, realizowany nieprzerwanie od 2008 roku. Umożliwia on organizację dwutygodniowych pólkolonii artystycznych podczas wakacji, najczęściej w mniejszych miejscowościach, w których dzieci i młodzież na co dzień nie mają szansy na kontakt z teatrem. Projekt ten to okazja do spotkania z ludźmi, z ich czasoprzestrzenią, historiami, legendami, ale też problemami dotyczącymi jakiejś części społeczności. Wszystkie edycje, w których do tej pory brałem udział zawsze miały ten wspólny mianownik.

Rozpoczynając pracę z uczestnikami, zawsze staraliśmy się ustalić, co jest dla nich najważniejsze, jakie potrzeby ma dana społeczność, chcieliśmy wysłuchać jej narracji, opowieści... Pragnęliśmy dostrzec zagrożenia i możliwości istniejące w danym miejscu i najbliższym środowisku. Staraliśmy się też postawić wstępną diagnozę i spróbować trudny temat / problem / wyzwanie nazwać, przybliżyć, wskazać potencjalne drogi jego rozwiązania albo chociaż oswoić. Można powiedzieć, że używany przeze mnie wcześniej zwrot „ISTOTNOŚĆ” przybiera tu nieco inny charakter i funkcję, lecz wciąż jest obecny.

TOMASZÓW MAZOWIECKI (2012, 2013)

Na mapie teatralnej „Lata w teatrze” pierwszy pojawił się Tomaszów Mazowiecki. To miasto z niezwykle bogatą historią, w przeszłości jeden z najważniejszych ośrodków przemysłu tkackiego. Obecnie jednak Tomaszów stracił swój dawny blask, stając się prowincjonalnym miastem w województwie łódzkim. W niemal wszystkich edycjach programu „Lato w teatrze”, prócz grupy aktorskiej, muzycznej i scenograficznej, mieliśmy grupę dziennikarską, która robiła serię wywiadów z mieszkańcami danej miejscowości, w Tomaszowie również. Większość z napotkanych osób nie miała najlepszego zdania o swoim mieście. Jeden z przechodniów zapytany o to, co chciałby w nim zmienić, odpowiedział: „A wszystko! Wyburzyłbym i od nowa postawił”.

Projekt zatytułowaliśmy „Bakcyl”, bo naszym celem było właśnie znalezienie „bakcyła” wyobraźni w Tomaszowie Mazowieckim.

Mieszkańców pytaliśmy, co jest tutaj warte uwagi, a co jest do naprawy? Co zrobić, aby w tym mieście można było pełną piersią żyć, tworzyć i marzyć? Czy jest tu jakieś ciekawsze miejsce spotkań niż uwielbiany przez młodzież McDonald’s? Czy, aby miasto stało się „fajne”, musi powstać w nim duża galeria handlowa, jak w sąsiednim Piotrkowie Trybunalskim?

Na warsztat wzięliśmy miejscowe legendy, odwiedzaliśmy ciekawe miejsca z wyjątkową przyrodą i rzeką Pilicą. Staraliśmy się obejrzeć to miasto od nowa. Przyjrzeć się jego historii, zobaczyć Tomaszów pełen wystawnych kamienic, zamożnych fabrykantów, rzemieślników oraz zwykłych robotników, którzy nie narzekali na brak pracy. Na podstawie poznanych historii, legend i anegdot powstał spektakl, który w pewnym stopniu zmienił obraz miasta w oczach uczestników projektu i widzów.

Podczas realizacji „Lata w Teatrze” jako instruktor teatralny często występowałem w roli adwokata miejsca, starając się obronić jego obraz przed przesadną krytyką ze strony mieszkańców. Było tak nie tylko w Tomaszowie Mazowieckim, ale także w innych miastach, na przykład w Radomiu podczas projektu „Wachoły i chytre baby” (2019), w ramach którego wraz z dziećmi i młodzieżą rozprawialiśmy się ze stereotypami, memami i żartami krążącymi na temat tego, jak się okazało, dość ciekawego miasta. Jako „obcemu” – człowiekowi z zewnątrz – często łatwiej było mi docenić wartościowe rzeczy, ukryte w szarej codzienności miejsca.

Z dziećmi i młodzieżą z Tomaszowa Mazowieckiego spotkałem się również w kolejnej edycji projektu, podczas której przede wszystkim wsłuchiwałem się w głos samych uczestników półkolonii. Pytaliśmy o tolerancję w ich mieście, klasie, na podwórku... Czy czują się akceptowani i bezpieczni? To oni przynosili nam swoje opowieści, historie i anegdoty, czasem zwierzali się i dzielili głębokimi przeżyciami.

Na podstawie ich opowieści formułowaliśmy zadania i etudy, które młodzież realizowała w formie teatralnych improwizacji. Z tych etiud stworzyliśmy finałowy pokaz, który pod nazwą „I tak zrobimy Cię na szaro” odbył się na jednym z zaniedbanych tomaszowskich podwórek. Rozważania o tolerancji i akceptacji oraz pojęcie wykluczenia wybrzmiały podczas spektaklu na różne sposoby, stając się w wielu miejscach intymną i poruszającą wypowiedzią tomaszowskiej młodzieży. Podobny schemat pracy rozwijaliśmy w kolejnych odsłonach programu, już w innych miastach.

GOSTYCYN / PRUSZCZ-BAGIENICA (2014)

W województwie kujawsko-pomorskim znajduje się stara stacja kolejowa Pruszcz-Bagienica. Niegdyś była to chluba regionu, wspaniały ceglany kompleks z lokomotywnią, zwrotnicą, restauracją kolejową, wieżą oraz osiedlem kolejarskim, gdzie mieszkało kilkadziesiąt rodzin. Stacja i węzeł kolejowy szczęśliwie przetrwały wojnę, całkiem dobrze funkcjonowały też przez długi okres PRL-u. Niestety, transformacja gospodarcza z początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku okazała się bardzo trudna dla mieszkańców tych terenów. Znikały kolejne połączenia kolejowe, grabione przez złomiarzy budynki zaczęły niszczyć, pustoszyć, walić się.

„Chodzi złomiarz koło Pruszcza

wyrwie tory - nie odpuszcza”

W końcu stację oficjalnie wyłączono z ruchu i zamknięto. Zostali mieszkańcy: byli kolejarze i ich rodziny ze wspaniałą tradycją kolejarskiego munduru, pełną dumnych wspomnień z pracy odmierzanej kolejnym świstami odchodzących punktualnie pociągów. Degradacja miejsca przyniosła degradację stosunków społecznych. Nie wszyscy potrafili poradzić sobie ze zmianą dotychczasowego życia. Na osiedlu kolejowym coraz częściej zaczęły się pojawiać bezrobocie, bieda i alkohol... Nadeszła beznadzieja.

Sporą część uczestników projektu stanowiły właśnie dzieci byłych kolejarzy. Wsłuchując się w głosy mieszkańców opowiadających o czasach świetności stacji i o jej upadku, próbowaliśmy podtrzymać w nich nadzieję, że ich miejscowość ma wciąż szansę na odrodzenie. W finale spektaklu pt. "Lokomotywa" dzieci, na zbudowanej wspólnie drezynie, jeździły po nieużywanych torach, rzucając zaklęcie wspólnie śpiewaną piosenką „Ziarenko do ziarenka, a kamyczek do kamyczka, a cegiełka do cegiełki na nasz wspólny Pruszcz”, chcąc to wspólne marzenie zamienić w rzeczywistość, tak by „beznadzieja” opuściła w końcu to miejsce.

Realizując nasz projekt dowiedzieliśmy się, że środowisko entuzjastów kolejnictwa organizuje tu festyny kolejowe i marzy o utworzeniu na stacji muzeum z funkcją kulturalno-turystyczną. Niestety, dotychczas nie udało się tego zrealizować. Myślę jednak, że to kwestia czasu i w niedalekiej przyszłości uda się zrewitalizować tę przepiękną przestrzeń, a finał naszego spektaklu okaże się prawdziwym scenariuszem i jeszcze niejeden historyczny pociąg zatrzyma się na tej zabytkowej stacji.

Dobłą praktyką, którą staraliśmy się realizować było podsumowanie każdych zajęć czymś pozytywnym, czymś co nam wyszło, co się udało, co osiągnęliśmy jako grupa. Zakończenie każdego finałowego spektaklu w ramach kolejnych edycji programu „Lato w teatrze” formułowaliśmy pozytywnie. Zawsze chcieliśmy zostawić dzieci, młodzież i widzów z jasnym przesłaniem, z nadzieją, z czymś dobrym i wartościowym, wierząc w to, że historia tworzy się tu i teraz, a my jesteśmy jej częścią i w dużej mierze za nią odpowiadamy.

Dotykając trudnego tematu szeroko pojętej degradacji stacji w Pruszczu-Bagienicy, rozpoczęliśmy proces zmiany w społeczności lokalnej. Dlatego chciałbym zwrócić uwagę na to, jak ważna jest ciągłość pracy z daną społecznością. Niestety, z tą konkretną grupą zrealizowaliśmy tylko jedną edycję projektu, co przypomina nieco o bolączce dzisiejszych czasów, czyli o problemie finansowania projektów. Uzyskiwane granty gwarantują jednorazową realizację określonego projektu, rzadko jednak pozwalają planować coś długofalowo. Niektóre koncepcje zaś powinny działać jako projekty co najmniej kilkuletnie, bo dopiero po takim czasie widoczne byłyby ich wymierne efekty. Grupę z Pruszcza -Bagienicy zostawiliśmy na samym początku zainicjowanego procesu zmiany, nie mając żadnej pewności, że będzie on rozwijany. Dlatego niezwykle ważne jest, aby rozpoczynając pracę w danym miejscu, myśleć o możliwościach jej kontynuacji (program „Lato w teatrze” daje możliwość realizacji trzech edycji w jednej miejscowości) lub o wyłonieniu lokalnego lidera, animatora, który mógłby kontynuować działania w przypadku, kiedy realizująca projekt ekipa pochodzi z zewnątrz. Tutaj, niestety, tego zabrakło.

BORNE SULINOWO (2015, 2017)

W latach trzydziestych XX wieku w miejscowości Linde (obecnie woj. kujawsko-pomorskie) Niemcy zbudowali Garnizon Wojskowy. W 1945 r. przejęła go Armia Czerwona i ukrywała tu broń atomową na wypadek konfliktu z Zachodem. Cały kompleks z koszarami i bunkrami był imponujący. Co ważne – tego miejsca nie było na mapie Polski aż do 1992 roku, gdy ostatni żołnierze wyjechali do Rosji, pozostawiając puste „miasto”. W 1993 roku zaczęła się współczesna historia tego miejsca i właśnie wtedy do Bornego zaczęli zjeżdżać z całej Polski nowi „obywatele”, którzy w pewien sposób mieli odtworzyć to miejsce, zbudować jego historię, tradycję. Przyjechali tu ludzie z różnych regionów, z różnymi tożsamościami. To zaintrygowało nas na tyle, że w ramach projektu

zadaliśmy sobie pytanie: czym jest tożsamość ludzi z Bornego Sulinowa? A może tę tożsamość trzeba dopiero nakreślić? Czym to miasto było kiedyś, a czym jest teraz, dla współczesnych?

Podczas pierwszej edycji projektu postanowiliśmy zrobić spektakl w jednym z najślawniejszych budynków w mieście, czyli w Klubie Garnizonowym, w którym kiedyś gościł podobno sam Adolf Hitler, co nie jest oczywiście powodem do dumy, ale niewątpliwie tworzy legendę tego miejsca. W latach dziewięćdziesiątych budynek trafił w ręce prywatnego inwestora i niestety popadł w ruinę.

W ramach projektu próbowaliśmy z młodzieżą przepracować temat związany z militarną przeszłością miasta.

W ruinach Klubu Garnizonowego powstał spektakl, który na wiele różnych sposobów opisywał temat władzy, konfliktów, wojny... Powstał chyba właśnie po to, aby tę wojenną historię miasta w sposób symboliczny przerwać. W jednej z ostatnich scen wybrzmiał, niczym pacyfistyczny manifest, wiersz Juliana Tuwima „Do prostego człowieka”, a całe wojenne widowisko zakończyliśmy wielką improwizowaną zabawą tworzoną na żywo z animowanych przedmiotów: cegieł, okien, spalonych desek, kamieni i pozostałości po niedawnej teatralnej batalii, żegnając się z poruszoną publicznością walczykiem w wykonaniu dzieci z grupy muzycznej.

W kolejnej edycji zaczęliśmy szukać z młodzieżą tego, co było ponad tą militarną przeszłością miasta. Sięgnęliśmy do legend, podań, podkreślaliśmy wartość miejsca, akcentując piękno okolicznej przyrody, która na każdym kroku wlewa się w jego uliczki. Finałowy pokaz pt. „Linde” utkany był także ze wspomnień z okresu po 1993 roku. Wystawialiśmy go w miejscach ważnych dla obecnych mieszkańców miasta. Wędrując teatralno-muzycznym korowodem, doszliśmy w końcu nad jezioro Pile, gdzie na wywieszonym pomiędzy drzewami płótnie, dzięki magii teatru cieniowego, zanurzyliśmy się w wodne historie i lokalne legendy pamiętające jeszcze czasy dawnych Pomorzan. Po pokazie, przy ognisku, wspólnie zaśpiewaliśmy piosenkę napisaną specjalnie dla miasta i o mieście, która powstała, aby tę nową tożsamość zapisać, streścić. I tak miejski rytuał został dopełniony. Kolejna edycja „Lata w Teatrze” mogła się już odbyć bez wsłuchiwania i wpatrywania się w przeszłość. Była czystym artystycznym happeningiem w wykonaniu dzieci i młodzieży.

BORKI - GRÓDEK - PUSZCZA KNYSZYŃSKA (2019 -)

Kilka lat temu zamieszkałem wraz z rodziną w Borkach – wiosce położonej w samym sercu Puszczy Knyszyńskiej. W prywatnym domu stworzyłem salę prób Teatru Latarnia, przenieśliśmy tam oficjalną siedzibę swojej Fundacji, poznałem sąsiadów i zacząłem odkrywać specyfikę i piękno tego mikroregionu. Ciekawość nowego miejsca, teatralne plany na przyszłość, zamiłowanie do przyrody i do kultury tradycyjnej – ta mieszanka sprawiła, że w sposób zupełnie naturalny zapragnąłem zrealizować także cykl projektów w ramach „Lata w Teatrze”, który byłby poświęcony mieszkańcom tych terenów i lokalnej przyrodzie.

W 2019 roku rozpoczęliśmy działalność społeczno-kulturalną w gminie Gródek. Ruszyliśmy z projektem "Temat Rzeka", podczas którego wsłuchiwalismy się w opowieści znad rzeki Supraśl, która przepływa przez całą gminą i Puszcę Knyszyńską. Następnie zrealizowaliśmy projekt "Wyspy". Jego celem było zwrócenie uwagi na środowisko naturalne nadwyrężone przez współczesną nadkonsumpcję. Tytułowe wyspy to wyspy śmieci, które odnaleźliśmy w okolicznych lasach. Chcieliśmy uświadomić widzom, że modna dzisiaj filozofia „zero waste” była naturalnym sposobem na życie dawnych mieszkańców tych ziem.

Podczas naszego ostatniego projektu „Starodrzew” wsłuchaliśmy się nie tylko w opowieści o najstarszych drzewach, ale staraliśmy się dowiedzieć, o czym one same nam szumią i jakie historie skrywają. W ramach projektu jedna z uczestniczek napisała wiersz, który w formie piosenki wykonywaliśmy podczas finałowego pokazu pod ponad 150-letnią lipą w pięknej wiosce Słuczanka.

*„ Trzy dęby przy starym domu stały
czy się do siebie uśmiechały
jaką historię wcześniej słyszały
jaką historię wcześniej widziały
czy może same się zasiały
albo zostały zasadzone
żeby ludziom dawać ochronę
aby ptakom dawać ochronę
żeby w ich cieniu odpoczywać*

i pozwalać myślom odpływać”

Stare drzewa mówią o nas, stają się odbiciem naszej historii. Nie chcemy (a może nie umiemy?) ich słuchać.

Zainicjowana przez nas praca teatralna z dziećmi i młodzieżą w gminie Gródek trwa i będzie się rozwijać przy okazji wielu różnorodnych projektów. Regularne spotkania, artystyczny rozwój i działania prowadzone w oparciu o lokalność oraz przyrodę wydają mi się wspaniałą perspektywą na przyszłość.

PRZESTRZEŃ I TWÓRCZY RECYKLING

W prawie wszystkich edycjach „Lata w Teatrze”, w których brałem udział dbaliśmy, by pracę budować w oparciu o wyjątkową przestrzeń lub miejsce. Właśnie w przestrzeniach zupełnie nieteatralnych odbywały się pokazy finałowe. Sceną były dla nas: stare podwórze, stacja kolejowa, ruiny garnizonu wojskowego, stary amfiteatr, uliczki miasta i brzeg jeziora, łąka nad rzeką, przestrzeń pod koroną wiekowej lipy.

Pomysły na takie lokalizacje czasem budziły obawy dyrekcji ośrodków kultury lub władz miast, z którymi współpracowaliśmy. Martwili się o bezpieczeństwo uczestników (ruiny starego garnizonu) lub komfort pracy (stare podwórze w upalne lato). Zawsze staraliśmy się znaleźć kompromis i bezpieczne rozwiązanie dla uczestników projektu. Nigdy nie żałowałem tych decyzji. Wartość wyjścia z utartego schematu i bezpiecznej, przewidywalnej przestrzeni scenicznej potrafi być uskrzydlająca zarówno dla realizatorów i uczestników projektu, jak i dla widowni, która może wziąć udział w czymś zupełnie wyjątkowym. Działania w plenerze oraz pracę z „przestrzenią konkretną” wszystkim serdecznie polecam. Warto spróbować odczytać, co w takiej przestrzeni jest zapisane, spróbować usłyszeć, co takie nieoczywiste miejsce chce o sobie powiedzieć.

W prawie wszystkich edycjach naszych projektów scenografię przygotowywaliśmy z przedmiotów odnalezionych w miejscu korespondującym z ideą projektu. Były to m.in.: stare okna, konduktorska czapka i semafor, błękitne krzesło, korzenie starej sosny, kamień z pobliskiego stawu, stary metalowy garnek znaleziony w lesie, zdjęcie ze starej kliszy. Dużą

część naszej przedmiotowej scenografii zdobywaliśmy podczas wizji lokalnych oraz w trakcie rozmów z mieszkańcami, którzy otwierali przed nami swój świat i drzwi do swoich domów, strychów i komórek.

Pracowaliśmy z historią na różnych poziomach, gdyż każdy (porzucony/odnaleziony) przedmiot miał kiedyś właściciela, swoje przeznaczenie, przeszłość i własną opowieść. W teatrze przedmiotu mówimy, że każdy przedmiot miał swoje życie. Takie „lalkarskie” podejście było bodźcem do wymyślania fikcyjnych historii przedmiotów oraz zdarzeń scenicznych, tworzonych w oparciu o wyobraźnię uczestników.

Oprawę muzyczną do finałowych spektakli zawsze tworzyliśmy na żywo. Zdarzało się, że dzieci przynosiły własne instrumenty, jednak najczęściej wymyślały i budowały je z różnych przedmiotów, które modyfikowaliśmy, preparowaliśmy, stroiliśmy lub rozstrajaliśmy. W sumie dzieci stworzyły kilkadziesiąt zupełnie unikalnych „gitar”, „perkusji”, „fletów” i „skrzypiec”.

Generalnie, podczas każdego „Lata w Teatrze” twórczemu recyklingowi ulegała zarówno przestrzeń, zdobyte historie, jak i odnalezione przedmioty...Dzięki temu wyrzucaliśmy dzieci z rutynowego myślenia o tworzeniu teatru i dawaliśmy im przestrzeń do twórczej, wartościowej zabawy i pracy.

ZAKOŃCZENIE

Jedną z najważniejszych rzeczy podczas realizacji tych dziewięciu edycji programu „Lato w Teatrze” była dla mnie, prócz radości wynikającej z twórczego spotkania z dziećmi i młodzieżą możliwość wsłuchania się w głos mieszkańców odwiedzanych przez nas miejscowości – często zwykłych ludzi. Ich historie być może nigdy nie zostałyby uznane za wystarczająco ważne i ISTOTNE, by je nagrać, a co dopiero napisać na ich podstawie scenariusz i zrealizować spektakl. Historia mówiona jest wspaniałą materią, z którą można pracować i przy jej udziale budować trwałe wzajemne relacje lokalnej społeczności, odkrywać wspólne wartości, budować i pielęgnować swoją własną tożsamość. Okazuje się, że to, co jest blisko, może być niezwykle inspirujące. Wystarczy się tylko zatrzymać, dać rozmówcy czas, wsłuchać się w otaczającą przestrzeń, wpatrzeć się w stary przedmiot, a historie i opowieści same popłyną.

Projekt „Lato w Teatrze” tworzyli ze mną: Karolina Suchodolska, Paula Czarnecka, Michał Stankiewicz, Sławomir Lewy, Zbyszek Rusiłowicz, Magdalena Toczydłowska, Sylwia Maciejewska, Anna Trochimczyk, Łukasz Krysiewicz, Aniela Andrejczyk, Paweł Romańczuk, Rafał Pietrzak, Tomasz Motłoch, Iza Szostak, Marek Noniewicz, Alina Żemojdzin, Anna Nowak, Iza Szostak, Marek Noniewicz, Alina Żemojdzin, Kinga Bobienko, Patryk Walczak, Anna Nowak, Magdalena Cysewska, Elżbieta Chrulka, Emilia Adamiszyn, Magdalena Sęk, Mikołaj Walencykowski, Monika Grabarek, Łukasz Matulewski oraz Mikołaj Prynkiewicz.

KAROL SMACZNY

Drama jako metoda i narzędzie pracy z grupą zagrożoną wykluczeniem społecznym.

Istotną część pracy animatorów kultury stanowią działania w środowiskach osób wykluczonych społecznie albo tym wykluczeniem zagrożonych. Czym jest to wykluczenie? Z całą pewnością można zaliczyć do tego sytuację, w której człowiek, będąc częścią jakiegoś społeczeństwa, nie może normalnie uczestniczyć w działaniach członków tego społeczeństwa, przy czym ta niemożność nie wynika z wewnętrznych przekonań danej osoby, ale znajduje się poza jej kontrolą. Wykluczenie społeczne jest najczęściej zjawiskiem wielowymiarowym i w praktyce oznacza niemożność uczestnictwa w życiu gospodarczym, politycznym i kulturowym społeczeństwa.

Grupami społecznymi narażonymi na wykluczenie są:

- osoby z chorobami psychicznymi i uzależnieniami,
- osoby z niepełnosprawnością,
- osoby uzależnione,
- osoby będące ofiarami patologii doświadczanej w domu,
- osoby, które opuszczają zakłady karne,
- osoby długotrwale bezrobotne,
- osoby o niskiej kwalifikacji zawodowej,
- osoby starsze i samotne,
- osoby samotnie wychowujące dzieci,
- osoby bezdomne,
- imigranci i członkowie mniejszości narodowych,
- dzieci i młodzież, które wychowują się poza rodziną bądź ze środowisk zaniedbanych.

Jak widać, grup narażonych na wykluczenie jest niezwykle dużo. Aż 3 miliony ludzi w Polsce zostało zarejestrowanych jako osoby z niepełnosprawnościami. To jednak nie wszystko, ponieważ szacuje się, że w rzeczywistości osób tych może być znacznie więcej, bo aż do 7 milionów. A przecież to tylko jedna z takich grup.

Według Augusto Boala, wykluczony społecznie, bądź na to wykluczenie narażony, to człowiek będący w opresji. Należy bowiem pamiętać, że po drugiej stronie zawsze znajduje się opresor.

Może nim być inna osoba, instytucja, ale też zjawisko. Dla osoby z niepełnosprawnością będzie to zatem choroba, a dla młodej osoby zaniedbanej – rodzic. Boal nazywał takie osoby uciśnionymi, a teatr, który z nimi tworzył – Teatrem Uciśnionych.

Społeczności wykluczone bądź na wykluczenie narażone często zrzeszane są w różnego rodzaju placówkach – domach środowiskowych, świetlicach lub domach kultury. Miejsca te nieraz mają w swojej ofercie zajęcia teatralne. Wielu z nas takie zajęcia prowadzi bądź spotkało się z propozycją podjęcia takich aktywności.

W tym artykule chciałbym pokazać możliwości wykorzystania dramy jako metody i narzędzia przy organizowaniu tego rodzaju działań. W dalszej części tekstu przybliżę sylwetkę wspomnianego już Augusto Boala oraz zaprezentuję jego książkę „Gry dla aktorów i nieaktorów”, która od lat stanowi podstawę mojej pracy w środowiskach zagrożonych społecznym wykluczeniem.



Zdjęcie 2. Karol Smaczny w czasie prelekcji na konferencji – źródło PIK

Teatr wydaje się sztuką elitarną, przeznaczoną nie dla każdego. Przeciętny człowiek na wieść o tym, że ma wystąpić publicznie, zareaguje stresem i w pierwszym odruchu odniesie się do takiej propozycji z niechęcią. Trudno więc sobie wyobrazić, jak duże emocje budzi to w społecznościach zagrożonych wykluczeniem, które cechuje niska motywacja do działania, poczucie osamotnienia, nieufność, nieumiejętność funkcjonowania w grupie, a co za tym idzie, niskie kompetencje społeczne. Jedno z częstszych pytań, jakie słyszę na pierwszych zajęciach teatralnych brzmi: Czy ja będę musiał grać na scenie?

Zazwyczaj odpowiadam, że nie, chyba że sam/sama zdecydujesz inaczej. Teatr to miejsce, gdzie oprócz bycia aktorem można robić wiele innych rzeczy: tworzyć scenografię, pisać, muzykować, zajmować się promocją etc. Prawie zawsze jednak dzieje się tak, że w pewnym momencie nie ma wśród uczestników osoby, która nie chciałaby znaleźć się ze wszystkimi na scenie. Być poza nią to również być wykluczonym.

Jak przełamać lęk?

Aby przełamać lęk przed autoprezentacją i sprawić, by sprawa, o której chcemy mówić ze sceny była rzeczywiście nasza, rzeczywiście ważna, możemy na pomoc wezwać dramę i strukturę prowadzenia zajęć, którą drama proponuje. W tym kontekście praca z dramą staje się nie celem samym w sobie, a metodą i narzędziem do tego, by w przyszłości robić teatr.

Zanim jednak stworzymy teatr, musimy zmierzyć się z problemem motywacji do działania. Często kwestia ta jako pierwsza zniechęca prowadzącego do dalszej pracy, szczególnie w społecznościach zagrożonych wykluczeniem. Przez lata próbowałem wielu metod nakłaniających do działania. Ten pierwszy etap pracy nazywam często wiciem gniazda, a więc przygotowaniem gruntu do efektywnych działań. W tym czasie pozornie nie zajmujemy się teatrem, a oddajemy się wspólnej zabawie. W dramie odnajdujemy liczne praktyki, które są lekkie, zabawne, a z drugiej strony skłaniają do współuczestnictwa, pracy z wyobraźnią i emocjami, a przede wszystkim do stworzenia zespołu, który w przyszłości będzie umiał i odważy się poruszać ważne, często trudne tematy. Ten etap pracy często wzbogacam też o gry towarzyskie.

Korzystam z różnych ofert dostępnych na rynku, ale przez lata trzon ustanowiły pozycje, takie jak Dobble, Story cubes, Dixit i Gra na Emocjach. Najczęściej zaczynamy od podstawowych zasad, ale po pewnym czasie wprowadzam własne modyfikacje, które pozwalają mi lepiej poznać uczestników i zachęcić ich, by odnosili się bezpośrednio do swoich doświadczeń.

Często zapamiętujemy hasła, które powstają na przykład podczas rozgrywek Dixit, aby następnie umieścić je w nowych kontekstach i przenieść na scenę. Praktyki gier towarzyskich przeplatam najprostszymi metodami dramowymi. Uczymy się działania w grupie, poznajemy zasady nieinwazyjnego porozumiewania się ze sobą. Uczymy się mówić o swoich odczuciach na forum. W efekcie uczestnicy najczęściej nie są w stanie określić momentu, w którym przeszli od bez troskiej, grupowej zabawy do prawdziwego bycia na scenie i wzięcia odpowiedzialności za swoją pracę.

Drama to bogactwo środków i technik. Jej siła polega na spontanicznej, właściwej naturze człowieka, ekspresji aktorskiej oraz skłonności do naśladownictwa i zabawy. Jest wiele rodzajów dramy. Może być ona zarówno samodzielną metodą, służącą rozwijaniu osobowości grupy ludzi, często wspomagającą wychowanie, jak i pomocą dydaktyczną, wykorzystywaną w szkole na różnych lekcjach, a także na zajęciach artystycznych, plastycznych, muzycznych czy teatralnych. Z dramy można więc korzystać na wiele sposobów.

W kontekście działań Augusto Boala i wykluczonych społecznie, drama stanowi też poszukiwanie sposobu na wyzwolenie się spod ucisku opresora. Często dzieje się to bez zmiany jego postawy, gdyż na to nie mamy wpływu.

Za pomocą dramowych technik praktykujący tworzą świat fikcji, w którym mogą próbować nowych zachowań w bezpiecznych warunkach, czyli bez ponoszenia realnych konsekwencji swoich działań, za to z możliwością wyciągnięcia z nich wniosków.

Jestem świadomy tego, że bardzo ważne jest zapewnienie uczestnikom atmosfery poczucia bezpieczeństwa. Pozwala im to na danie sobie większej przestrzeni do eksperymentowania oraz większe przyzwolenie na ewentualne popełnianie błędów. Dlatego właśnie tak ważne jest dobre "umieszczenie gniazda". Struktura dramy tak właśnie jest skonstruowana: aby od zabaw, rozgrzewek stopniowo przechodzić do pracy na wybranym problemie.

Należy pamiętać, że drama to proces grupowy. To praca na potencjale i energii uczestników, czerpanie z ich różnorodności. To współuczestnictwo. Nauka nie płynie z doświadczenia pojedynczej osoby, ale z doświadczeń grupy – to bardzo ważne. Właśnie to konstytuuje zdobytą wiedzę, potwierdza jej status.

Dramowy świat fikcji jest skonstruowany na wzór świata rzeczywistego. Istnieją w nim podobne problemy, działają takie same mechanizmy społeczne, zachodzą takie same relacje, jakie obserwujemy w prawdziwym życiu. Jednak zdarzenia nie dzieją się naprawdę. Nikt nie gra „siebie” – dzięki temu poszerza się perspektywa członków grupy.

Uczestnicy po zakończeniu dramowej sesji podsumowują ją, a następnie szukają przełożenia na swoje życie. Mogą w ten sposób identyfikować emocje, sytuacje problemowe. Mają

możliwość zrozumienia postaw innych ludzi, analizowania konsekwencji określonych zachowań i relacji międzyludzkich.

Augusto Boal

Osobą, która w pełni wykorzystywała potencjał dramy i umieszczała go w kontekście społecznego wykluczenia jest Augusto Boal, z którego praktyką zetknąłem się w roku 2014, a która wyznacza kurs moich działań do dnia dzisiejszego.

Augusto Boal to jeden z najlepszych reżyserów teatralnych Ameryki Południowej. Był dramaturgiem, praktykiem i teoretykiem teatru zaangażowanego społecznie. Jego teatralna wizja doczekała się kontynuacji w wielu krajach.

W latach siedemdziesiątych XX wieku ówczesne władze Brazylii uznały Boala za potencjalne zagrożenie, w wyniku czego był więziony, torturowany i zmuszony do opuszczenia kraju. Sprawilo to, że przez wiele działań poza granicami Brazylii. W 2008 roku, jako jedyny do tej pory człowiek teatru, otrzymał nominację do Pokojowej Nagrody Nobla.

Można powiedzieć, że teatr społecznie istotny, to dzieło życia Boala. On sam nazywał go Teatrem Uciśnionych. To jedyna w swoim rodzaju konwencja teatralna oscylująca pomiędzy światem wytworzonym a rzeczywistością. Podstawą jego działań zawsze była drama, którą ubierał w nowe okoliczności i koncepcje, tworząc przy tym różne odmiany teatru i metody pracy ze społecznościami. Reżyser ciągle poszukiwał nowych rozwiązań służących teatrowi społecznej zmiany. To co było świeże i skuteczne w określonych okolicznościach, w innych wymagało modyfikacji. Można więc powiedzieć, że to właśnie zmiana na wielu płaszczyznach była domeną Boala. Warto przypomnieć, że ten działacz społeczny i twórca pracował m.in. w środowiskach wiejskich Brazylii, Peru czy Indii, z mieszkańcami slumsów, z więźniami i strażnikami więziennymi, z imigrantami na całym świecie, z mniejszościami wielu krajów Europy. Działal w Stanach Zjednoczonych i Afryce. Dziś Teatr Uciśnionych praktykują nie tylko ludzie teatru, ale także nauczyciele, pedagodzy, terapeuci, socjologowie, trenerzy, duchowni, animatorzy kultury, jak również ludzie innych zawodów w ponad siedemdziesięciu krajach.

Istotą teatru Boala jest uwolnienie się od nierówności, tyranii i chęć zmiany świata na lepsze. Boal w swoich działaniach był w pełni świadomy, że jeśli nie podejmiemy pracy, świat nie wysłucha naszych intencji. Solidarność z uciśnionymi to nie tylko współczucie, ale także

poszukiwanie teatralnych metod przeciwstawienia się danej sytuacji. Teatr to narzędzie dające człowiekowi szansę na realną zmianę.

W każdym działaniu trzeba precyzyjnie określić, co jest uciskiem, kto jest opresorem i gdzie kryje się niesprawiedliwość. Ciężkość nie rozmawia, a prowadzi monolog. Przeciwstawia się dążeniom uciśnionych do poszanowania ich praw. Praca z uciśnionymi jawi się w takiej perspektywie jako szansa na wyzwolenie w wymiarze indywidualnym, społecznym i politycznym. Reżyser podkreśla, że korzystając z medium teatru, każdy może wziąć odpowiedzialność za swoje życie i cieszyć się z podejmowanych działań.

Jednym z efektów teatralnych poszukiwań Augusto Boala stała się jego książka pt. „Gry dla aktorów i nieaktorów”, wydana po raz pierwszy w 1973 roku. Wspomniana pozycja okazała się na tyle wartościowa i potrzebna, że w kolejnych latach ukazywały się jej wznowienia i przekłady na różne języki. Polskie wydanie w tłumaczeniu znanego tłumacza i literaturoznawcy Macieja Świerkockiego ukazało się w 2014 roku. Powstało w oparciu o dwie wersje dzieła Boala: angielską z 2002 roku oraz niemiecką z 2013 roku. Ta ostatnia, wielokrotnie rozszerzana, zawiera ponad czterysta gier i ćwiczeń oraz część przypisów z redakcji angielskiej autorstwa Adriana Jacksona, tłumacza i bliskiego współpracownika Boala. Polski przekład „Gier dla aktorów i nieaktorów” przygotowało Wydawnictwo Cyklady i fundacja Drama Way, od wielu lat propagująca na polskim gruncie metody pracy reżysera. Drama Way to Fundacja, dzięki której i ja poznałem sylwetkę Boala oraz pracę metodą dramy.

Książka „Gry dla aktorów i nieaktorów” składa się z kilku części: praktycznej, teoretycznej i refleksyjno-filozoficznej. Układ ten doskonale charakteryzuje różnorodne metody i praktyki Teatru Uciśnionych – Teatru Forum, Teatru Obrazów i Teatru Niewidzialnego. Wskazuje na ich rozwój i ewolucję – od opisu stereotypowych, oczywistych sytuacji tyranii do sekwencji bardziej złożonych, z zastosowaniem różnych technik dramowych.

Jedną z części omawianej książki, teoretyczną, zawiera opis pracy Boala z aktorami w trakcie jego piętnastoletniej praktyki reżyserskiej w Teatrze Arena w São Paulo. Wychodząc od metody Stanisławskiego, reżyser zwraca uwagę na nadrzędność emocji w pracy teatralnej. Emocje nie tylko nie są w stanie swobodnie się manifestować za pomocą ciała, jeśli pozostaje ono zmechanizowane, ale, co więcej, mogą zostać unieruchomione w zautomatyzowanych wzorcach zachowań aktora. Stąd ogromna rola ćwiczeń mięśniowych, sensorycznych, ćwiczeń pamięci, wyobraźni i emocji, związanych z rytmem i oddechem. Boal opracował też specjalne

techniki angażujące i rozwijające kilka zmysłów jednocześnie, wyzwalające percepcję aktorów z automatyzmu i pobudzające na co dzień uśpione aspekty psychiki.

„Zobaczyć to, na co patrzymy, usłyszeć to, czego słuchamy, odczuć, co dotykamy, w nowy sposób doświadczyć przestrzeni” (Augusto Boal, *„Gry dla aktorów i nie aktorów”*) – to cele, którym służą ćwiczenia i gry. Wśród ponad czterystu propozycji stanowiących znaczącą część książki znalazły się zarówno stare, powszechnie znane i stosowane zabawy, przejęte lub zmodyfikowane, jak i oryginalne, wymyślone przez autora lub przez jego współpracowników. Zostały one usystematyzowane tematycznie, uporządkowane w serie i rozpisane na warianty przystosowane do pracy indywidualnej, w parach i w większej grupie, z zastosowaniem drobnych rekwizytów oraz bez nich. Nie stanowią one zbioru przepisów teatralnych, ale raczej wachlarz podpowiedzi i inspiracji dostępnych dla każdego. Ćwiczenia i gry pozwalają obudzić najważniejszy element pracy teatralnej – ludzkie ciało. Boal zaleca, by wszelkie działania odbywały się w przyjemnej atmosferze, wykluczającej jakąkolwiek rywalizację. Powinny natomiast wyzwolić teatr, który ma w sobie każdy człowiek.

„Gry dla aktorów i nieaktorów”, to publikacja, która stanowi podstawę mojej pracy od momentu jej wydania na polskim rynku w 2014 roku. Sięgam po nią, opracowując plan każdego warsztatów, które mam poprowadzić. Pragnę polecić Państwu tę pozycję. Jestem przekonany, że stanie się ona, tak jak dla mnie, podstawą Waszych działań, remedium w momentach kryzysowych i inspiracją do nowych autorskich poszukiwań.

Poniżej przedstawiam scenariusz zajęć integracyjnych dla grupy zagrożonej wykluczeniem społecznym.

1. Dzień dobry, shalom, salut.

Dla każdego uczestnika przygotowujemy karteczkę, na której widnieje jedna z obcojęzycznych wersji zwrotu „dzień dobry”. Być może, przy pomocy uczestników, można będzie powiększyć repertuar.

Włochy: Buon giorno

Szwajcaria: Gruezi

Stany zjednoczone: Hi

Anglia : Hello

Niemcy: Guten Tag

Hiszpania: Buenos dias

Hawaje: Aloha

itd.

Rozdajemy losowo karteczki uczestnikom. Uczestnicy chodzą po sali i witają się w języku, który wylosowali na karteczce, a do tego dodają swoje imię.

Chwila dla każdego.

Uczestnicy siedzą w kręgu. Podczas pierwszej rundy każdy określa jednym słowem swoje samopoczucie. Podczas drugiej rundy każdy wypowiada zdanie na temat najlepszego lub najgorszego momentu w dzisiejszym dniu.

2. Pokażcie nam to.

Uczestnicy tworzą dwu-, trzyosobowe zespoły. Każdy zespół ustala, co wspólnego mają ze sobą osoby wchodzące w skład grupy. Następnie zespoły zastanawiają się, jak pokazać bez użycia słów daną cechę lub czynność.

3. Dotknijcie trzech rzeczy.

Prowadzący wybiera trzy przedmioty znajdujące się na sali, a uczestnicy muszą ich dotknąć w dowolnej kolejności. Wyścig rozpoczyna się po wypowiedzeniu słowa „start”. Przegrywa ten, kto ostatni dotknie trzech przedmiotów i dobiegnie do prowadzącego. To on wskazuje przedmioty w kolejnej rundzie.

4. Powitanie, kłótnia, zgoda.

Uczestnicy spacerują po sali. Na hasło „start” znajdują sobie partnera i zaczynają się ze sobą witać, jakby kiedyś byli najlepszymi przyjaciółmi i nie widzieli się przez wiele lat. Na hasło „stop” przerywają przywitanie i rozchodzą się po sali. Na kolejne „start” znów znajdują sobie partnera i zaczynają się z nim zażarcie kłócić. W trzeciej rundzie następuje pogodzenie.

5. Czyja to właściwie opowieść.

Uczestnicy dobierają się w pary i opowiadają sobie jakieś zdarzenie z dzieciństwa. Następnie pary zmieniają się, a uczestnicy opowiadają sobie historie, które usłyszeli, przedstawiając siebie jako bohaterów opowieści. Wymieniają się w ten sposób kilka razy.

Na koniec każdy opowiada na forum ostatnio usłyszaną historię, traktując ją jako własne przeżycie, a prawdziwi bohaterowie wydarzenia starają się je zidentyfikować i opowiedzieć o różnicach.

ALDONA ŻEJMO-KUDELSKA

Teatr Zaangażowany Społecznie jako metoda pracy w środowisku lokalnym – przykłady projektów teatralnych.

Teatr Zaangażowany Społecznie to metoda pracy, którą w moim odczuciu bardzo często posługują się twórcy teatrów amatorskich. Juliana Saxton i Monica Predegast w książce „Applied theatre”²¹ opisują Teatr Zaangażowany Społecznie (TZS) jako teatr interwencyjny. Jest on rodzajem wejścia w środowisko lokalne z zamiarem celowej, zamierzonej i określonej zmiany. Zmiany, która wynika z badania potrzeb społeczności, i która może mieć charakter: integracyjny, profilaktyczny, psycho-edukacyjny, korekcyjny bądź rozwojowy. Przez społeczność autorka rozumie osoby zamieszkujące to samo terytorium (społeczność lokalna), ale także inne zorganizowane grupy: klasę szkolną, grupę teatralną czy seniorską etc.

Wspomniane badanie potrzeb ma często charakter obserwacji uczestniczącej – jako twórcy teatralni dostrzegamy środowiskowe deficyty; konflikty, nadużywanie substancji psychoaktywnych, przemoc rówieśniczą, samotność. Coraz częściej widzimy też, że teatr jest uniwersalnym narzędziem i platformą umożliwiającą rozmowę na różne, często trudne i nieoczywiste tematy. Wspomniane wyżej badaczki uważają, że interwencyjny nurt TZS charakteryzuje:

- zaangażowanie w działania teatralne amatorów, którzy z zawodowym teatrem nie mieli do tej pory doświadczeń,
- wystawianie spektakli w przestrzeniach, które do niedawna nie były traktowane jako sceniczne, nie są bowiem tradycyjnymi przestrzeniami teatralnymi. Spektakle TZS wystawiane są więc w szkołach, więzieniach, miejscach użyteczności publicznej ważnych dla społeczności (historycznych budynkach) etc.,
- tworzenie spektakli metodą tzw. kolektywnej kreacji, czyli wspólnotowego, twórczego procesu, w trakcie którego uczestnicy tworzą przy pomocy dramy scenki lub improwizacje dramowe. Generowanie dużej ilości improwizacji to sposób na zgromadzenie materiału, z którego wyłoni się temat spektaklu będący podstawą dalszych „rozważań teatralnych”,

²¹ M. Prendergast, J. Saxton, *Applied Theatre*, Intellect 2009.

- ważny społecznie temat – wspomniane rozważania teatralne osnute są najczęściej wokół ważnych tematów i pytań, takich jak: rola kobiety w przeszłości i współcześnie, hejt w życiu młodzieży, osamotnienie w bliskich związkach, mobbing,

- postawienie przed publicznością ważnych pytań i poszukiwanie na nie odpowiedzi w trakcie warsztatów, będących częścią spektaklu, np.: jak Ty zachowałbyś się w sytuacji mobbingu? Co zrobiłbyś, będąc świadkiem przemocy? Jaka jest obecnie rola kobiety? Jak się zmienia, jaka będzie w przyszłości? Warsztaty te prowadzone są przed, w trakcie lub po spektaklu, w zależności od nurtu teatru zaangażowanego społecznie,

- przekonanie twórców, że widz jest immanentną, nieodzowną „częścią” przedstawienia, interaktywność spektaklu, który zachęca widzów do wchodzenia na scenę, spontanicznych wypowiedzi, wpływania na bieg scenicznych wydarzeń.

Wszystkie te charakterystyki możemy odnaleźć w Teatrze Forum i Teatrze ze Społecznością, prawdopodobnie najpopularniejszymi w Polsce rodzajami TZS.

Poniżej przedstawię dwa projekty zrealizowane przez współtworzoną przeze mnie Drama Way Fundację Edukacji i Kultury, wpisujące się z jednej strony w nurt teatru amatorskiego, z drugiej zaś - zaangażowanego społecznie.



Zdjęcie 3. Aldona Żejmo-Kudelska w czasie prelekcji na konferencji – źródło PIK

Teatr ze społecznością – projekt „Art. Generacje – międzypokoleniowy projekt edukacji kulturalnej”

Projekt „Art. Generacje” Fundacja realizuje nieprzerwanie od 2013 roku. Zakłada on stworzenie spektaklu teatralnego z międzypokoleniową grupą uczestników; w projekcie biorą udział osoby w wieku od 15 do 75 roku życia, chcące w twórczy, teatralny sposób opowiedzieć o ważnych dla siebie sprawach. W opisywanej przez mnie VI edycji projektu, realizowanej w 2020 roku (w trakcie pandemii), uczestniczyło 11 kobiet. Liczba osób w grupie została zmniejszona – pierwsze zajęcia odbywały się stacjonarnie (przed lockdownem), wielkość grupy została dostosowana do aktualnych wymogów sanitarnych. Warto jednak wspomnieć, że zwykle w projekcie uczestniczy ok. 30 osób w różnym wieku, w tym młodzież szkolna z Młodzieżowego Ośrodka Wychowawczego w Warszawie. Na przestrzeni lat zmieniała się tematyka spektakli:

- rola kobiety, ból samotności, pamięć – o kim warto pamiętać/ kogo upamiętnić?
- miłość – co to znaczy kochać?
- harmonia, sny i kobiecość (temat ten był motywem przewodnim ostatnio, w dobie pandemii)

Omawiany projekt w całości realizowany jest metodą teatru ze społecznością, która zakłada wypracowanie scenariusza spektaklu wspólnie z uczestniczkami poprzez twórcze poszukiwania dramowe. Po zakończeniu spektaklu następują warsztaty, podczas których publiczność poszukuje odpowiedzi na postawione w spektaklu pytania. W 2020 roku, roku pandemii, pracując online w ścisłym lockdownie, naszą pracę rozpoczęliśmy od analizy tekstów literackich, które kojarzyły nam się ze słowami *harmonia* lub *dysharmonia*. Odnajdywanie harmonijnych/dysharmonijnych tekstów literackich i ich bohaterów w pandemicznym świecie było nie lada wyzwaniem.

Projekt, zgodnie z zasadami teatru ze społecznością²², podzielony został na kilka etapów:

- zapoznanie się i integracja grupy, ustalenie zasad pracy

²² Więcej na temat teatru ze społecznością można przeczytać w artykułach Aldony Żejmo-Kudelskiej i Marii Depty dostępnych na <http://teatrzaangazowany.dramaway.pl/>

Na tym etapie spotkaliśmy się na warsztatach dramowych, w trakcie których uczestniczki miały możliwość poznania się i ustalenia zasad pracy. Warto wspomnieć, że było to jedyne spotkanie „na żywo” – w kolejnych tygodniach musieliśmy przenieść pracę do świata wirtualnego.

- etap pracy z tekstem

Na tym etapie uczestniczki „dzieliły się” ważnymi dla siebie tekstami literackimi, odnoszącymi się do tematyki harmonii lub dysharmonii. Wybierały z nich fragmenty, które uznały za szczególnie istotne, a następnie odczytywały je na wizji. Pozostałe osoby komentowały zasłyszany fragment, dzieliły się swoimi skojarzeniami, myślami i refleksjami. Zakończeniem i podsumowaniem tego etapu był wybór kilku tekstów poruszających nas – jako grupę – najbardziej, niosących najbardziej interesujące tematy. Każde spotkanie rozpoczynało się od serii gier i zabaw rozgrzewkowych, przy czym większa ich część wymagała odejścia od komputera i zawierała elementy pracy z ciałem.

- etap dramowy

Kolejnym etapem pracy były weekendowe warsztaty dramowe, w trakcie których uczestniczki poznawały „język dramy” i jego specyfikę – pracę z obrazem. Uczestniczki „w pokojach” improwizowały, wchodziły w role, tworzyły historie bazujące np. na podanych przez prowadzącą hasłach czy przedmiotach.



Zdjęcie 4. Praca warsztatowa w trakcie pandemii

- etap dramowo – teatralny

Ta część projektu zorganizowana była wokół dramowego „przetworzenia” wybranych fragmentów tekstów literackich. Uczestniczki w podgrupach pracowały m.in. z tekstem wiersza „Kot” i powiastką filozoficzną „Mały Książę”; wchodziły w role wybranych bohaterów i z ich perspektywy pisały m.in. monologi postaci. W ten sposób powstał materiał, w którym poruszono tematy podatności na zranienie, samotności wśród ludzi, złożoności relacji międzyludzkich. Zagadnienia te – z jednej strony interesujące nas jako grupę, z drugiej strony będące uniwersalnym doświadczeniem ludzkości – zostały „opracowane teatralnie” poprzez stworzenie improwizacji odnoszących się tematycznie do wybranych fragmentów tekstu. Uczestniczki dopasowały do nich także kostiumy i scenografię.

- etap prób teatralnych

Na tym – najkrótszym – etapie dopracowaliśmy nasz spektakl, łącząc poszczególne improwizacje, szukając elementów wspólnych, uniwersalnych. Nadaliśmy także tytuł całości przedstawienia, zaprojektowaliśmy plakat i stworzyliśmy scenariusz warsztatów z publicznością.

- spektakl i warsztaty z publicznością

Ze względu na lockdown spektakl odbył się na platformie Zoom. Było to nasze pierwsze tego typu doświadczenie. Po każdej improwizacji następowały krótkie warsztaty z publicznością, którą zachęcaliśmy do podzielenia się z nami odpowiedziami na pytania postawione w spektaklu. Pytaliśmy widzów: czego nie chcesz zobaczyć? Co jest światłem i blaskiem w Twoim życiu? Na czym polega dysharmonia?

Rozmowy z publicznością były bardzo ważną częścią projektu. Stworzyły możliwość spotkania, dyskusji i odnalezienia rezonansów, jakie wzbudził nasz spektakl, obserwacji, jak widzowie przeżywają ważne dla nas – jako twórczyń – kwestie.



Zdjęcie 5. Warsztaty teatru ze społecznością w trakcie pandemii

- podsumowanie i ewaluacja

Ostatnim etapem wieńczącym cały projekt było spotkanie podsumowujące i ewaluacyjne. W jego trakcie uczestniczki omawiały swoje zaangażowanie w realizację projektu, zastanawiały się, co wniósł do ich życia, w jaki sposób je wzbogacił. Był to czas podziękowań i namysłu nad kolejnymi działaniami, tematami następnych przedstawień.

Kolejnym projektem należącym do nurtu TZS, który chciałabym przedstawić jest, zrealizowany na zlecenie Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, projekt „Teatr to czasownik”. Projekt ten, prowadzony metodą Teatru Forum²³, adresowany był do młodzieży szkolnej w wieku 13-18 lat. Wzięło w nim udział 14 młodych osób, w większości dziewcząt. Ponieważ projekt realizowany był w trakcie pandemii, zdecydowana większość pracy odbywała się na platformie Zoom.

Projekt podzielony był na następujące etapy: **integracja grupy, poznanie języka dramy i wybór tematu spektaklu.**

²³ Więcej na temat Teatru Forum można przeczytać w artykułach Aldony Żejmo-Kudelskiej i Marii Depty dostępnych na <http://teatrzaangazowany.dramaway.pl/>

W tej części, korzystając z gier i ćwiczeń opisanych przez Augusto Boala w książce „Gry dla aktorów i nieaktorów”²⁴, poznawaliśmy się wzajemnie, integrowaliśmy i po prostu... dobrze bawiliśmy. Uczyliśmy się języka dramy, dużo improwizując; zarówno w zabawny, jak i poważny sposób szukaliśmy interesujących młodzież zagadnień, problemów. Na zakończenie określiliśmy tematy spektakli, które mieli przygotować młodzi ludzie: jeden dotyczył samotności, drugi – chorób psychicznych.

- dramowa praca nad spektaklem

Kiedy tematy zostały wybrane, w podgrupach rozpoczęło się tworzenie spektakli. Praca ta odbywała się w 100% metodą dramy; młodzież opowiadała sobie historie zawierające wybrany problem, wchodziła w role poszczególnych bohaterów na tzw. „gorącym krześle”, pisała monologi postaci, improwizowała spotkania bohaterów, tworzyła pomniki opresji²⁵.

W ten sposób powstały dwa robocze spektakle, które były rozbudowywane i dopracowywane na dalszym etapie pracy.

- praca nad spektaklem

Na tym etapie z młodzieżą pracował reżyser, który dopracowywał spektakle pod kątem teatralnym, prowadził też warsztaty aktorskie. W ten sposób powstały dwa przedstawienia „Bał maskowy” i „Rozdwojenie”. Film z realizacji projektu, zawierający także fragmenty spektakli, dostępny jest na stronie: ["Teatr to czasownik" - podsumowanie projektu Teatru Forum w Muzeum POLIN | Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie](#)

- warsztaty z publicznością

Podsumowaniem pracy teatralnej były warsztaty z publicznością prowadzone metodą Teatru Forum. W tej metodyce pracy jest to jedna z najważniejszych części projektu. W trakcie warsztatów, po odegraniu przez młodzież spektaklu, publiczność miała możliwość „wejścia w rolę protagonisty” i rozmowy z aktorami w rolach. Mówiąc obrazowo, miała możliwość napisania sceny, w której podejmowała interwencję sceniczną – na nowo. Celem była zmiana sytuacji głównego bohatera, szukanie innych rozwiązań kryzysowej sytuacji, w której się znalazł. Wszystkie improwizacje odbywały się online i było ich bardzo dużo, publiczność, mimo niecodziennej formuły, zaangażowała się w zmianę losu protagonisty.

²⁴ A. Boal, *Gry dla aktorów i nie aktorów*, Wydawnictwo Cyklady, Wydawnictwo Drama Way, Warszawa 2014.

²⁵ Augusto Boal, twórca Teatru Uciśnionych, rozumie opresję jako brak dialogu, sytuację, w której dialog zamienia się w monolog.

Podsumowanie

Praca metodą teatru zaangażowanego społecznie jest wieloetapowa i obejmuje różne umiejętności, które powinna posiadać osoba prowadząca grupę: od umiejętności stricte trenerskich po umiejętności aktorskie i reżyserskie. Szerokie kwalifikacje, które są potrzebne do prowadzenia tego typu grup powodują, że warto nawiązywać współpracę z innymi specjalistami z danej dziedziny. Jednocześnie jest to metoda pracy budująca wspólnotowego ducha, silnie integrująca społeczność, wyzwalamą nieoczekiwane pokłady twórczości, przynosząca wiele radości i okazji do namysłu nad ważnymi pytaniami, które przynoszą spektakle.

**KS. JAROSŁAW JÓŹWIK, ANNA KOŁOSOW-OSTAPCZUK, KATARZYNA
SIERGIEJ**

Zatopieni w historii jako przykład pracy ze społecznością w nawiązaniu do roli pamięci historycznej, pamięci społecznej i miejsca.

Społeczność lokalna parafii prawosławnej w Topilcu uległa w ostatnim dziesięcioleciu dużym zmianom. Zmniejsza się i wyraźnie starzeje ludność autochtoniczna tych terenów, a przybywa rodzin napływowych. Ankieta przeprowadzona wśród losowo wybranych mieszkańców parafii wykazała, że większość z nich nie zna pochodzenia nazwy miejscowości, w której mieszkają, jej historii i tradycji. Kiedy zabraknie najstarszych mieszkańców, ta wiedza odejdzie bezpowrotnie. Stąd pomysł na projekt, którego celem miało być ocalenie pamięci o przeszłości tego miejsca, a w praktyce zachęcenie wszystkich mieszkańców do umocnienia własnej tożsamości w oparciu o tradycję i historię. W ramach projektu została stworzona grupa teatralna, w skład której weszli młodzi mieszkańcy parafii. W początkowej fazie projekt zakładał realizację jednego spektaklu teatralnego. Potrzeby uczestników projektu, jak i mieszkańców okazały się jednak dużo większe, projekt był więc kontynuowany. Dzięki wieloletnim wysiłkom grupy, udało się stworzyć przestrzeń do pracy i archiwizacji wspomnień osób związanych z Parafią Prawosławną pw. św. Mikołaja Cudotwórcy w Topilcu.

Grupa teatralna wraz z instruktorami zebrała i opracowała wspomnienia osób opowiadających swoje historie, na podstawie których powstały kolejne scenariusze teatralne. Wypowiedzi najstarszych mieszkańców były inspiracją i tematem spektakli teatralnych, w których wykorzystano również pieśni ludowe, tradycyjne obrzędy i tańce stanowiące integralną część historii regionu. Każde przedstawienie poprzedzały warsztaty teatralne i próby z młodzieżą w Topilcu i Supraślu.

W projekt „Zatopieni w historii” zaangażowało się siedem młodych osób w wieku od 16 do 26 lat. Grupa ta brała udział w realizacji wszystkich dotychczasowych przedstawień teatralnych. Ta długofalowa praca z młodzieżą (która, co ważne, nie wiąże swojej przyszłości z zawodowym teatrem) pozwala na rozwijanie ich umiejętności i aktywności twórczych oraz wykorzystanie nabytych umiejętności w codziennym, coraz bardziej dorosłym życiu. W młodych osobach rozwijamy potrzebę twórczego współdziałania z rówieśnikami i wrażliwość na sztukę poprzez czynne w niej uczestnictwo. Głównym celem, obok rozwijania

umiejętności scenicznych, wokalnych, tanecznych i plastycznych uczestników, jest budowanie ich świadomego udziału w procesie tworzenia i świadomego udziału w życiu społeczności lokalnej. Chcemy, by każdy młody uczestnik z odbiorcy stał się również twórcą miejsca, w którym żyje i twórcą kultury, od której na co dzień jest w dużym stopniu odcięty ze względu na miejsce zamieszkania. Rejestrowanie przedstawień oraz teledysków pozwala nam zaprezentować umiejętności młodych osób szerokiej publiczności za pomocą współczesnych technologii. Przez działania edukacyjne i kulturalne przyczyniamy się do ocalenia tradycji i historii tego obszaru, tworzymy przestrzeń do komunikacji międzypokoleniowej i aktywizujemy społeczność lokalną w różnym wieku.



Zdjęcie 6. Ks. Jarosław Józwik, Anna Kołosow-Ostapczuk, Katarzyna Siergiej w czasie prelekcji na konferencji – źródło PIK

Pieśni i tańce zaprezentowane w przedstawieniach pochodzą z regionu, w którym realizujemy spektakle. Tereny te, związane z prawosławiem oraz tradycjami wschodnimi, inspirują do tworzenia projektów mających źródło w tradycji narodów wschodnich. Dotarcie do nich jest

kluczowe, gdyż pieśni wykorzystane w przedstawieniach wykonywane są w językach ludności zamieszkującej województwo podlaskie. W zadanie zaangażowani zostali specjaliści odpowiedzialni za poszczególne elementy przedstawień: reżyserię, śpiew, choreografię, scenografię, nagrania wideo. Każdy z nich odgrywa ważną rolę w naszych działaniach i wpływa w istotny sposób na rezultat końcowy zadania. Nasz wieloletni projekt "ZaTopieni w historii" okazał się wielkim sukcesem. Przedstawienie "*Czas wspomnieć Topilec*" zdobyło nagrodę Grand Prix na XX Konfrontacjach Teatrów Młodzieżowych w Łomży "*za poruszające historie mówione w autorskim spektaklu*". Kolejne przedstawienie, zatytułowane "*I nie ma dzwonów*", zdobyło II miejsce na V spotkaniach teatralnych "Zwierciadła" w Lublinie, a występująca w nim Dominika Błahuszevska została wyróżniona za grę aktorską i wyrazistość przekazu scenicznego i śpiewu. Grupa teatralna występowała na wielu scenach profesjonalnych i amatorskich, uczestnicząc w przeglądach i festiwalach. W sumie udało nam się stworzyć i zagrać pięć przedstawień w różnych konwencjach teatralnych, opartych na historii naszych terenów leżących wzdłuż rzeki Narew. Prawie wszystkie nasze działania zostały zrealizowane ze środków Urzędu Marszałkowskiego Województwa Podlaskiego w Białymstoku. Trzy przedstawienia zostały zarejestrowane i udostępnione na platformie youtube.com. Pieśni śpiewane w spektaklach zostały również zaprezentowane podczas wernisażu wystawy fotograficznej „To, co nie umiera, nie żyje” w Galerii Arsenał w Białymstoku. Wystawa przedstawiała archiwalne, dotąd niepublikowane fotografie ukazujące zwyczaje pogrzebowe z regionu Podlasia. Dzięki dofinansowaniom z Narodowego Centrum Kultury oraz Urzędu Marszałkowskiego Województwa Podlaskiego nagrano teledyski z pieśniami "*Werboczka*" i "*Tam u poli werba...*", które są dostępne na naszym kanale youtube.com.

Uważamy, że ten teatralny zapis historii regionu świetnie sprawdza się jako narzędzie służące popularyzacji jego dziedzictwa kulturowego i budowaniu tożsamości narodowej mieszkańców nadnarwiańskich miejscowości. Warto również podkreślić, że nasze działania zaowocowały powstaniem Izby Lokalnej Pamięci w Topilcu, która stała się naszym miejscem pracy, jak również miejscem spotkań otwartym dla wszystkich gości. Izba podzielona jest na dwie części: muzealną i teatralną. Z powodzeniem realizujemy tam kolejne przedsięwzięcia, odkrywamy historię i w pewien sposób integrujemy lokalną społeczność.

W projekcie, w latach 2015 –2021, udział brali:

Aktorzy:

Dominika Wiktoria Błahuszevska, Elżbieta Czech, Aleksandra Saulewicz, Grzegorz Siergiejew, Szymon Szatyłowicz, Weronika Szatyłowicz, Dawid Szewczenko, Marta Wyszyńska.

Osoby odpowiedzialne za oprawę artystyczną oraz organizację projektu:

Anna Kołosow - Ostapczuk, Katarzyna Siergiej, Julita Charytoniuk, Anna Fionik, Aleksandra Czerniawska, Jakub Aleksander Sobczak, ks. Jarosław Jóźwik.

EMILIA WYSZKOWSKA, AGNIESZKA JAKUBICZ

**Raport z pilotażowego badania Amatorskiego Ruchu Teatralnego Województwa
Podlaskiego**

1. Metodologia badań

Niniejsze opracowanie zostało przygotowane na podstawie pilotażowego badania przeprowadzonego w październiku 2021 roku. Miało ono na celu przyjrzenie się specyfice i potrzebom amatorskiego ruchu teatralnego województwa podlaskiego. Badanie zostało przeprowadzone przy użyciu metody ilościowej. Należy jednak zaznaczyć, że grupa osób odpowiadających na pytania postawione w ankiecie nie była liczna, a więc uzyskanych danych nie możemy przełożyć na cały ruch teatralny w naszym regionie.

Do badania wykorzystane zostało narzędzie CAWI (computer-assisted web interview), czyli przeprowadzono je przy użyciu kwestionariusza do samodzielnego wypełnienia przez Internet. Taka technika badania pozwoliła nam dotrzeć do osób z całego województwa. Wybór narzędzia pracy wynikał też z braku dostępu do konkretnej bazy instruktorów teatralnych w naszym regionie. W badaniu wzięło udział łącznie 39 osób, które reprezentowały różne perspektywy związane z ruchem teatrów amatorskich.

Wyjściowymi kryteriami różnicującymi próbę badawczą były dla nas rozmaite formy organizacyjne, w ramach których funkcjonują amatorskie zespoły teatralne. Wyodrębniliśmy trzy podstawowe formy:

1. zespoły funkcjonujące w strukturach domów, centrów i ośrodków kultury,
2. zespoły funkcjonujące w strukturach oświatowych (młodzieżowe domy kultury oraz szkoły),
3. zespoły funkcjonujące w ramach NGO oraz jako inicjatywy prywatne.

Trzecia grupa nie została ujęta w badaniu z powodu braku kontaktu z osobami, które działają w takich strukturach.

W pełnym badaniu, które będzie przeprowadzone w latach 2022–2023, zamierzamy ograniczyć grupę respondentów do instruktorów teatralnych i uczestników teatralnego ruchu amatorskiego. Planujemy też rozszerzyć je o indywidualne wywiady pogłębione (IDI) i wywiady fokusowe.

IDI (*Individual In-depth Interview*) sprowadzają się do bezpośredniej rozmowy badacza z pojedynczym respondentem - w wywiadzie takim nie biorą zatem udziału osoby trzecie. Badanie IDI jest stosowane zazwyczaj jako uzupełnienie innych metod badawczych – ma na celu pogłębienie wiedzy o badanym zjawisku oraz lepszą obserwację respondenta opisanego w toku badania ilościowego. Pozwala ono zatem m.in. dotrzeć do emocjonalnych i motywacyjnych wzorów zachowań, co będzie istotne w sformułowaniu pytań badawczych i wyciągnięciu wniosków oraz zobrazowaniu realiów amatorskiego (niezawodowego) ruchu teatralnego województwa podlaskiego. Natomiast wywiady fokusowe (*FGI - Focus Group Interview*) pragniemy przeprowadzić z grupami teatralnymi, które zgłoszą się do badania.



Zdjęcie 7. Agnieszka Jakubicz i Emilia Wyszowska w czasie prezentacji raportu z badania ruchu teatrów amatorskich na konferencji – źródło PIK

Na etapie tworzenia ankiety wyodrębniono cztery podstawowe źródła pozyskiwania informacji:

- dyrektorzy instytucji kultury (18 respondentów);
- dyrektorzy placówek oświatowych (6 respondentów);
- nauczyciele i edukatorzy realizujący działania teatralne (5 respondentów);
- instruktorzy teatralni i animatorzy kultury (10 respondentów).

Kwestionariusz został podzielony na następujące obszary:

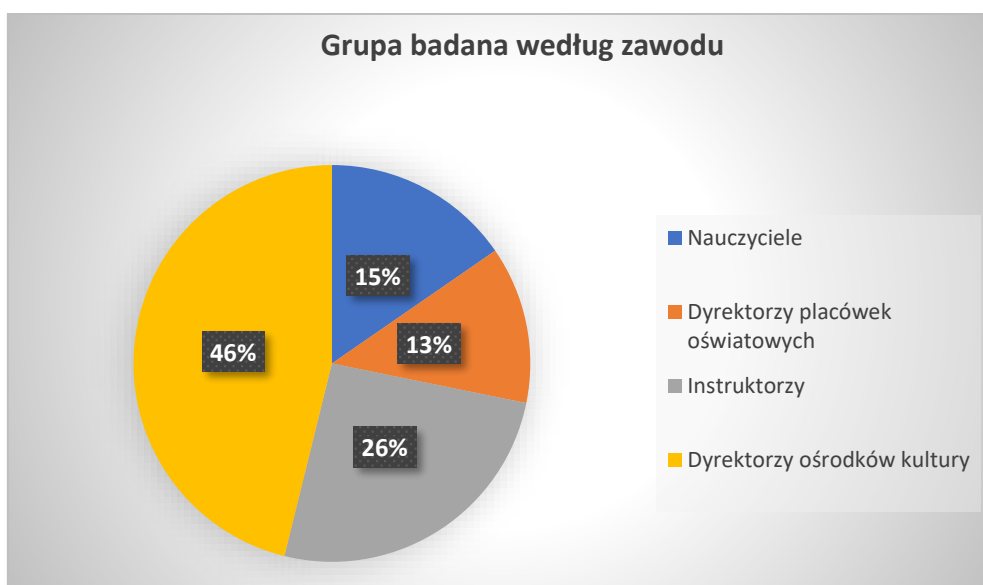
- dane dotyczące badanych;
- zaplecze techniczne teatrów;
- opinie dotyczące ruchu teatrów amatorskich;
- zapotrzebowanie teatrów amatorskich;
- zapotrzebowanie edukacyjne instruktorów;
- kompetencje instruktora.

2. Dane dotyczące badanych

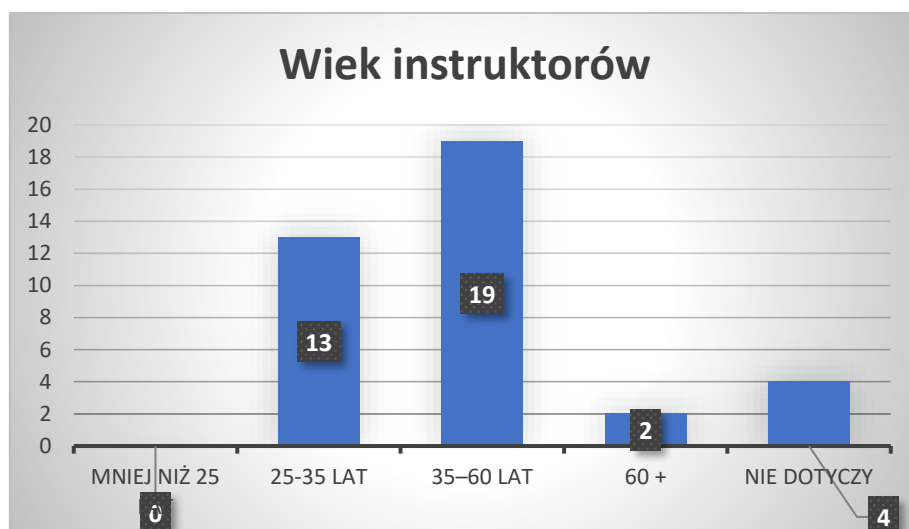
Procentowy udział w badaniu został przedstawiony na wykresie poniżej (*Rysunek 10*). Jak widać, około 2/3 z badanej grupy to kadra zarządzająca instytucjami kultury lub placówkami oświatowymi, a 31% to osoby faktycznie związane z ruchem amatorskim w sposób czynny. Wiąże się to przede wszystkim z największą dostępnością do bazy adresów mailowych do grupy stanowiącej kadrę kultury/oświaty w województwie podlaskim (kontakt poprzez powszechnie dostępne adresy mailowe, a także dostęp do bazy danych PIK, która powstała na potrzeby inicjatyw, takich jak Forum Kultury, Bardzo Młoda Kultura).

W badaniu wzięli udział:

1. przedstawiciele kadry zarządzającej instytucjami kultury;
2. animatorzy kultury, instruktorzy teatralni;
3. przedstawiciele kadry zarządzającej placówkami oświatowymi;
4. nauczyciele zajmujący się działalnością okołoteatralną.

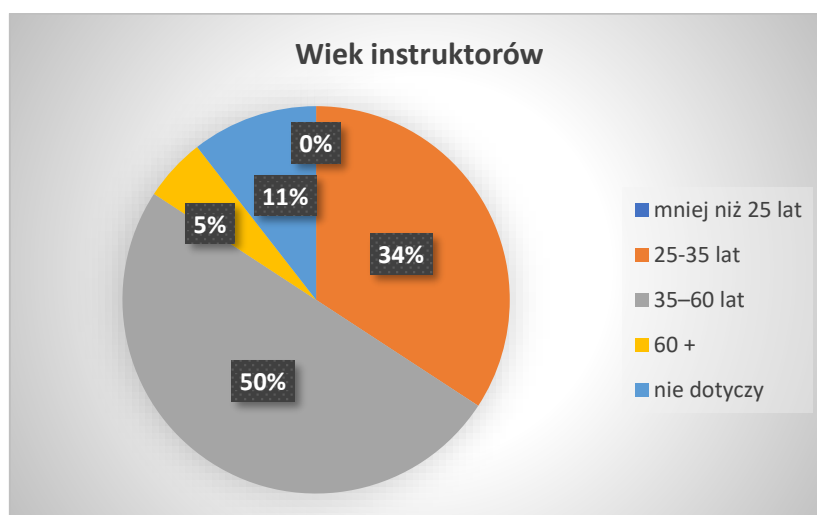


Rysunek 1



Rysunek 2

Na pytanie dotyczące wieku instruktorów pracujących w placówkach, respondenci odpowiadali w następujący sposób: 19 osób jest między 35 a 65 rokiem życia, 13 instruktorów ma od 25 do 35 lat, 4 instruktorów jest w wieku emerytalnym. W badaniu nie było przedstawiciela najmłodszego pokolenia (osoby poniżej 25 roku życia). Czterech ankietowanych uznało, że pytanie ich nie dotyczy. Procentowy rozkład wieku instruktorów w badanej grupie przedstawia rysunek poniżej.

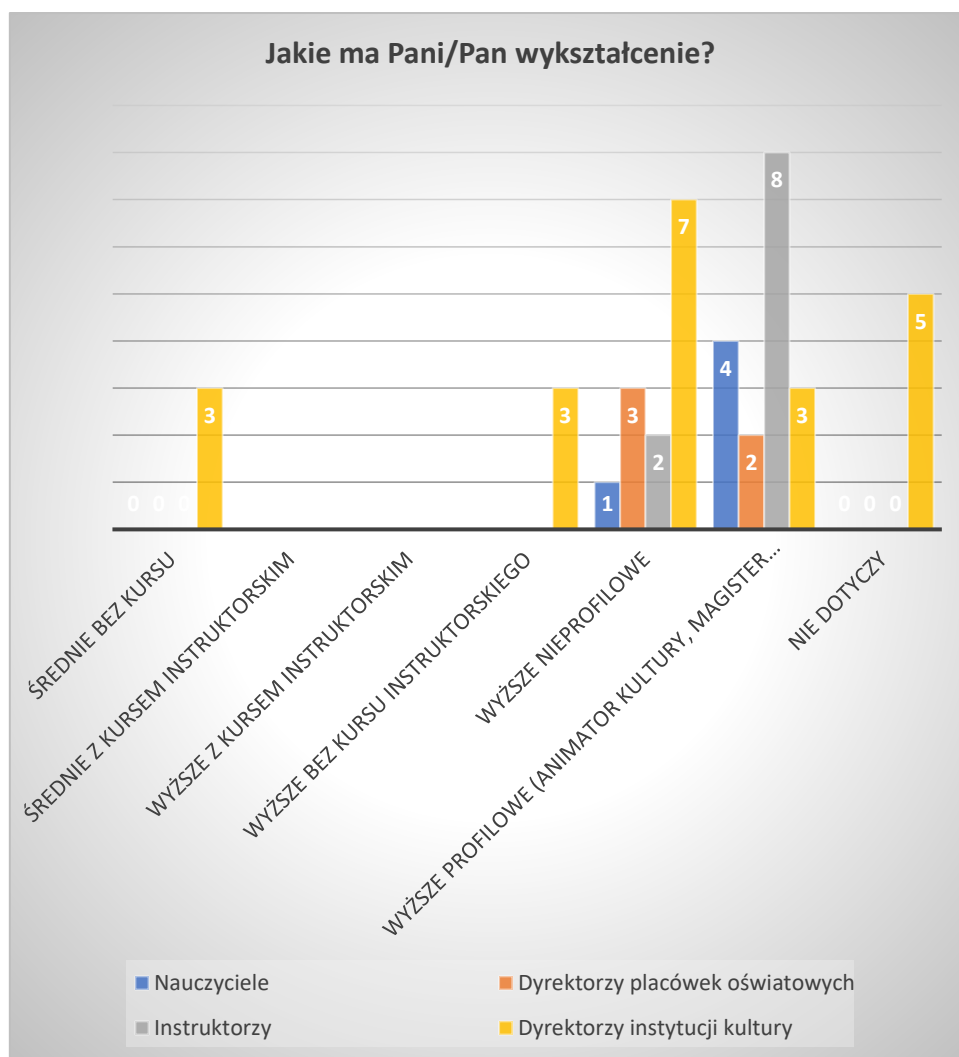


Rysunek 3

Na pytanie dotyczące wykształcenia osób zajmujących się teatrem, ankietowani odpowiedzieli w następujący sposób:

- średnie bez kursu instruktorskiego (3 osoby);
- wyższe bez kursu instruktorskiego (3 osoby);
- wyższe nieprofilowe (13 osób);
- wyższe profilowe (7 osób);
- 5 osób odpowiedziało, że pytanie ich nie dotyczy.

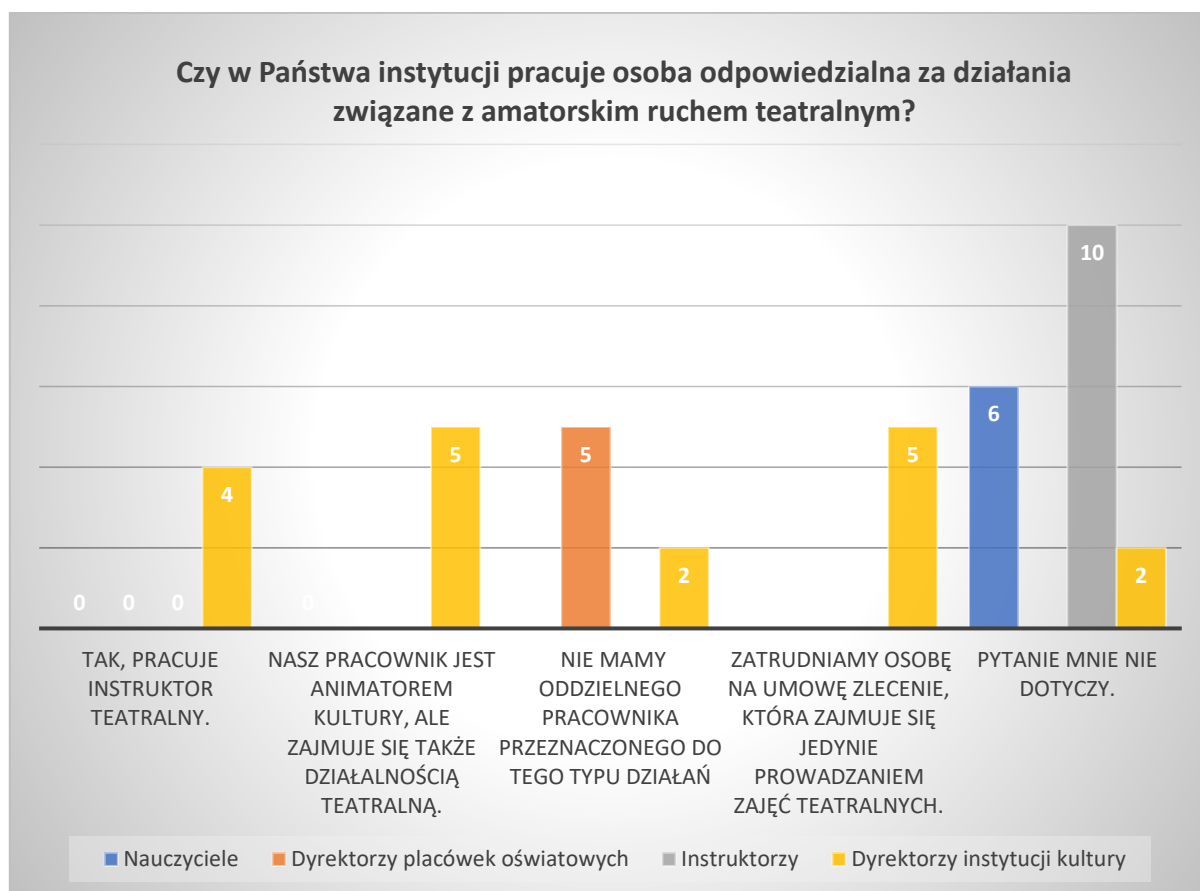
Z odpowiedzi jasno wynika, że ani jeden instruktor z badanej grupy (ani sami instruktorzy, ani kadra zarządzająca opisująca swojego pracownika) nie ukończył kursu instruktorskiego. Jednakże aż 17 instruktorów ma wykształcenie profilowe, co może gwarantować wyższy poziom oferowanych zajęć.



Rysunek 4

Z tej części badania wynika, że 50% instruktorów to osoby między 35 a 65 rokiem życia. Większość ma wykształcenie wyższe profilowe, bez kursu instruktorskiego.

Kolejnym obszarem zainteresowania badaczy było zatrudnienie osób odpowiedzialnych za działania teatralne.



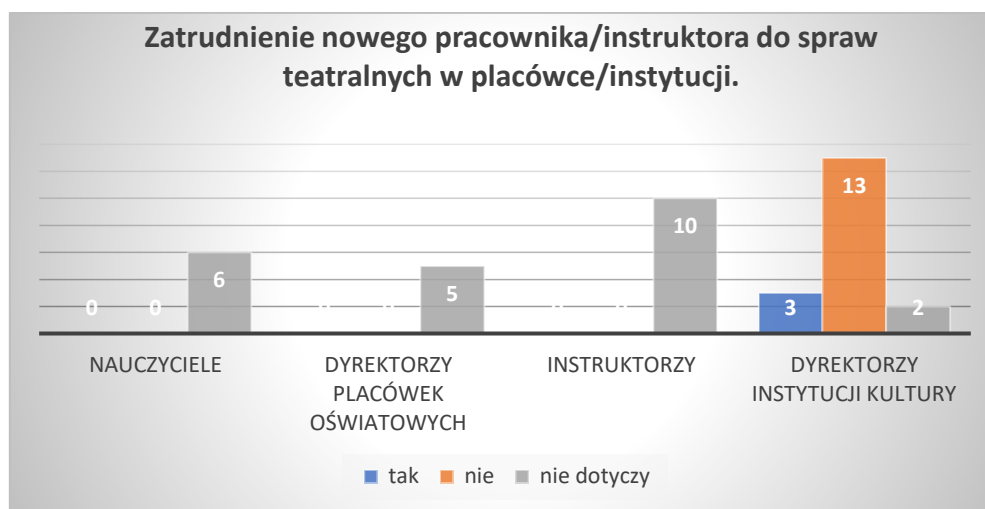
Rysunek 5

Na to pytanie udzielono następujących odpowiedzi:

- 4 dyrektorów instytucji kultury odpowiedziało, że zatrudniają instruktora teatralnego;
- 5 dyrektorów instytucji kultury zaznaczyło odpowiedź związaną z działaniami teatralnymi animatora kultury w ich placówce;
- 5 dyrektorów placówek oświatowych i 2 dyrektorów instytucji kultury zgłosiło brak pracownika do działań teatralnych w ich placówce;
- 5 dyrektorów instytucji kultury zadeklarowało współpracę z instruktorami teatralnymi na umowę zlecenie;
- 18 osób uznało, że pytanie ich nie dotyczy.

Na pytanie o potrzebę zatrudnienia nowego pracownika do działań okołoteatralnych, 23 osoby odpowiedziały, że nie dotyczy ich ten temat. Trzynastu dyrektorów instytucji

kultury nie widzi potrzeby zatrudnienia takiej osoby. Jedynie trzech dyrektorów instytucji kultury rozważa zatrudnienie instruktora teatralnego.



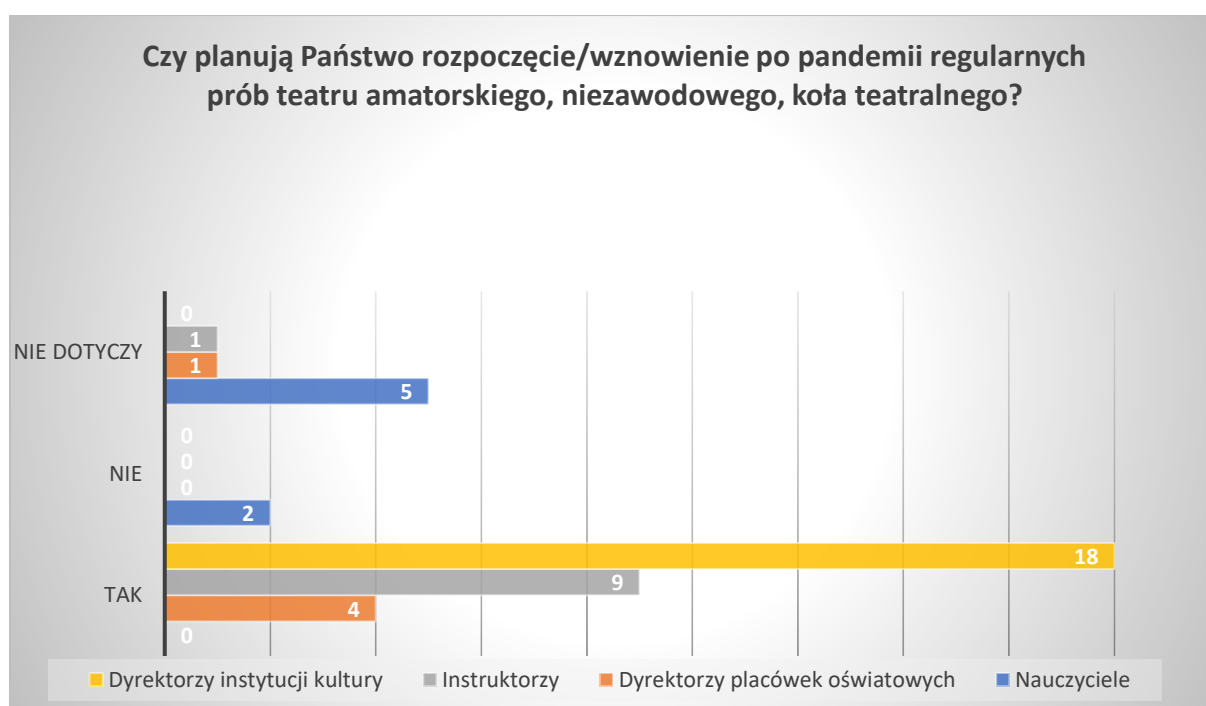
Rysunek 6

3. Zajęcia teatralne

Według respondentów, w 27 placówkach/instytucjach odbywają się stałe zajęcia teatralne, a 31 osób pragnie wznowić zajęcia po pandemii. Różnica między tymi odpowiedziami wynika z faktu, że w niektórych ośrodkach zajęcia nie zostały wznowione w bieżącym roku szkolnym (2021/2022), ale jest to planowane w najbliższym możliwym i dogodnym czasie.



Rysunek 7



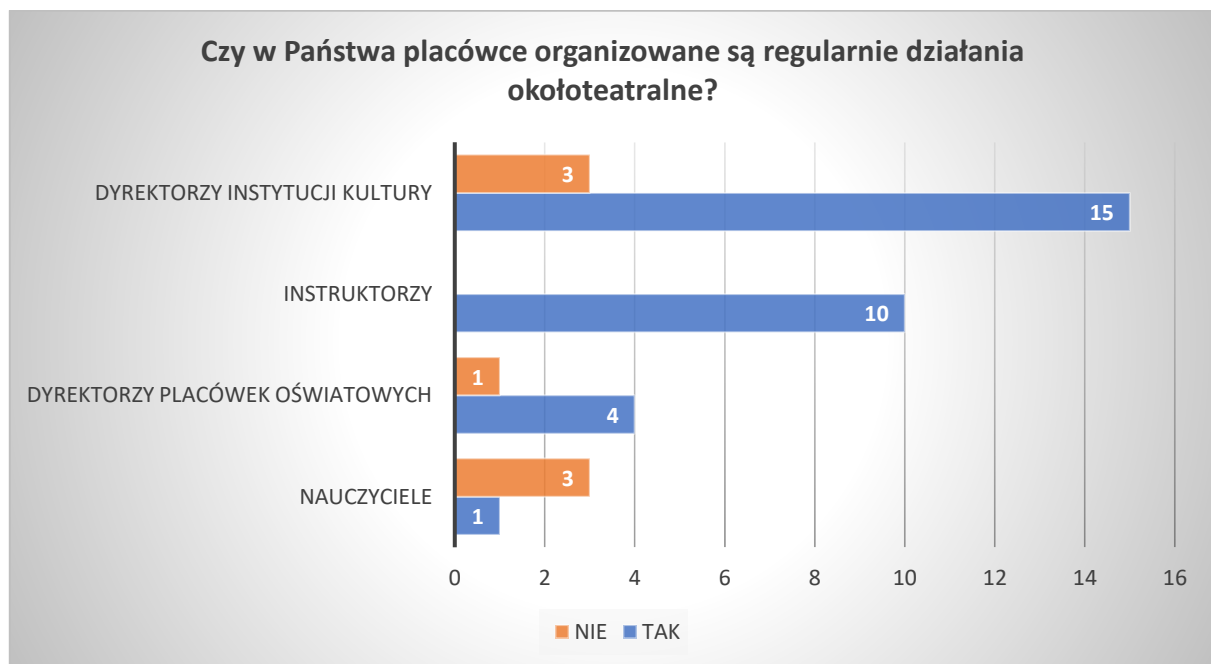
Rysunek 8

Procentowo sytuacja przedstawia się następująco:

- w 66% ośrodków działają teatry amatorskie;
- w 100% ośrodków, w których pracują ankietowani instruktorzy teatralni, działają teatry amatorskie;

- w 50% szkół, których dyrektorzy wzięli udział w badaniu, działają koła teatralne;
- w 40% szkół, w których działają nauczyciele/instruktorzy, istnieją koła teatralne.

Rozszerzyliśmy poprzednie pytania o działania okołoteatralne, takie jak organizacja konkursów, akademii, spektakli okolicznościowych, itp. Z odpowiedzi ankietowanych wynika, że tylko w siedmiu placówkach/instytucjach nie są organizowane tego typu działania teatralne. Aż 78,8% ankietowanych potwierdza, że je organizuje.

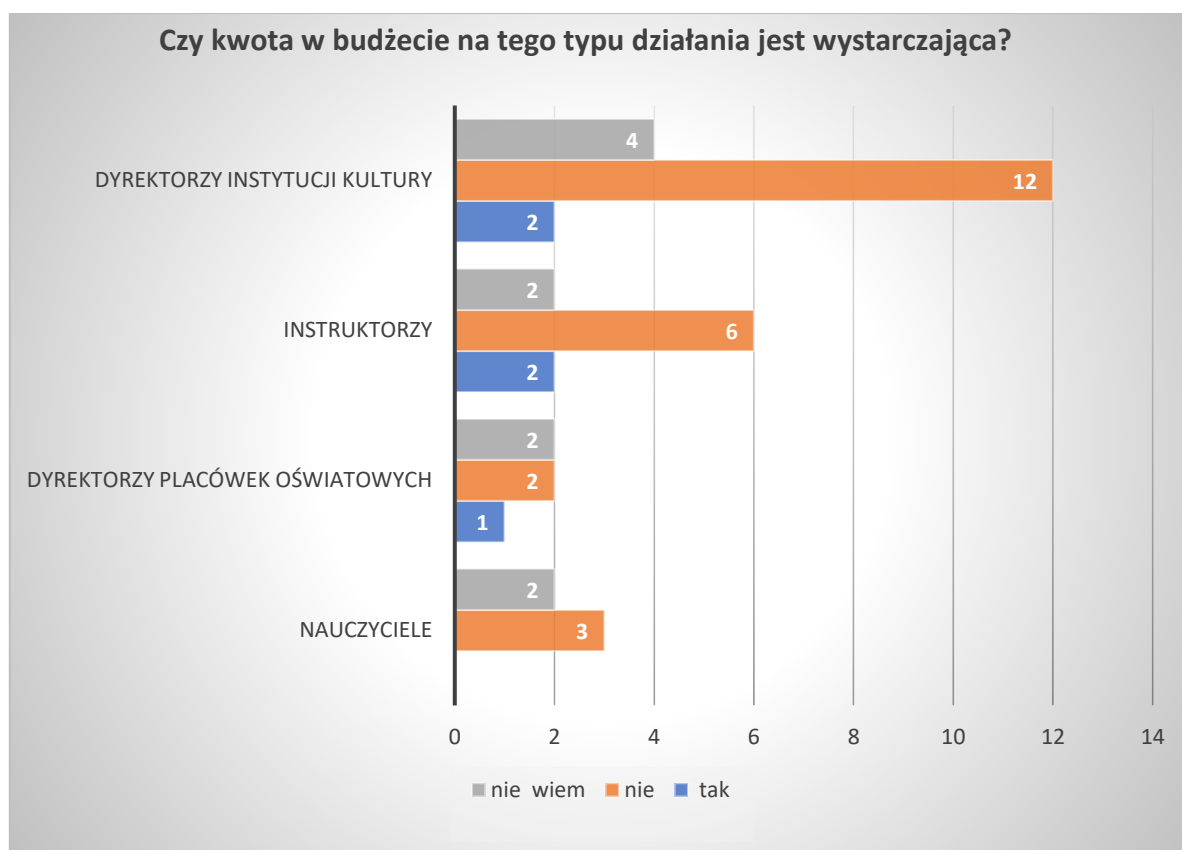


Rysunek 9

Z tej części badania wynika, że w 66% ośrodków kultury/placówek oświatowych działają teatry niezawodowe/koła teatralne, a w większości ośrodków organizowane są działania okołoteatralne (przedstawienia okolicznościowe, konkursy wokalne/recytatorskie).

4. Zasoby i zapotrzebowanie teatrów amatorskich

Kolejna część ankiety dotyczyła doraźnych potrzeb związanych z finansowaniem oraz zapleczem technicznym placówek, w których odbywają się zajęcia. Respondenci zostali zapytani o sytuację zastaną oraz o potrzeby, które zauważają.



Rysunek 10

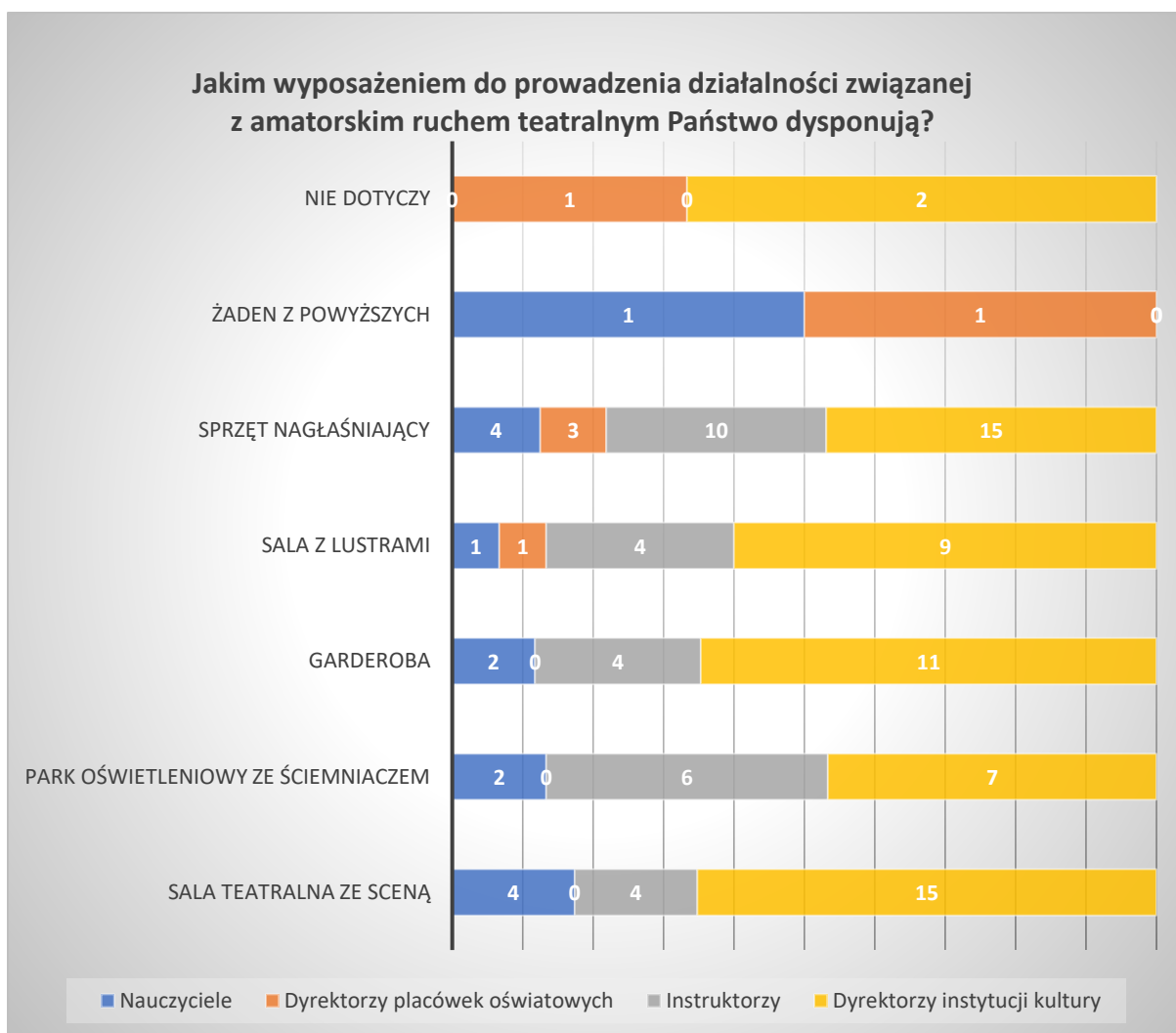
Aż 23 ankietowanych (czyli więcej niż 59%) stwierdziło, że kwoty przeznaczone na działania teatralne są niewystarczające. Jedynie pięć osób uznało, że kwoty są adekwatne do potrzeb, a dziesięć osób nie miało na ten temat zdania.

Kontynuacja tego pytania jest życzeniowa – badacze zadali pytanie o wysokość kwot, które respondenci chcieliby przeznaczyć na tego typu działania.



Rysunek 11

Z wykresu wynika, że najwięcej respondentów zaznaczyło odpowiedź, gdzie wskazano kwotę w przedziale między 1.000 a 3.000 PLN. Do tysiąca złotych na takie działania zdecydowałoby się przeznaczyć dziesięć osób. Osiem osób wybrało kwotę między 3.000 a 7.000 PLN. Natomiast pięć osób chciałoby przeznaczyć na ten cel powyżej 7.000 PLN.



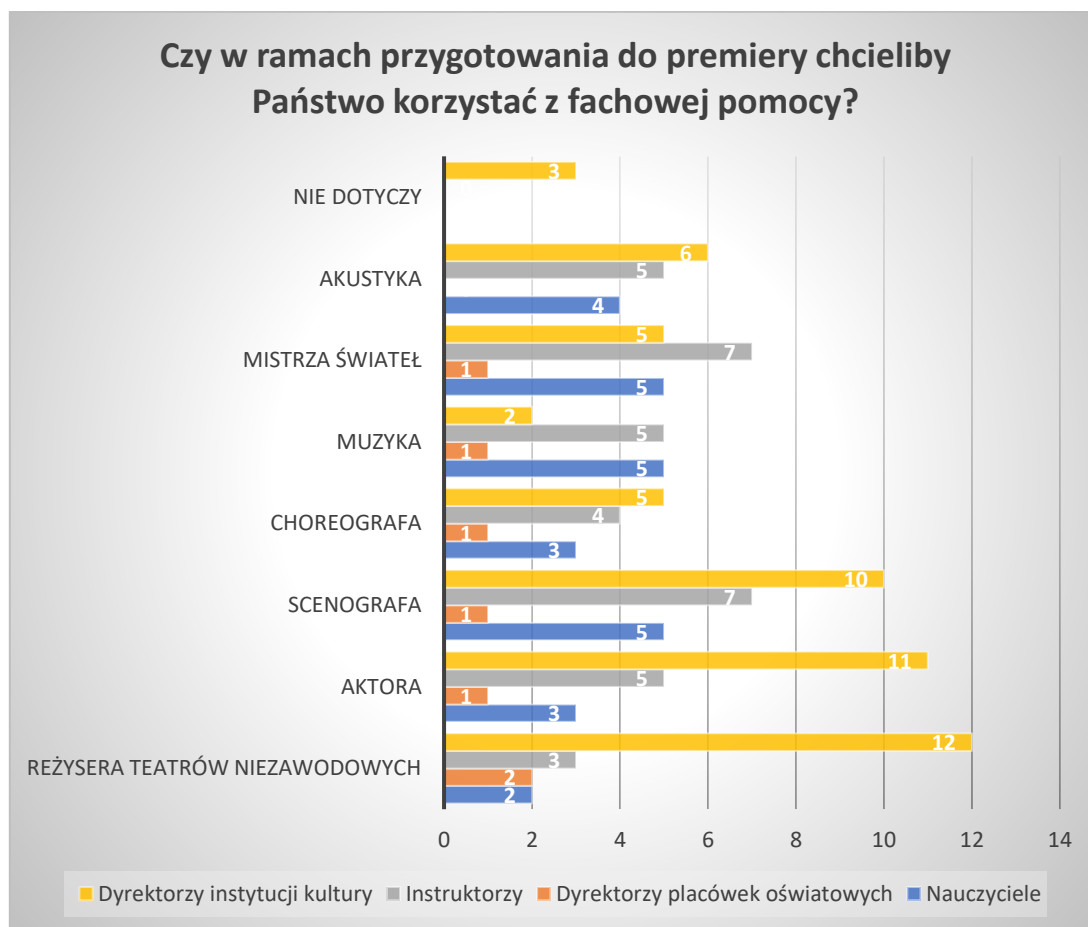
Rysunek 12

„Jakim wyposażeniem do prowadzenia działalności związanej z amatorskim ruchem teatralnym Państwo dysponują?” – było to pytanie wielokrotnego wyboru. Odpowiedzi zobrazowano na rysunku 12.

Trzy osoby odpowiedziały, że to pytanie ich nie dotyczy, a dwie osoby nie dysponują żadnym z wymienionych elementów wyposażenia.

Najwięcej respondentów posiada sprzęt nagłaśniający (32 osoby, co stanowi 82% wszystkich badanych). Salą z lustrami dysponują 24 osoby, a 23 może korzystać z sali teatralnej ze sceną. Odpowiednio 17 i 15 osób ma do dyspozycji garderoby oraz zaplecze oświetleniowe.

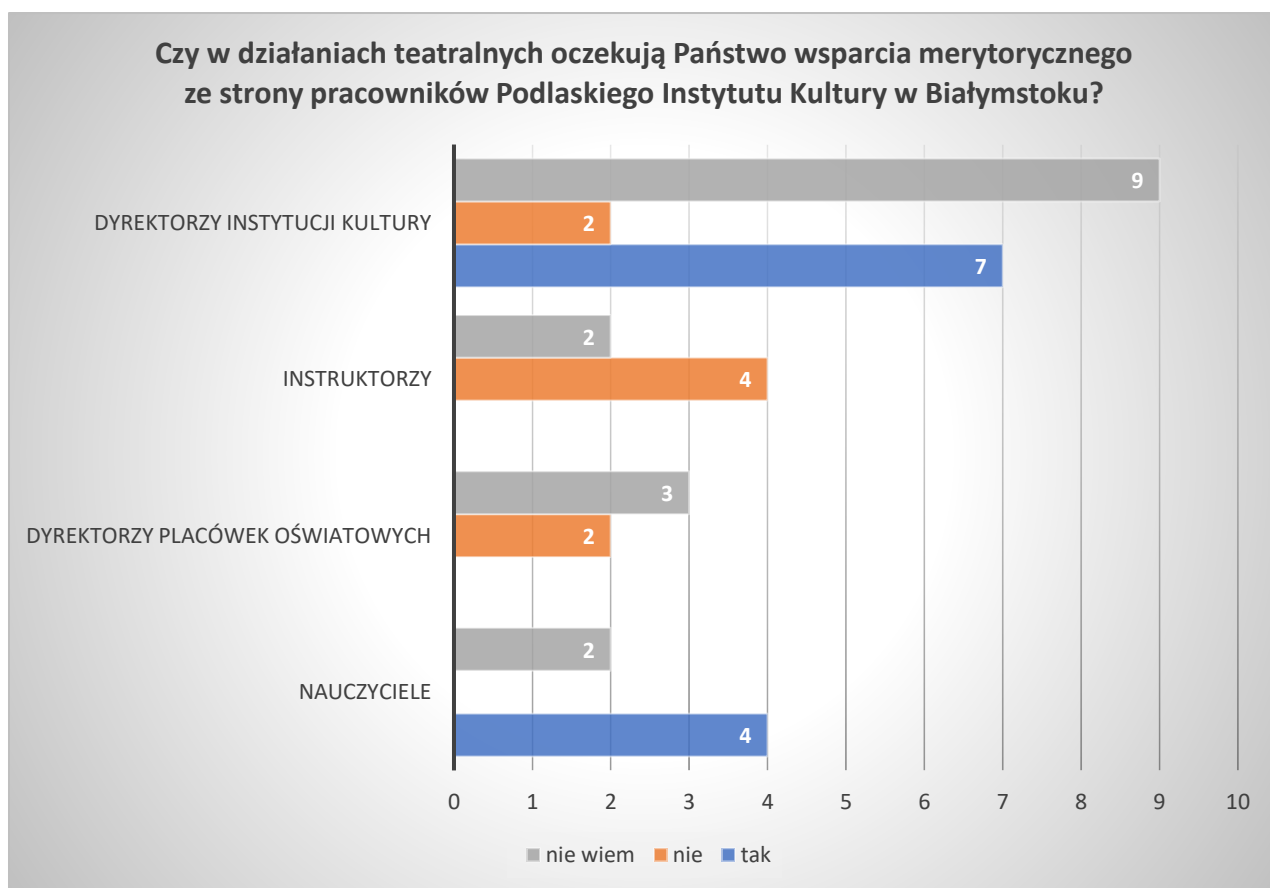
Wynika z tego, że więcej niż połowa instruktorów ma częściowo lub całkowicie wyposażoną przestrzeń i technikę do realizacji działań okołoteatralnych.



Rysunek 13

Według respondentów największe zapotrzebowanie związane z fachową pomocą przy realizacji działań teatralnych dotyczy:

- produkcji scenografii/kostiumów – 23 osoby;
- zaplecza aktorskiego – 20 osób;
- pomocy reżysera teatrów zawodowych – 19 osób;
- pomocy mistrza światła – 18 osób;
- pomoc akustyka (15 osób), choreografa (13 osób) oraz muzyka (13 osób).

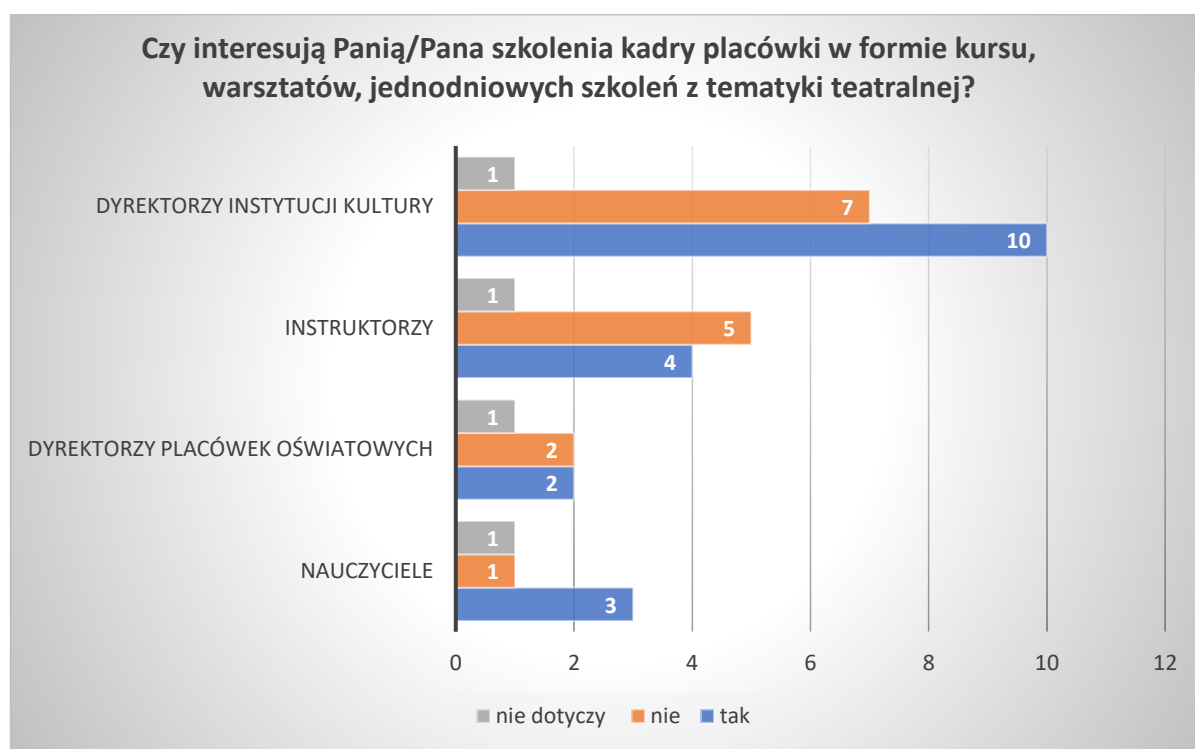


Rysunek 14

Na pytanie „Czy w działaniach teatralnych oczekują Państwo wsparcia merytorycznego ze strony pracowników Podlaskiego Instytutu Kultury w Białymstoku?” 11 respondentów zgłosiło takie zapotrzebowanie, 6 osób nie widziało takiej potrzeby, natomiast 16 osób nie umiało odnieść się do tego pytania.

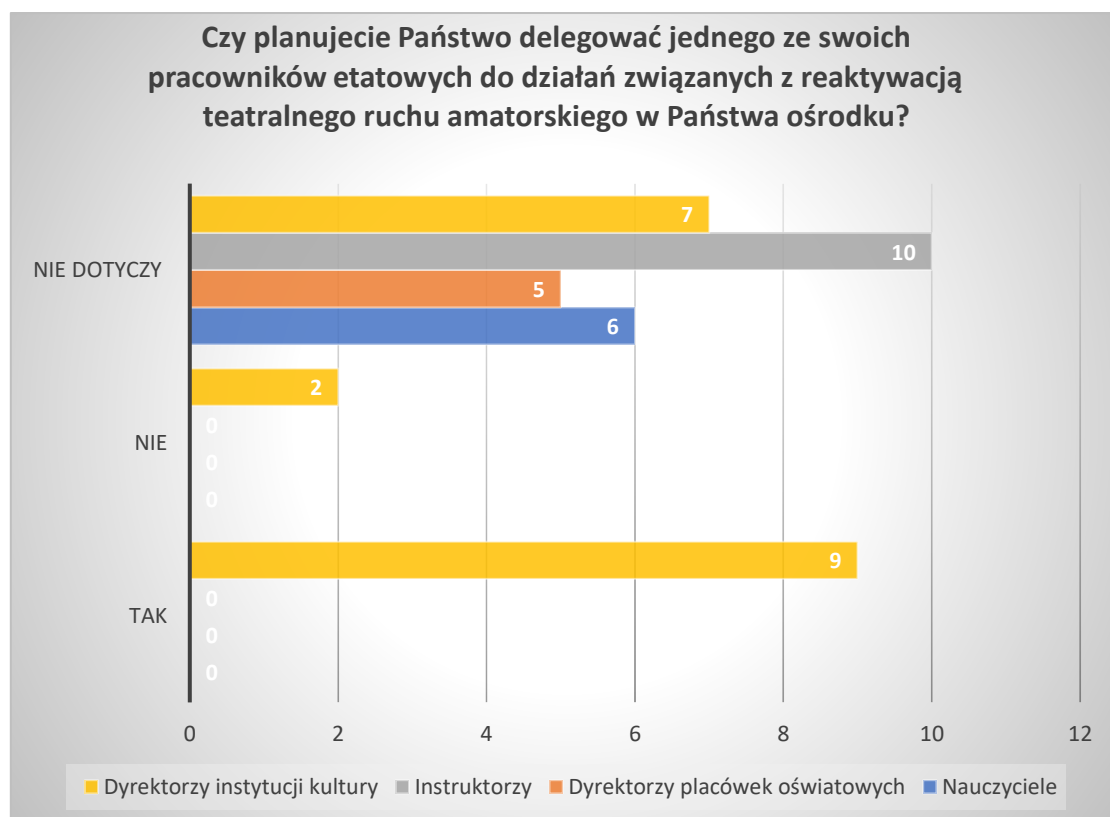
Z tej części badania wynika, że 23 ankietowanych (czyli więcej niż 59%) uważa, że kwoty przeznaczone na działania teatralne są niewystarczające. Trzynastu respondentów pragnęłoby przeznaczyć na jednorazowe działania teatralne od 1.000 do 3.000 PLN. Większość respondentów dysponuje przestrzenią i zapleczem technicznym do prowadzenia działań okołoteatralnych. 25% respondentów oczekuje wsparcia merytorycznego ze strony Podlaskiego Instytutu Kultury w Białymstoku, a największe zapotrzebowanie widzą w obszarach związanych z realizacją scenografii i kostiumów, przygotowania aktorskiego i reżyserskiego.

5. Zapotrzebowanie edukacyjne instruktorów



Rysunek 15

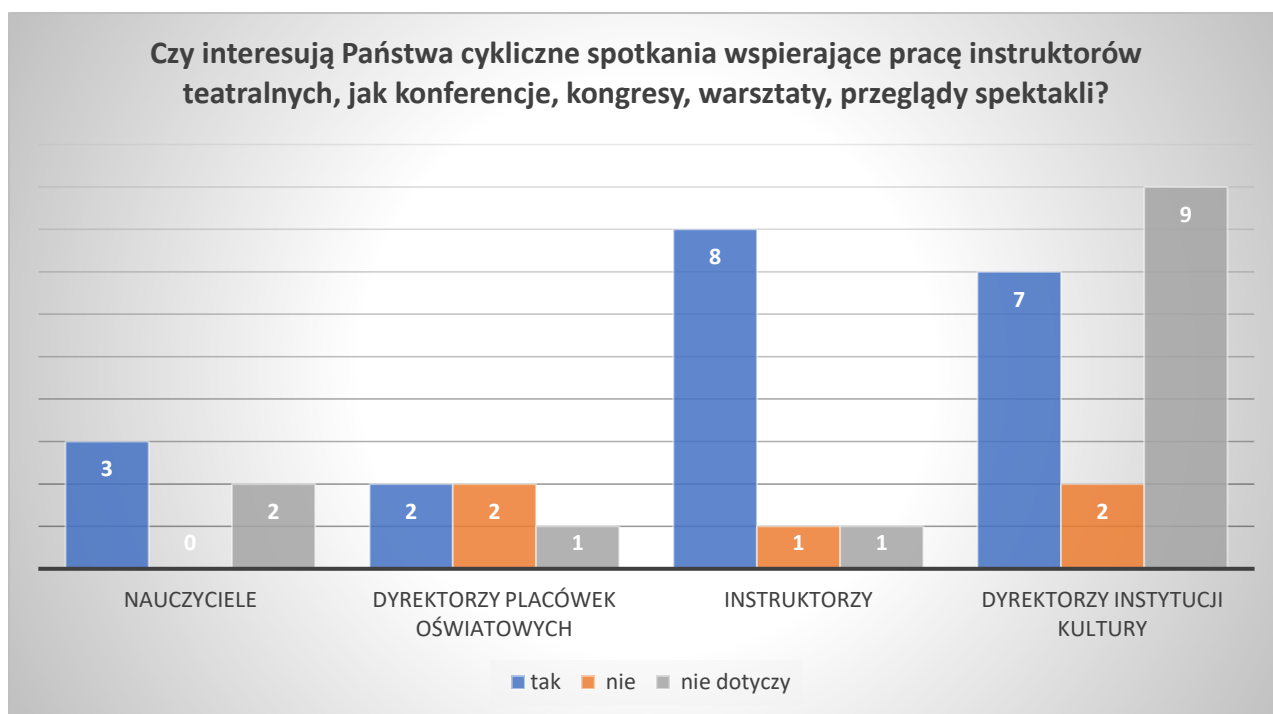
Z udzielonych odpowiedzi wynika, że 19 osób wyraża zainteresowanie szkoleniami w formie kursu, warsztatów, jednodniowych szkoleń z tematyki teatralnej, aż 13 osób nie wykazuje zainteresowania taką propozycją, natomiast 4 osoby uznały, że pytanie ich nie dotyczy.



Rysunek 16

Spośród 18 dyrektorów, połowa (9 osób) zamierza delegować swojego pracownika do reaktywowania ruchu teatralnego w placówce/ośrodku, 2 dyrektorów nie jest zainteresowanych takim działaniem. Nauczyciele, kadra kierownicza placówek edukacyjnych oraz instruktorzy teatralni (28 osób) uznało, że pytanie ich nie dotyczy.

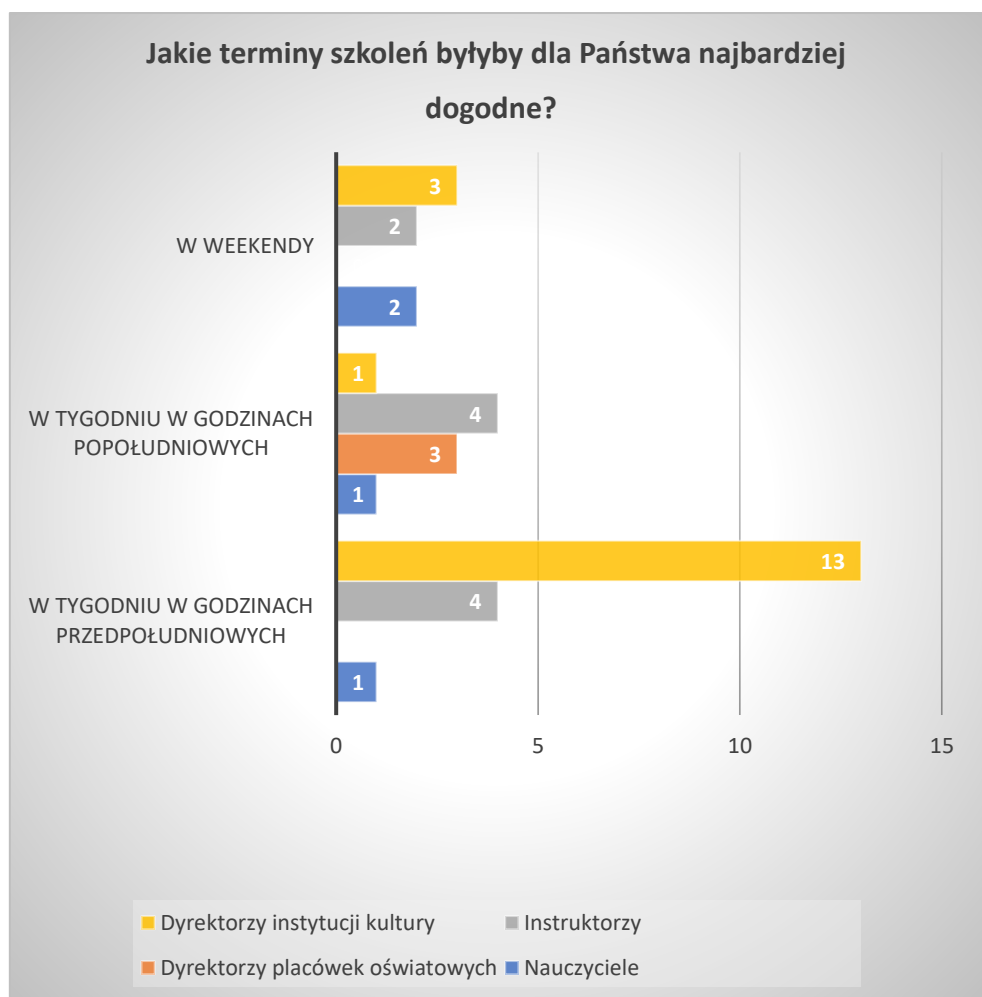
Czy interesują Państwa cykliczne spotkania wspierające pracę instruktorów teatralnych, takie jak konferencje, kongresy, warsztaty, przeglądy spektakli? Na tak sformułowane pytanie 20 osób odpowiedziało, że są zainteresowane taką formą zdobywania wiedzy i nabywania nowych umiejętności.



Rysunek 17

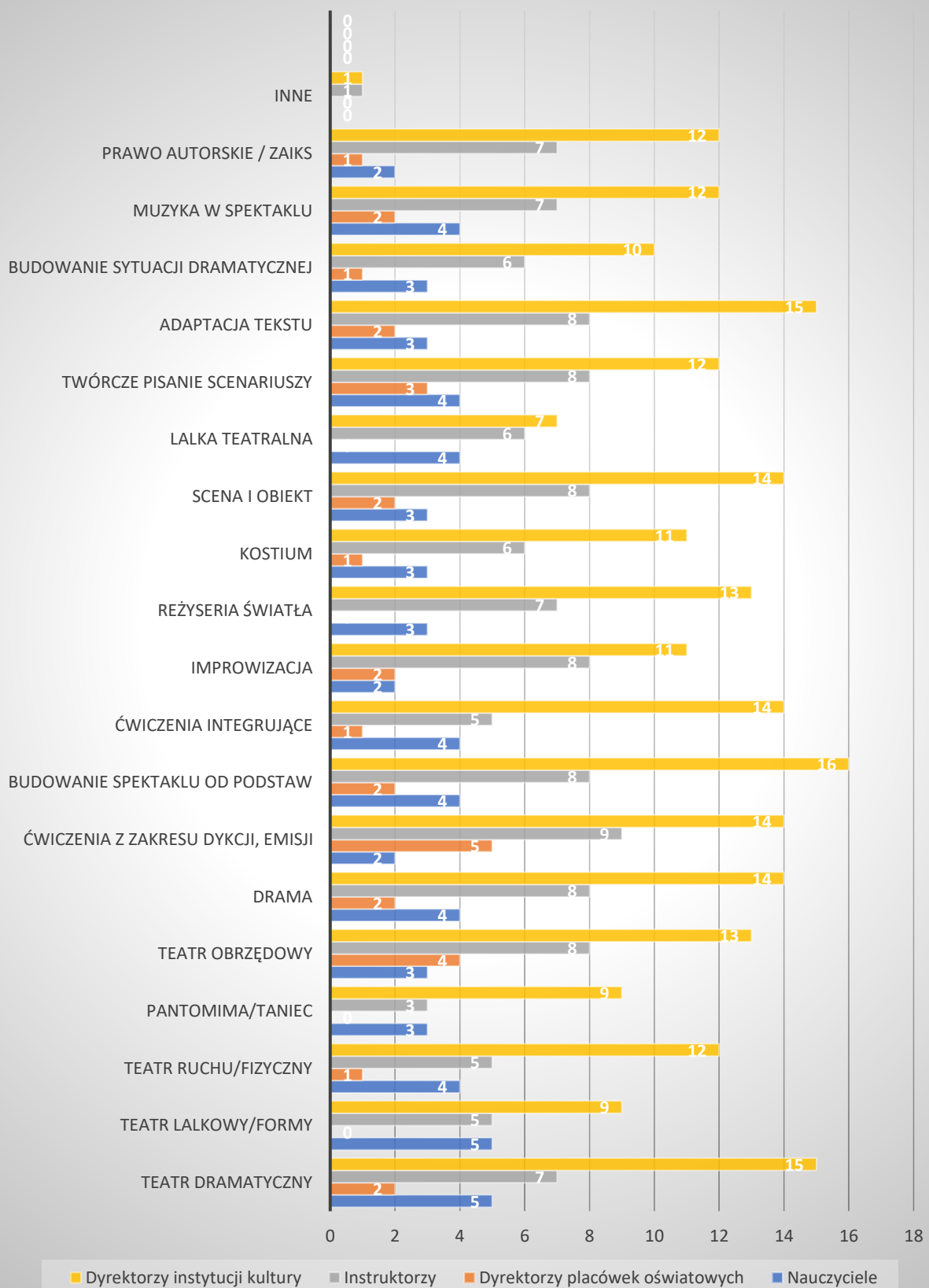
Na pytanie dotyczące najbardziej dogodnego terminu spotkań, respondenci odpowiadali następująco:

- w tygodniu, w godzinach przedpołudniowych: 18 osób;
- w tygodniu, w godzinach popołudniowych: 9 osób;
- w weekendy: 7 osób.



Rysunek 18

Jakimi obszarami na szkoleniu byłoby Państwo zainteresowani?



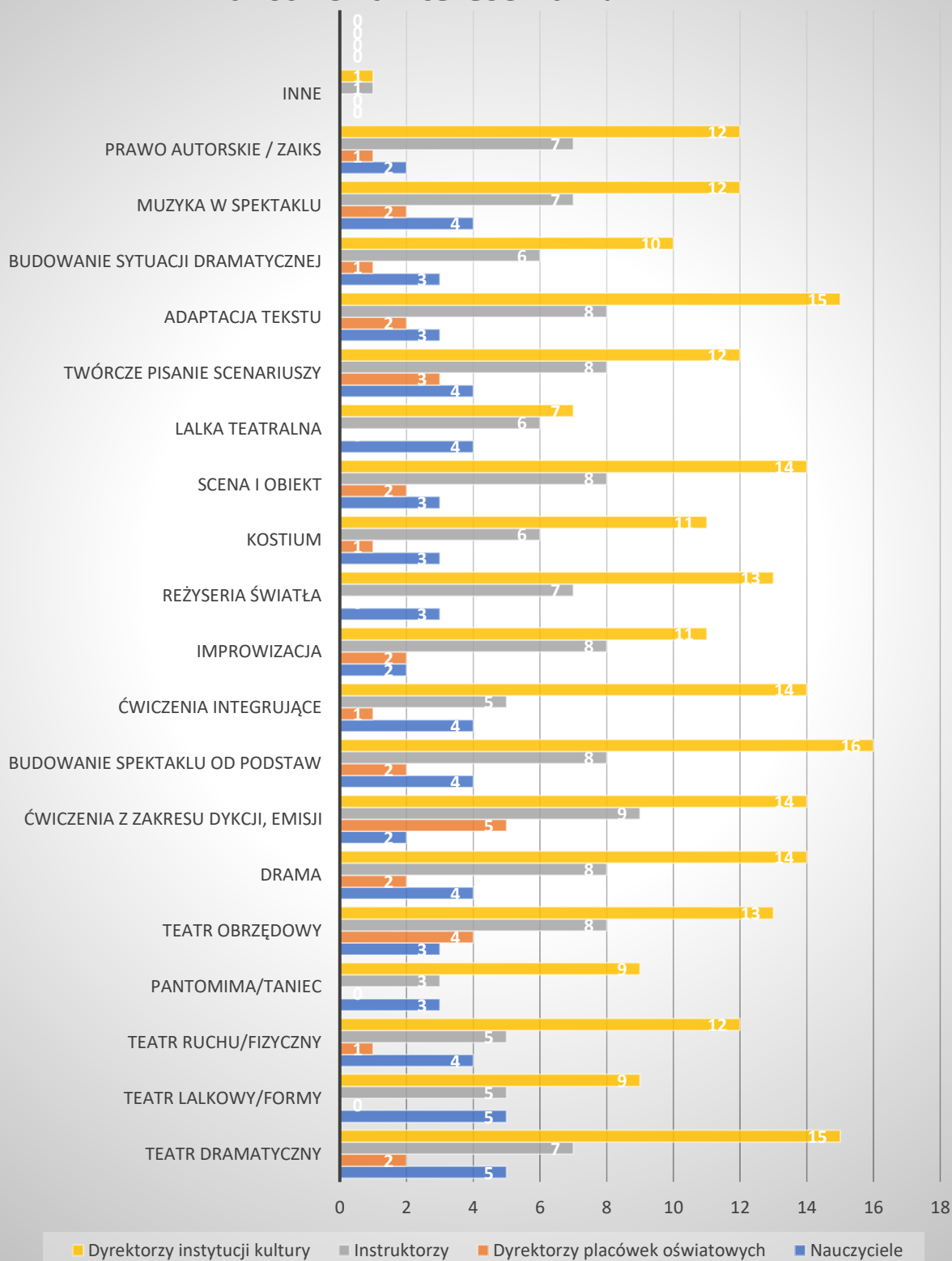
Rysunek 19

Na pytanie „Jakimi tematami na szkoleniu byłobyście Państwo zainteresowani?” można było udzielić więcej, niż jedną odpowiedź.

Ankietowani najbardziej zainteresowani byli szkoleniami dotyczącymi:

- ✓ dykcji i emisji głosu (30 osób);
- ✓ zagadnień związanych z formą dramatyczną spektakli (29 osób);
- ✓ adaptacji tekstu/dramy/teatru obrzędowego (po 28 osób);
- ✓ twórczego pisanie scenariuszy (27 osób);
- ✓ muzyki w spektaklu (25 osób);
- ✓ integracji grupy (24 osoby);
- ✓ improwizacji (23 osoby);
- ✓ teatru ruchu/prawa autorskiego/ZAiKS (po 22 osoby);
- ✓ kostiumu/reżyserii świateł (po 20 osób);
- ✓ budowania sytuacji dramatycznej w spektaklu (19 osób);
- ✓ lalki teatralnej/obiekty (jako formy teatru) (14 osób);
- ✓ lalki teatralnej (realizacji) (13 osób);
- ✓ pantomimy (12 osób);
- ✓ inne/nie dotyczy/nie wiem (2 osoby).

Jakimi obszarami na szkoleniu byłibyście Państwo zainteresowani?



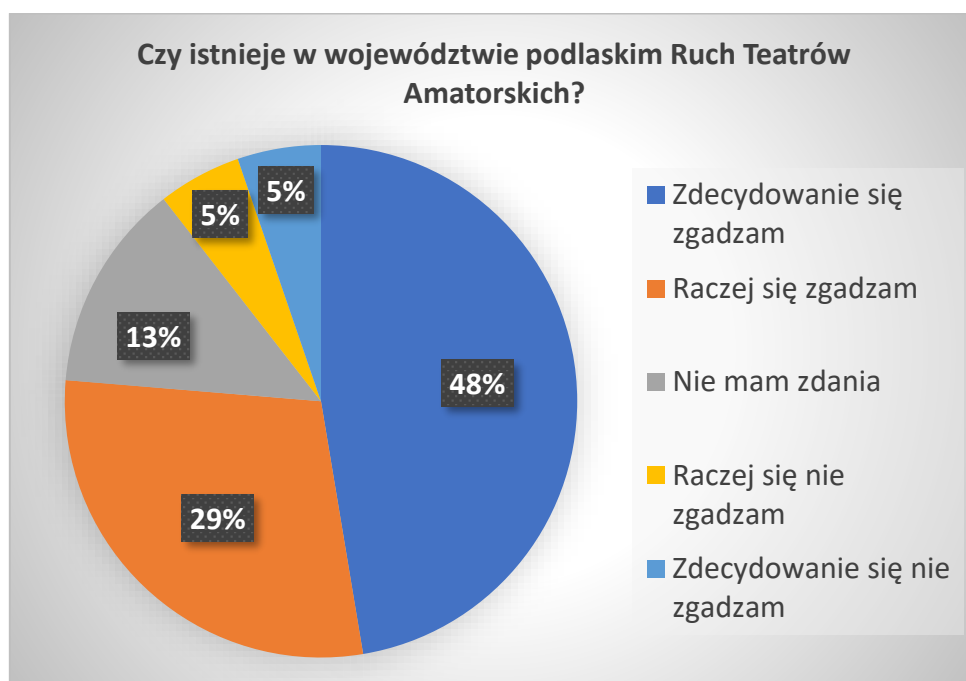
Rysunek 20

Reasumując tę część badania: 19 osób wyraziło zainteresowanie szkoleniami w formie kursu, warsztatów, jednodniowych szkoleń z tematyki teatralnej. Połowa z 18 dyrektorów pragnie delegować swojego pracownika do reaktywowania ruchu teatralnego w placówce/ośrodku. Cykliczne spotkania wspierające pracę instruktorów teatralnych, takie jak konferencje, kongresy, warsztaty, przeglądy spektakli interesują 20 osób. Ankietowani chcieliby spotykać się w tygodniu (poniedziałek – piątek), w godzinach przedpołudniowych.

Największe zainteresowanie budziły szkolenia z zakresu dykcji i emisji głosu, związane z formą dramatyczną spektakli, adaptacją tekstu, ćwiczeniami dramowymi, tematyką teatru obrzędowego i twórczego pisanie scenariuszy.

6. Opinie dotyczące Ruchu Teatrów Amatorskich

Kolejnym obszarem badawczym była kondycja Ruchu Teatrów Amatorskich w województwie podlaskim. Uzyskane odpowiedzi obrazują poniższe wykresy procentowe.

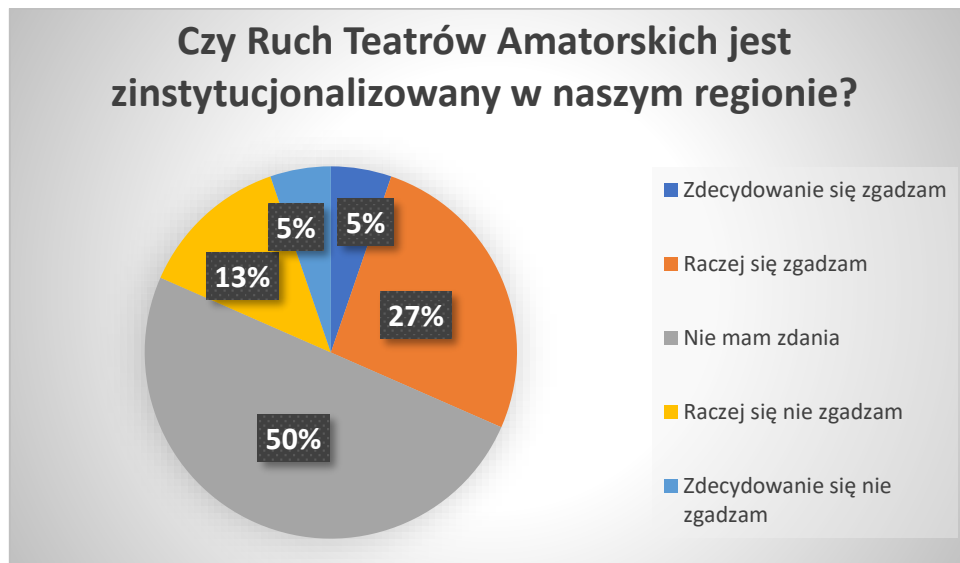


Rysunek 21

Czy w województwie podlaskim istnieje Ruch Teatrów Amatorskich?

✓ 18 respondentów zdecydowanie się z tym zgadza (48% wszystkich ankietowanych);

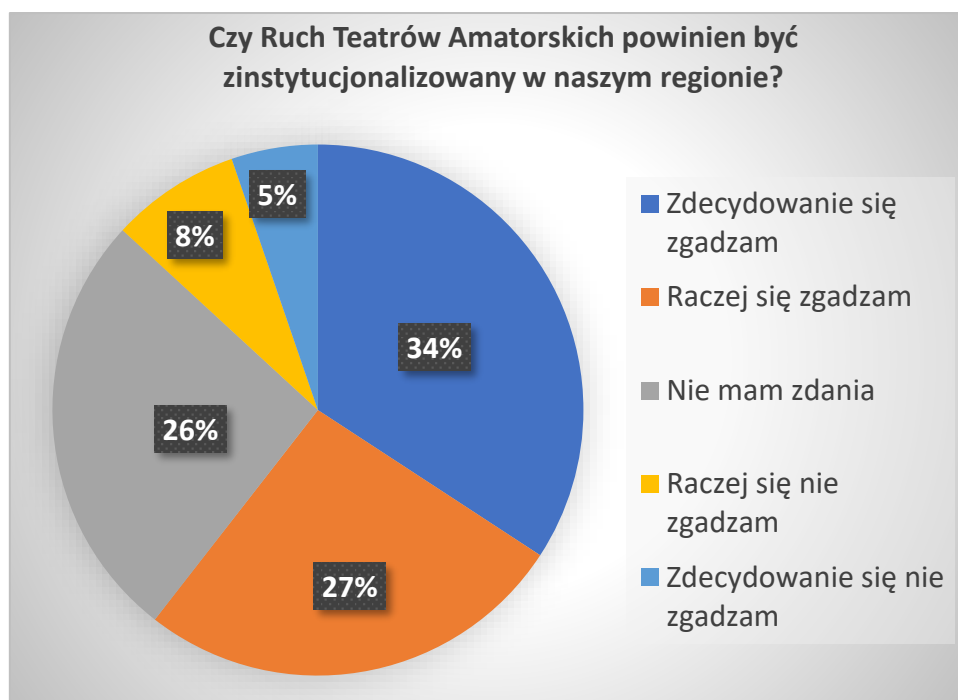
- ✓ 11 respondentów zaznaczyło „Raczej się zgadzam” (29% wszystkich ankietowanych);
- ✓ 5 osób nie miało zdania na ten temat (13% wszystkich ankietowanych);
- ✓ „Raczej się nie zgadzam” odpowiedziały 2 osoby (5% wszystkich ankietowanych);
- ✓ „Zdecydowanie się nie zgadzam” to również odpowiedź 2 osób (5% wszystkich ankietowanych).



Rysunek 22

Czy Ruch Teatrów Amatorskich jest zinstytucjonalizowany w naszym regionie?

- ✓ 2 respondentów zdecydowanie się z tym zgadza (5% wszystkich ankietowanych);
- ✓ 10 respondentów zaznaczyło „Raczej się zgadzam” (27% wszystkich ankietowanych);
- ✓ 19 osób nie miało zdania na ten temat (50% wszystkich ankietowanych);
- ✓ „Raczej się nie zgadzam” odpowiedziało 5 osób (13% wszystkich ankietowanych);
- ✓ „Zdecydowanie się nie zgadzam” to odpowiedź 2 osób (5% wszystkich ankietowanych).



Rysunek 23

Czy Ruch Teatrów Amatorskich powinien być zinstytucjonalizowany w naszym regionie?

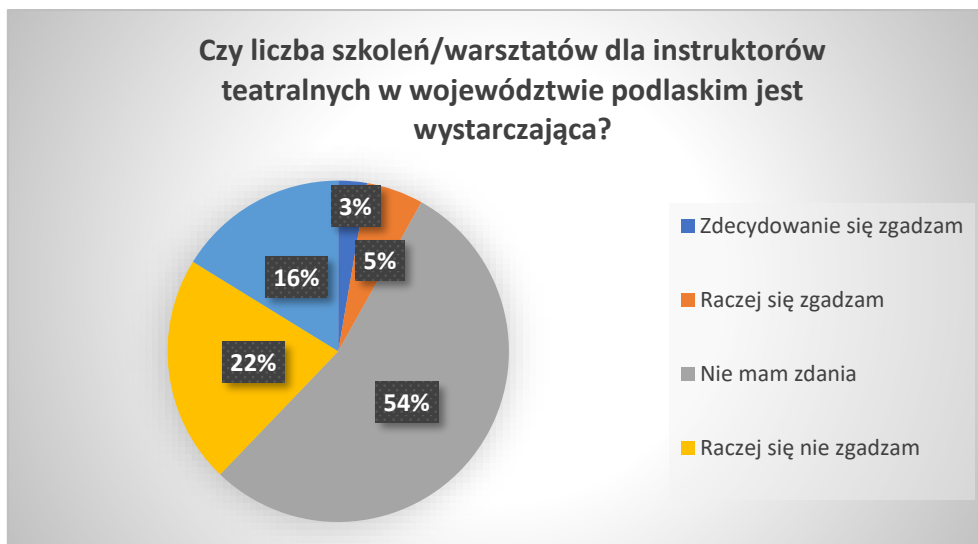
- ✓ 13 respondentów zdecydowanie to popiera (34% wszystkich ankietowanych);
- ✓ 10 respondentów zaznaczyło odpowiedź „Raczej się zgadzam” (27% wszystkich ankietowanych);
- ✓ 10 osób nie miało zdania na ten temat (27% wszystkich ankietowanych);
- ✓ „Raczej się nie zgadzam” odpowiedziało 3 respondentów (8% wszystkich ankietowanych);
- ✓ „Zdecydowanie się nie zgadzam” to odpowiedź 2 osób (5% wszystkich ankietowanych).



Rysunek 24

Czy istnieje możliwość zaprezentowania szerszemu gronu efektów pracy teatrów amatorskich?

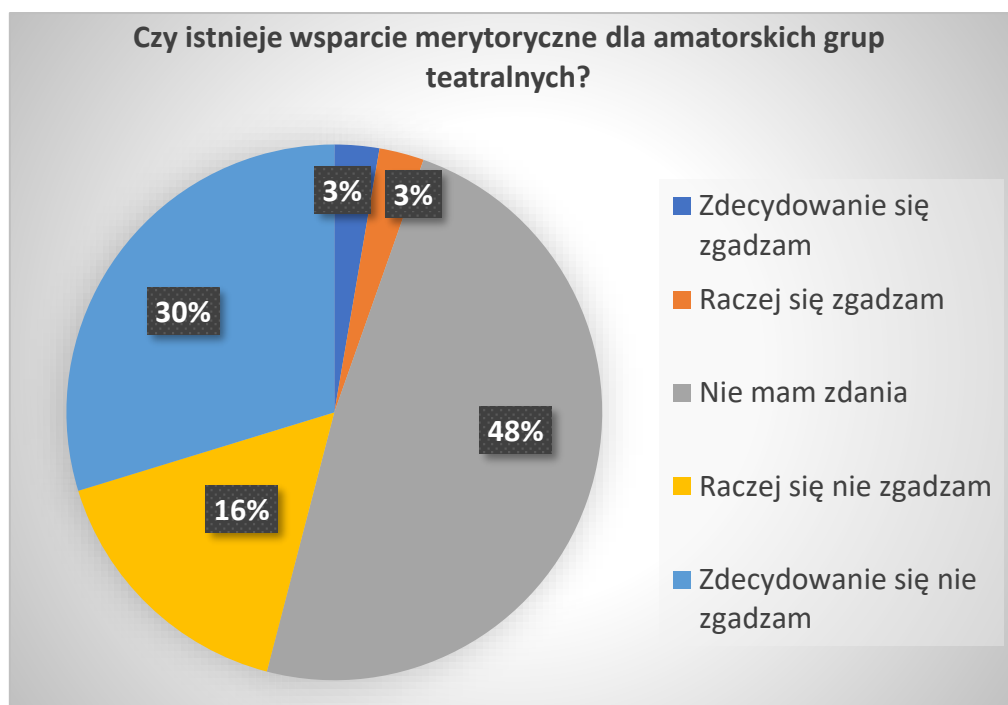
- ✓ 17 respondentów zdecydowanie dostrzega taką możliwość (44% wszystkich ankietowanych);
- ✓ 9 respondentów zaznaczyło „Raczej się zgadzam” (23% wszystkich ankietowanych);
- ✓ 5 osób nie miało zdania na ten temat (13% wszystkich ankietowanych);
- ✓ „Raczej się nie zgadzam” odpowiedziało 6 respondentów (15% wszystkich ankietowanych);
- ✓ „Zdecydowanie się nie zgadzam” to odpowiedź 2 osób (5% wszystkich ankietowanych);



Rysunek 25

Czy liczba szkoleń/warsztatów dla instruktorów teatralnych w województwie podlaskim jest wystarczająca?

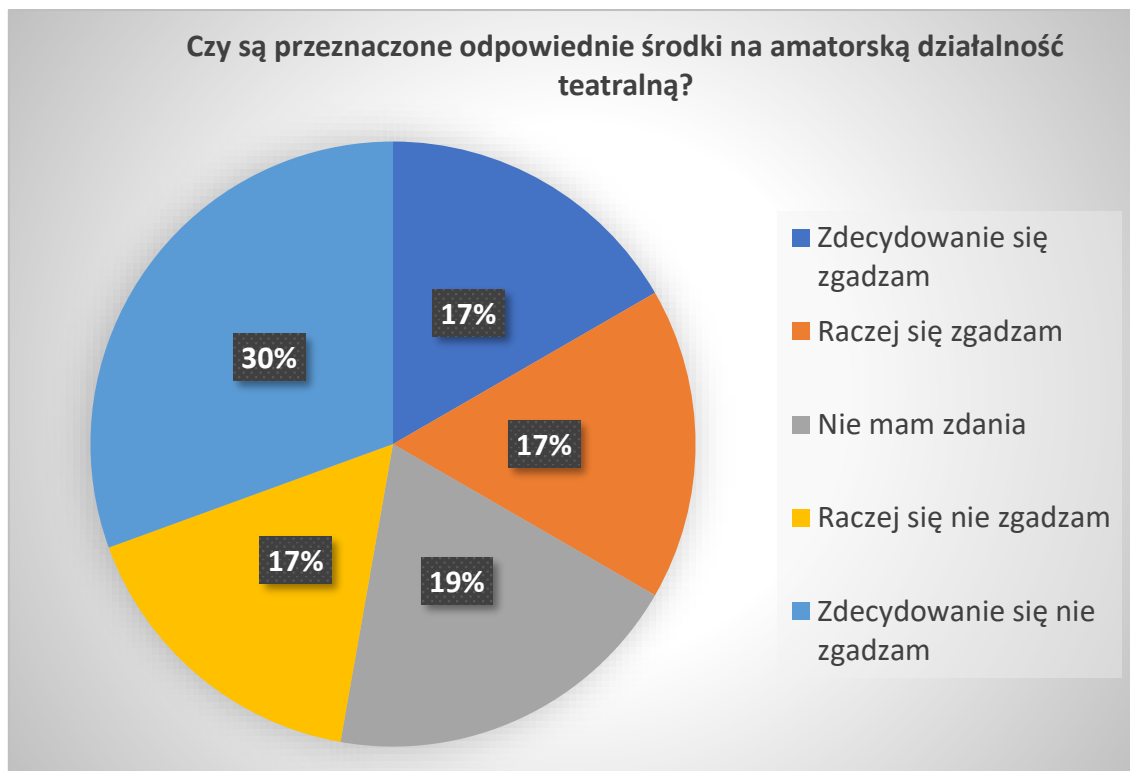
- ✓ 1 respondent zdecydowanie się z tym zgadza (3% wszystkich ankietowanych);
- ✓ 2 respondentów zaznaczyło „Raczej się zgadzam” (5% wszystkich ankietowanych);
- ✓ 20 osób nie miało zdania na ten temat (54% wszystkich ankietowanych);
- ✓ „Raczej się nie zgadzam” zaznaczyło 8 respondentów (22% wszystkich ankietowanych);
- ✓ „Zdecydowanie się nie zgadzam” to odpowiedź 6 osób (16% wszystkich ankietowanych).



Rysunek 26

Czy istnieje wsparcie merytoryczne dla amatorskich grup teatralnych?

- ✓ 1 respondent zdecydowanie się z tym zgadza (3% wszystkich ankietowanych);
- ✓ 1 respondent zaznaczył „Raczej się zgadzam” (3% wszystkich ankietowanych);
- ✓ 18 osób nie miało zdania na ten temat (48% wszystkich ankietowanych);
- ✓ „Raczej się nie zgadzam” odpowiedziało 6 osób (16% wszystkich ankietowanych);
- ✓ „Zdecydowanie się nie zgadzam” to odpowiedź 11 osób (30% wszystkich ankietowanych).



Rysunek 27

Czy na amatorską działalność teatralną przeznacza się wystarczające środki?

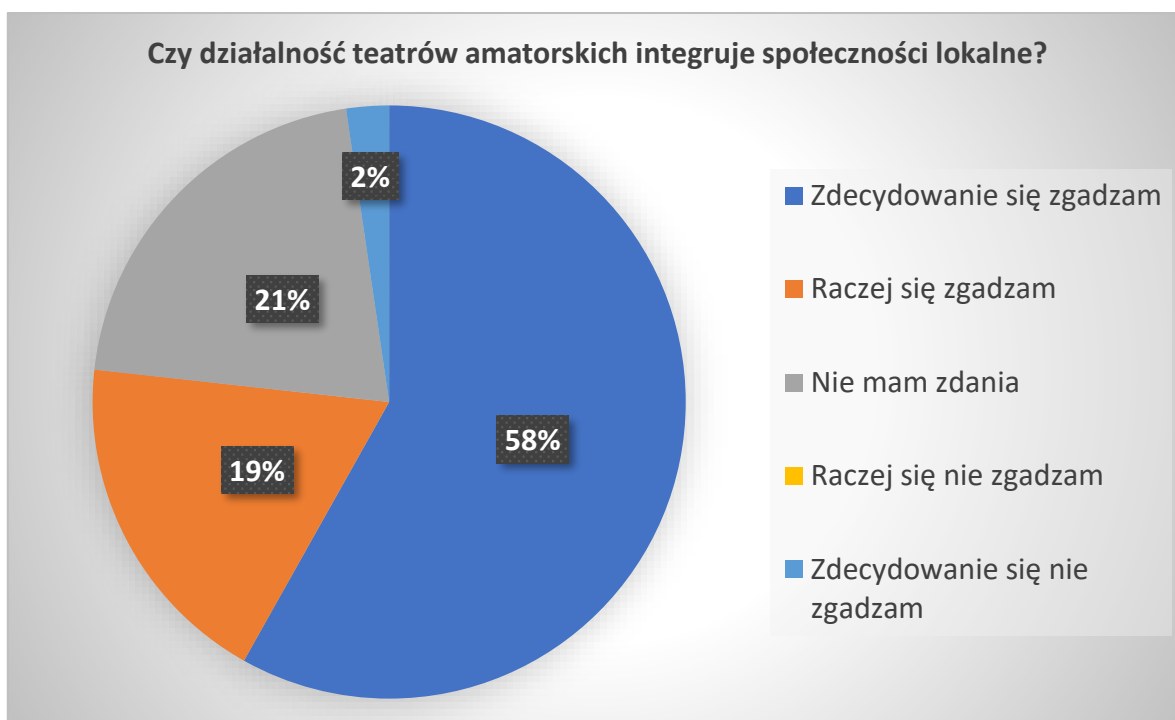
- ✓ 6 respondentów zdecydowanie się z tym zgadza (17% wszystkich ankietowanych);
- ✓ 6 respondentów zaznaczyło „Raczej się zgadzam” (17% wszystkich ankietowanych);
- ✓ 7 osób nie miało zdania na ten temat (19% wszystkich ankietowanych);
- ✓ „Raczej się nie zgadzam” odpowiedziało 6 osób (17% wszystkich ankietowanych);
- ✓ „Zdecydowanie się nie zgadzam” to odpowiedź 11 osób (30% wszystkich ankietowanych).



Rysunek 28

Czy istnieje społeczne zapotrzebowanie na działalność teatrów amatorskich?

- ✓ 12 respondentów zdecydowanie się z tym zgadza (30% wszystkich ankietowanych);
- ✓ 18 respondentów zaznaczyło „Raczej się zgadzam” (45% wszystkich ankietowanych);
- ✓ 6 osób nie miało zdania na ten temat (15% wszystkich ankietowanych);
- ✓ „Raczej się nie zgadzam” odpowiedziało 2 respondentów (5% wszystkich ankietowanych);
- ✓ „Zdecydowanie się nie zgadzam” to odpowiedź 2 osób (5% wszystkich ankietowanych).



Rysunek 29

Czy działalność teatrów amatorskich integruje społeczności lokalne?

- ✓ 25 respondentów zdecydowanie się z tym zgadza (58% wszystkich ankietowanych);
- ✓ 8 respondentów zaznaczyło „Raczej się zgadzam” (19% wszystkich ankietowanych);
- ✓ 9 osób nie miało zdania na ten temat (21% wszystkich ankietowanych);
- ✓ „Raczej się nie zgadzam”: nikt nie udzielił takiej odpowiedzi;
- ✓ „Zdecydowanie się nie zgadzam” to odpowiedź 1 osoby (co stanowi 2% wszystkich ankietowanych).

Reasumując tę część badania: 18 respondentów zdecydowanie zgadza się z tezą, że w województwie podlaskim istnieje Ruch Teatrów Amatorskich (48% wszystkich ankietowanych). Połowa badanych nie ma zdania na temat poziomu zinstytucjonalizowania Ruchu Teatrów Amatorskich w naszym regionie. Ponad połowa z nich (61%) zgadza się lub raczej zgadza się z postulatem sformalizowania Ruchu Teatrów Amatorskich. 44% ankietowanych uważa, że istnieje możliwość prezentacji efektów pracy teatrów niezawodowych. Więcej niż połowa badanych (54%) nie wie lub nie ma zdania na temat możliwości i ilości szkoleń/warsztatów adresowanych do instruktorów teatralnych. 48% ankietowanych obojętnie odnosi się do kwestii wsparcia merytorycznego dla amatorskich grup teatralnych – nie ma na ten temat zdania lub wiedzy. Na pytanie dotyczące finansowania

teatrów amatorskich, 47% odpowiedziało, że nie zgadza się lub raczej się nie zgadza z tym, że przeznaczone na ten cel środki są wystarczające. Na pytanie o społeczne zapotrzebowanie na działalność teatrów amatorskich, 75% ankietowanych odpowiedziało, że zgadza się lub raczej się zgadza, iż takie zapotrzebowanie istnieje. 77% badanych uważa również, że działania teatru integrują społeczności lokalne.

7. Kompetencje Instruktora

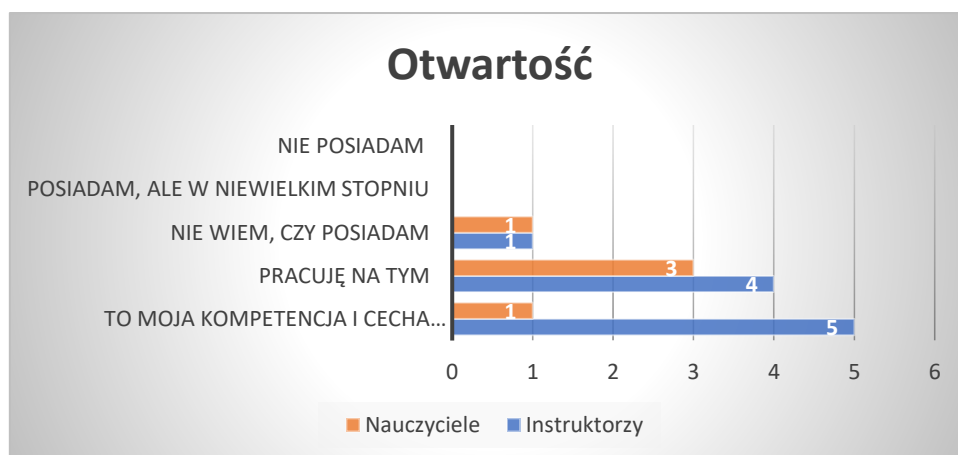
Kompetencje w najprostszym rozumieniu to zbiór predyspozycji człowieka, od których zależy wykonywanie podejmowanych przez niego działań, samorozwój, pełnienie ról społecznych. Kompetencje twarde to mierzalne umiejętności, które nabywamy poprzez naukę, kursy, pracę zawodową. Kompetencje miękkie są natomiast trudniejsze do zmierzenia, często nazywane są zdolnościami osobistymi i interpersonalnymi. Są to cechy psychofizyczne i umiejętności społeczne, które decydują o tym, jak dany człowiek się zachowuje, reaguje, komunikuje z innymi ludźmi, organizuje swoją pracę.

W badaniu poprosiliśmy o ocenę 10 następujących kompetencji miękkich: otwartość, komunikatywność, umiejętność współpracy, charyzma, inicjatywa, umiejętność analizowania potrzeb, entuzjazm, dynamizm, innowacyjność oraz poczucie humoru.

Respondenci zaznaczali jedną z poniższych odpowiedzi:

- to moja kompetencja i cecha charakteru;
- pracuję nad tym;
- nie wiem, czy posiadam;
- posiadam, ale w niewielkim stopniu;
- nie posiadam.

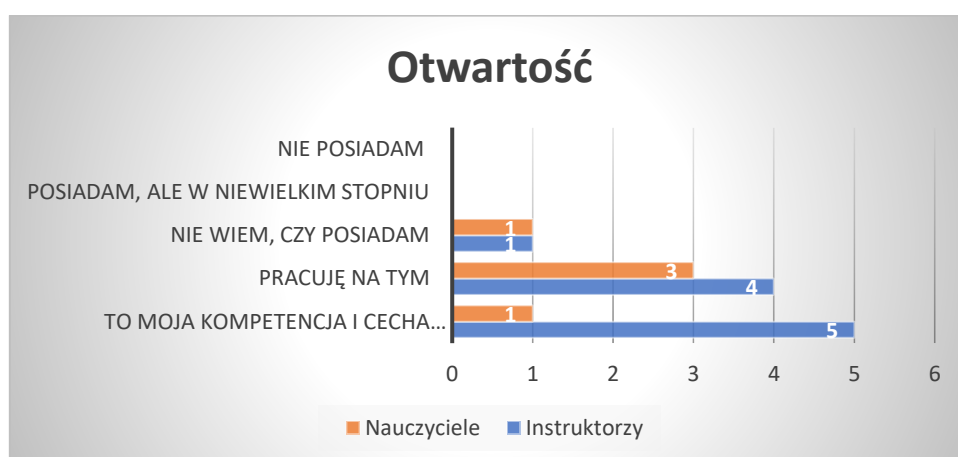
Od instruktorów otrzymaliśmy następujące odpowiedzi:



Rysunek 30

Otwartość rozumiana szeroko jako otwartość na drugiego człowieka, aktywne słuchanie, wykazanie się zrozumieniem i empatią, poszanowanie praw i zdania innych

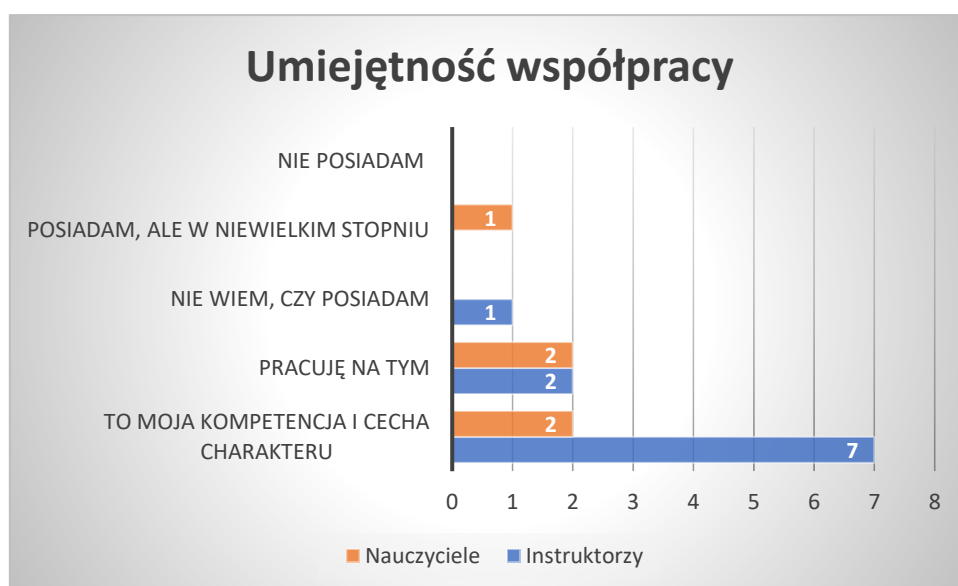
- ✓ 6 instruktorów posiada te kompetencje;
- ✓ 7 osób pracuje nad tym;
- ✓ 2 badanych nie wie, czy posiada wymienione cechy;
- ✓ nikt nie zaznaczył, że posiada tego rodzaju kompetencje w niewielkim stopniu lub nie posiada ich wcale.



Rysunek 31

Komunikatywność to umiejętność sprawnego oraz jasnego przekazywania i odbierania komunikatów za pomocą werbalnych bądź niewerbalnych znaków.

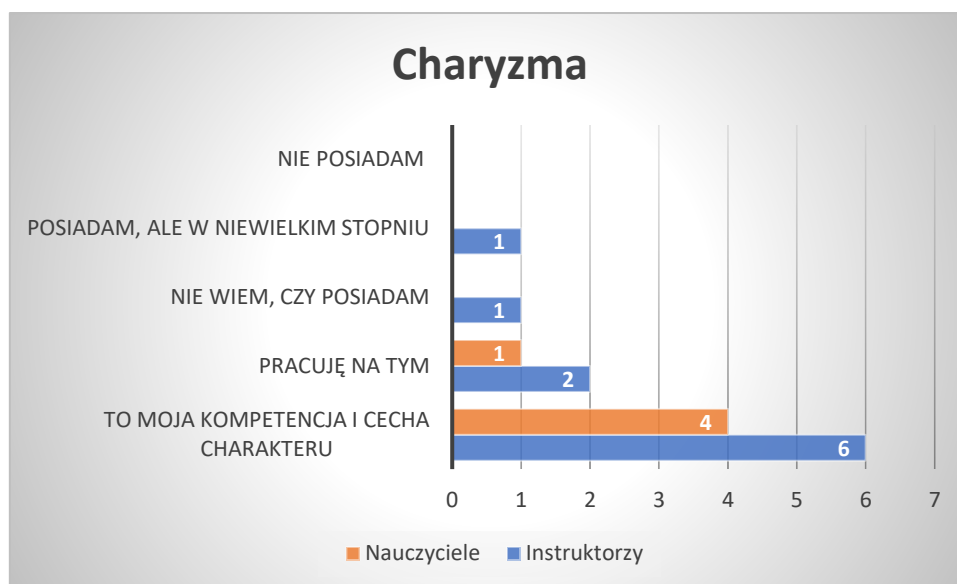
- ✓ 9 instruktorów posiada tę kompetencję i jest to ich cecha charakteru;
- ✓ 5 instruktorów stwierdziło, że pracuje nad tym;
- ✓ 1 osoba nie wie, czy posiada tę cechę;
- ✓ nikt nie odpowiedział, że posiada tę cechę w niewielkim stopniu lub nie posiada jej wcale.



Rysunek 32

Umiejętność współpracy to zdolność tworzenia więzi i współdziałania z innymi, pracy w grupie, zespołowego wykonywania zadań i wspólnego rozwiązywania problemów.

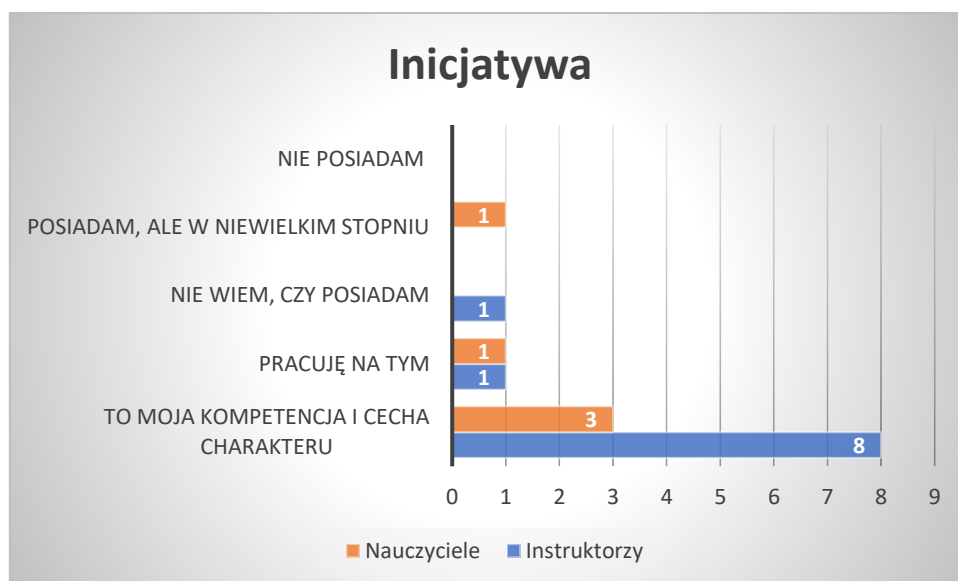
- ✓ 9 instruktorów posiada te kompetencje i są to ich cechy charakteru;
- ✓ 4 instruktorów pracuje nad tym;
- ✓ 1 osoba nie wie, czy posiada te kompetencje;
- ✓ 1 osoba posiada je w niewielkim stopniu;
- ✓ nikt nie zaznaczył odpowiedzi, że nie posiada tych kompetencji.



Rysunek 33

Charyzma utożsamia się z wszelkiego rodzaju osobistymi cechami jednostki, które czynią ją wyjątkową na tle reszty społeczności.

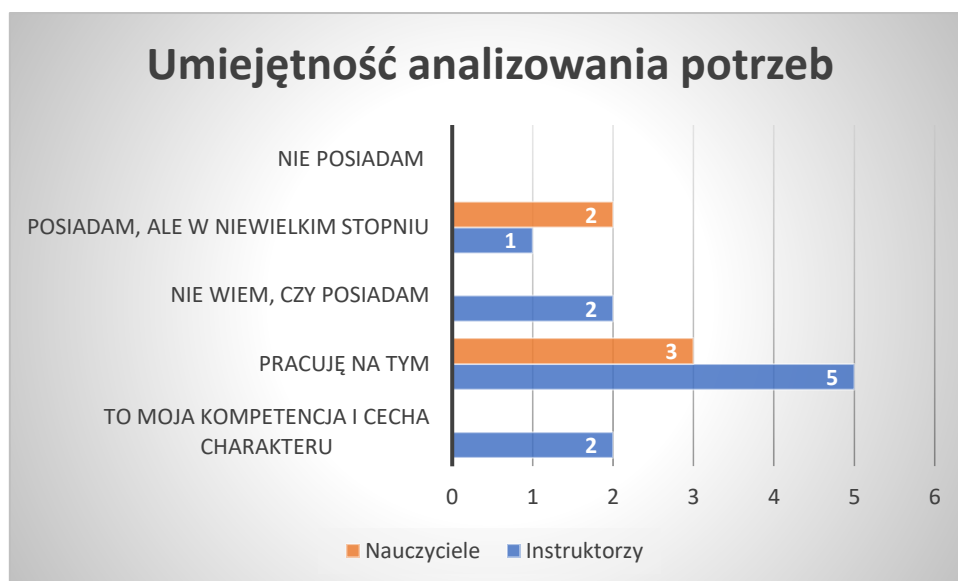
- ✓ 10 instruktorów posiada tę kompetencję i jest to ich cecha charakteru;
- ✓ 3 instruktorów pracuje nad tym;
- ✓ 1 instruktor nie wie, czy posiada tę kompetencję;
- ✓ 1 instruktor posiada je w niewielkim stopniu;
- ✓ nikt nie zaznaczył odpowiedzi, że nie posiada tej kompetencji.



Rysunek 34

Inicjatywa to myślenie strategiczne, wykorzystanie wszystkich szans i możliwości, traktowanie problemów jako wyzwań, umiejętność zaangażowania innych do działania.

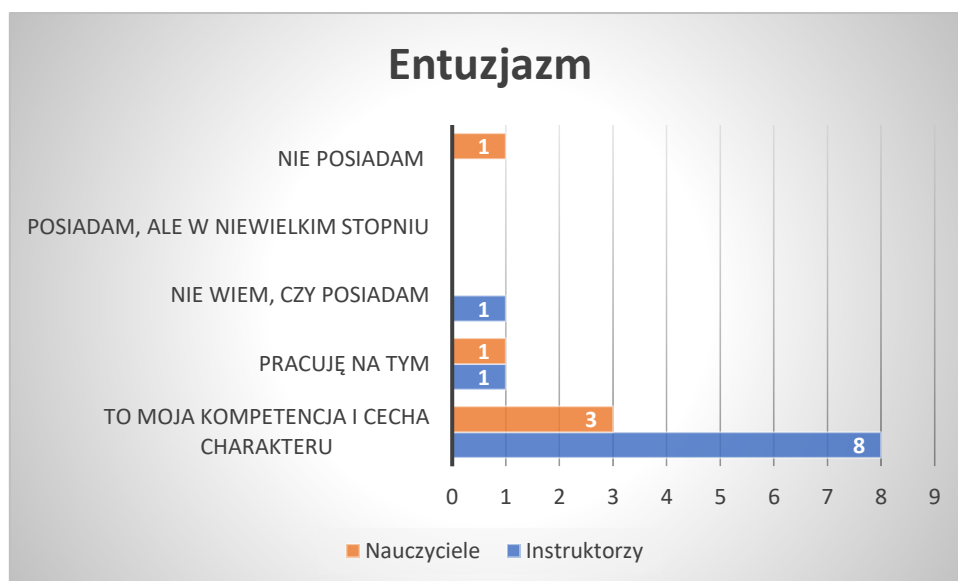
- ✓ 11 instruktorów posiada tę kompetencję i jest to ich cecha charakteru;
- ✓ 2 instruktorów pracuje nad tym;
- ✓ 1 osoba nie wie, czy posiada tę cechę;
- ✓ 1 osoba posiada ją w niewielkim stopniu;
- ✓ nikt nie zaznaczył odpowiedzi, że nie posiada tej kompetencji.



Rysunek 35

Umiejętność analizowania potrzeb grupy i jej poszczególnych członków:

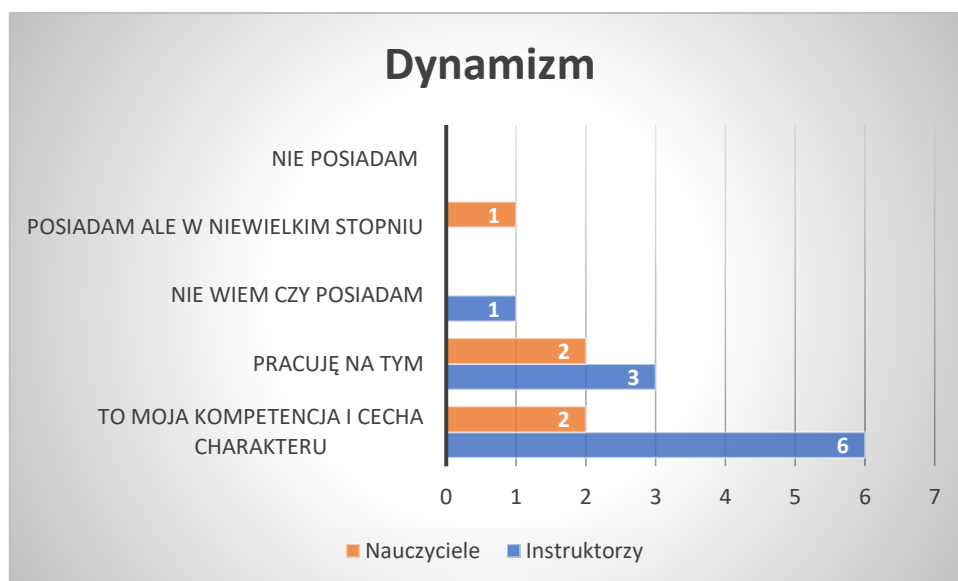
- ✓ 2 instruktorów posiada tę kompetencję i jest to ich cecha charakteru;
- ✓ 8 instruktorów pracuje nad tym;
- ✓ 2 instruktorów nie wie, czy posiada tę kompetencję;
- ✓ 3 instruktorów posiada ją w niewielkim stopniu;
- ✓ nikt nie zaznaczył odpowiedzi, że nie posiada tej kompetencji.



Rysunek 36

Entuzjazm rozumiany jako stan emocjonalnego zaangażowania w proces twórczy, w pracę z grupą.

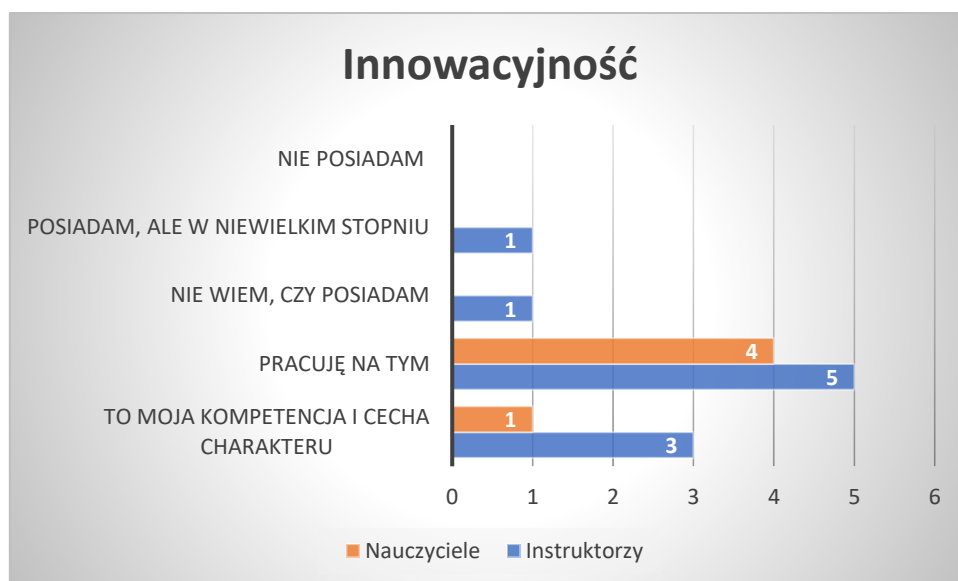
- ✓ 11 instruktorów posiada tę kompetencję i jest to ich cecha charakteru;
- ✓ 2 instruktorów pracuje nad tym;
- ✓ 1 instruktor nie wie, czy ją posiada;
- ✓ nikt nie odpowiedział, że posiada ją w niewielkim stopniu;
- ✓ 1 osoba odpowiedziała, że nie posiada takiej kompetencji.



Rysunek 37

Dynamizm to szybkość, energia, prężność w działaniu.

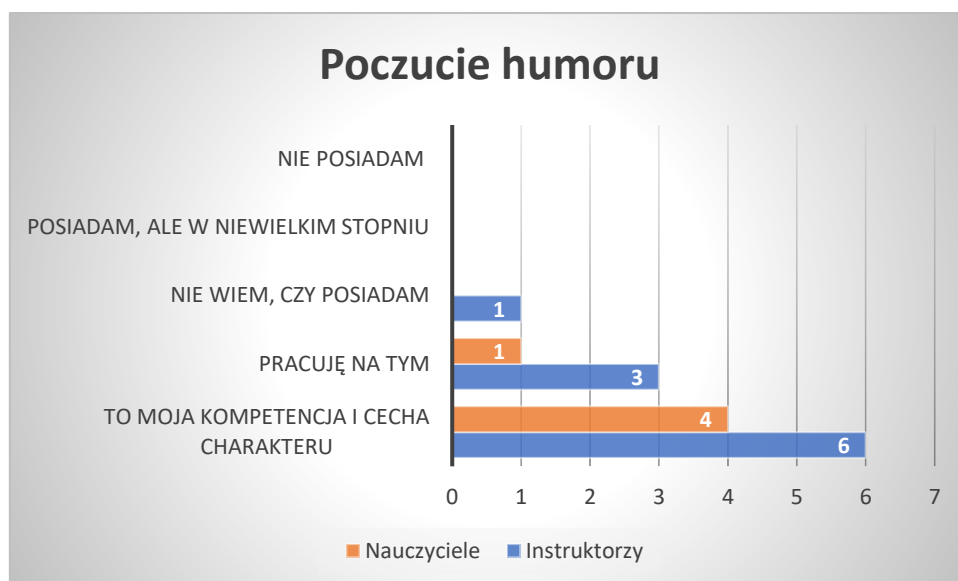
- ✓ 8 instruktorów posiada tę kompetencję i jest to ich cecha charakteru;
- ✓ 5 instruktorów pracuje nad tym;
- ✓ 1 instruktor nie wie, czy posiada tę cechę;
- ✓ 1 osoba posiada ją w niewielkim stopniu;
- ✓ nikt nie zaznaczył odpowiedzi, że nie posiada tej kompetencji.



Rysunek 38

Innowacyjność rozumiana jako stosowanie w praktyce nowych i ulepszonych sposobów pracy z grupą. Jest to połączenie twórczości z pomysłowością oraz oryginalnym podejściem do rozwiązywania problemów.

- ✓ 4 instruktorów posiada tę kompetencję i jest to ich cecha charakteru;
- ✓ 9 instruktorów pracuje nad tym;
- ✓ 1 instruktor nie wie, czy ją posiada;
- ✓ 1 instruktor odpowiedział, że posiada ją w niewielkim stopniu;
- ✓ nikt nie zaznaczył odpowiedzi, że nie posiada tej kompetencji.



Rysunek 39

Poczucie humoru rozumiane jako poczucie komizmu (zdolność do dostrzegania zabawnych aspektów sytuacji), jak i poczucie humoru (czyli zdolność śmiania się z samych siebie).

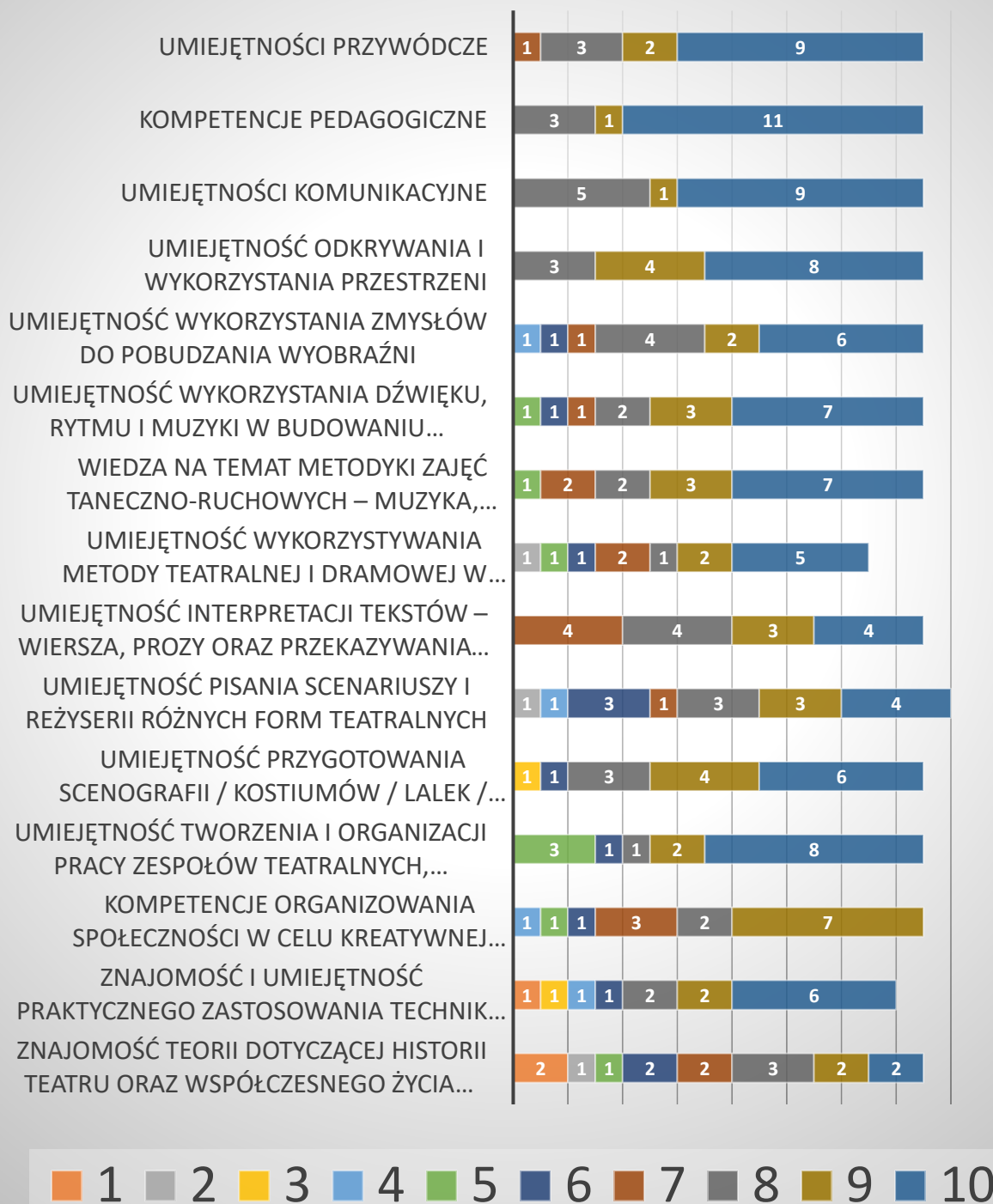
- ✓ 10 instruktorów posiada tę kompetencję i jest to ich cecha charakteru;
- ✓ 4 instruktorów pracuje nad tym;
- ✓ 1 instruktor nie wie, czy posiada tę kompetencję;
- ✓ nikt nie zaznaczył odpowiedzi, że posiada tę kompetencję w niewielkim stopniu;
- ✓ nikt nie zaznaczył odpowiedzi, że nie posiada tej kompetencji.

Kolejnym zagadnieniem było połączenie kompetencji miękkich i twardych. W tym pytaniu respondenci zaznaczali najbardziej istotne w pracy instruktora teatralnego umiejętności w skali od 1 do 10, gdzie 10 określa najważniejsze. Obszary zainteresowania badaczy zostały określone w następujący sposób:

- znajomość teorii dotyczącej historii teatru oraz współczesnego życia teatralnego;
- znajomość i umiejętność praktycznego zastosowania technik emisji głosu;
- kompetencje organizowania społeczności w celu kreatywnej zmiany ról i postaw;
- umiejętność tworzenia i organizacji pracy zespołów teatralnych, kierowania tymi zespołami, w celu uzyskania określonego efektu pedagogicznego;

- umiejętność przygotowania scenografii/kostiumów/lalek/obiektów w działaniach twórczych;
- umiejętność pisania scenariuszy i reżyserii różnych form teatralnych;
- umiejętność interpretacji tekstów – wiersza, prozy oraz przekazywania tej wiedzy;
- umiejętność wykorzystywania metody teatralnej i dramowej w rozwoju osobowości uczestników zajęć;
- wiedza na temat metodyki zajęć taneczno-ruchowych – muzyka, emocje;
- umiejętność wykorzystania dźwięku, rytmu i muzyki w budowaniu spektaklu;
- umiejętność wykorzystania zmysłów do pobudzania wyobraźni;
- umiejętność odkrywania i wykorzystania przestrzeni;
- umiejętności komunikacyjne;
- kompetencje pedagogiczne;
- umiejętności przywódcze.

Które kompetencje uważa Pani/Pan za najbardziej istotne w pracy instruktora teatralnego?



Rysunek 40

Najwyżej ocenianą kompetencją była kompetencja pedagogiczna (11 osób zaznaczyło cyfrę 10), następnie uplasowały się umiejętności przywódcze (po 9 osób oceniło je najwyżej) i umiejętność wykorzystania przestrzeni oraz umiejętność organizacji pracy zespołów teatralnych (po 8 osób). Kolejnymi istotnymi kompetencjami (ocenionymi na 10) były znajomość metodyki zajęć taneczno-ruchowych i umiejętność wykorzystania dźwięku w budowaniu sytuacji scenicznych. Najniżej oceniana była wiedza związana z teorią dotyczącą historii teatru i współczesnego teatru w prowadzeniu zajęć (najwyższa nota to 3 zadeklarowana przez 3 osoby).

8. WNIOSKI

Przedstawiony raport z pilotażowego badania ruchu teatrów amatorskich województwa podlaskiego miał na celu wstępną analizę teatrów niezawodowych naszego województwa. Diagnozę oraz szczegółowe wnioski chcielibyśmy przedstawić po całościowym badaniu, które przeprowadzone będzie w latach 2022/2023. Jednak już to pilotażowe badanie pozwala wysnuć kilka hipotez, które stają się punktem wyjścia do przygotowywanego badania.

Z uzyskanych danych wynika, że większość badanych to instruktorzy w przedziale wiekowym między 35 a 65 rokiem życia, w większości z wykształceniem wyższym profilowym (animatore kultury/magister sztuki) bez kursu instruktorskiego. Wydaje się zatem, że kurs lub szkoła poddyplomowa stanowiłyby dla tych osób atrakcyjną propozycję podniesienia kwalifikacji zawodowych.

Jak wynika z badania, w 66% ośrodków kultury/placówek oświatowych działają teatry niezawodowe/koła teatralne, a w większości ośrodków organizowane są działania okołoteatralne (przedstawienia okolicznościowe, konkursy wokalne/recytatorskie).

Spośród wszystkich badanych, 19 osób wyraziło zainteresowanie szkoleniami w formie kursu, warsztatów, jednodniowych szkoleń z tematyki teatralnej. Połowa pytaných dyrektorów (9 z 18) chciałaby delegować swojego pracownika do reaktywowania ruchu teatralnego w placówce/ośrodku. Cykliczne spotkania wspierające pracę instruktorów teatralnych: konferencje, kongresy, warsztaty, przeglądy spektakli interesują 20 osób. Optymalny termin

tego rodzaju spotkań to, wg respondentów, wybrany dzień w tygodniu (poniedziałek – piątek) w godzinach przedpołudniowych.

Ankietowani najbardziej zainteresowani byli szkoleniami dotyczącymi dykcji i emisji głosu, zagadnień związanych z formą dramatyczną spektakli, adaptacją tekstu, ćwiczeniami dramowymi, tematyką teatru obrzędowego i twórczego pisanie scenariuszy.

Z badania wynika, że 18 respondentów zdecydowanie zgadza się z tezą, iż w województwie podlaskim istnieje Ruch Teatrów Amatorskich (48% wszystkich ankietowanych). Połowa badanych nie ma zdania na temat tego, czy Ruch Teatrów Amatorskich w naszym regionie jest zinstytucjonalizowany. Natomiast więcej niż połowa (61%) zgadza się lub raczej zgadza się z potrzebą jego zinstytucjonalizowania.

Niemal połowa (44%) ankietowanych uważa, że istnieje możliwość prezentacji efektów pracy teatrów niezawodowych. Więcej niż połowa badanych (54%) nie ma wiedzy lub opinii na temat możliwości i ilości szkoleń/warsztatów adresowanych do instruktorów teatralnych. Blisko połowa (48%) ankietowanych obojętnie odnosi się do wsparcia merytorycznego dla amatorskich grup teatralnych – nie ma na ten temat zdania lub wiedzy. Prawie tyle samo (47%) uważa, że środki przeznaczone na działalność teatrów amatorskich są wystarczające. Aż 75% respondentów zgadza lub raczej się zgadza, że istnieje społeczne zapotrzebowanie na działalność teatrów niezawodowych, a 77 % badanych uważa, że teatr integruje społeczności lokalne.

Analizując ankiety dochodzimy do wniosku, że ta część życia kulturalnego naszego regionu jest niezwykle ważnym elementem w budowaniu tożsamości jednostek i społeczności. Działania teatralne, poza funkcją rozrywkową, mają ważne walory edukacyjne, scalają społeczności lokalne, kreują ofertę kultury w regionie. Przede wszystkim są ważnym elementem w budowaniu kapitału ludzkiego, który aktywnie będzie poszukiwał, przyjmował i realizował ofertę kulturalną.



Zdjęcie 8. Zdjęcie z konferencji – źródło PIK

Informacje o autorach

Mateusz Sacharzewski – absolwent Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, magister sztuki. Aktor filmowy, telewizyjny, dubbingowy i teatralny. Prezes Stowarzyszenia Kreatywny Bielsk Podlaski, które od lat zajmuje się organizacją wydarzeń kulturalnych i charytatywnych. Założyciel Teatru The M.A.S.K. Bielsk Podlaski, w którym od 2012 roku zrealizował ponad 40 projektów teatralnych z dziećmi, młodzieżą oraz dorosłymi. Obecnie Dyrektor Gminnego Ośrodka Kultury w Boćkach.

Karol Smaczny – wykładowca przedmiotu „Arteterapia dla zagrożonych wykluczeniem społecznym” na Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie na Wydziale Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku. Od ukończenia szkoły teatralnej pracuje jako aktor, pedagog, trener, arteterapeuta oraz realizuje projekty artystyczne z pogranicza teatru i Teatru Zaangażowanego Społecznie. Ma na swoim koncie ponad 20 realizacji teatralnych, w których brał udział jako aktor i reżyser. Wieloletni aktor Teatru Wierszalin w Supraślu. Gościł i był nagradzany na wielu festiwalach w kraju i za granicą. Współzałożyciel i twórca teatru niepełnosprawnych intelektualnie dla Towarzystwa Wspierania Inicjatyw Społecznych ALPI w Białymstoku. Współautor książki „Zapamiętane” wydanej na zakończenie warsztatów Historii i Kultury Lokalnej „Mały Świat – Duża Kultura” w gminie Dobrzyniewo Duże, które prowadził w 2013 roku. Publikacja otrzymała honorowy patronat Narodowego Centrum Kultury. Od 2014 roku współpracuje z Fundacją Edukacji i Kultury Drama Way, reżyserując spektakle i współprowadząc kursy.

Mateusz Tymura – absolwent białostockiej Akademii Teatralnej. Reżyser teatralny, aktor, lalkarz, animator kultury. Założyciel niezależnego Teatru Latarnia oraz prezes Fundacji Teatr Latarnia. Współpracował z Teatrem Wierszalin oraz kilkoma teatrami instytucjonalnymi w Polsce. Przez lata swojej działalności prowadził szereg warsztatów artystycznych w kraju i regionie (m.in. Lato w Teatrze). Współtwórca i współzałożyciel wielu społeczno-kulturalnych inicjatyw w Białymstoku, takich jak Biała Czysta Kulturalna, Bojary Zostają Kulturalne, Podwórkowy Dom Kultury, Ratujemy Białostocki Neon Żonkil. Współtwórca wytwórni kasetowej Pionierska Records. Współzałożyciel kapeli Batareja, w której wykonuje muzykę tradycyjną. Absolwent Szkoły Liderów – Liderzy PAFW. Laureat plebiscytu Gazety Wyborczej „Przystanek Młodzi”. Wyróżniony przez redakcję Polskiego Radia Białystok

w kategorii „Kulturalna Postać Roku”. Stypendysta Marszałka Województwa Podlaskiego, pięciokrotny stypendysta Prezydenta Białegostoku oraz stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Finalista konkursu „Bo wARTo! 2019” RMF Classic dla animatorów i twórców kultury.

Aldona Żejmo-Kudelska – superwizorka metody dramy Drama Way (od 2012 roku), trenerka warsztatu rekomendowana przez PTP, nauczycielka akademicka Akademii Teatralnej w Warszawie, arteterapeutka Stowarzyszenia Kajros, fundatorka i Prezeska Fundacji Edukacji i Kultury Drama Way, autorka wielu artykułów na temat Teatru Zaangażowanego Społecznie. Od 2012 roku realizuje projekty edukacyjne wykorzystujące dramę i teatr na zlecenie firm i instytucji m.in. SWPS-u, Straży Miejskiej, Teatru Polskiego. Od 2019 roku prowadzi międzynarodowe projekty szkoleniowe/edukacyjne adresowane do trenerów z całej Europy, realizowane w ramach projektów Erasmus. Równolegle, w ramach działań w Fundacji Drama Way, od 2011 roku tworzy i realizuje projekty edukacyjne i rozwojowe, adresowane do młodzieży i społeczności lokalnych, wykorzystujące metodę dramy i Teatru Zaangażowanego Społecznie (szczególnie Teatr Forum i Teatr ze Społecznością). W latach 2013–2018 współprowadziła ponad 1200 godzin warsztatów szkoleniowych dla ok. 250 trenerów z całej Polski.

ks. Jarosław Jóźwik – Kanclerz Akademii Supraskiej. Jest absolwentem Prawosławnego Instytutu św. Sergiusza w Paryżu (specjalność: Teologia prawosławna) oraz Uniwersytetu Nice Sophia-Antypolis (specjalność: Historia starożytna i średniowieczna). Był jednym ze współorganizatorów „Tygodnia liturgicznego” w Paryżu (Semaine liturgique) oraz spotkań cyklicznych prowadzonych w ramach projektu „Katechezy dla osób dorosłych” przy Parafii św. Mikołaja w Nicei. Koordynator konferencji międzynarodowych Akademii Supraskiej (2010–2021). Redaktor naczelny „Latopisów Akademii Supraskiej”. Jest pomysłodawcą i koordynatorem projektu kulturalnego „ZaTopieni w historii” oraz przebudowy starego budynku gospodarczego na centrum kulturalne, miejsce spotkań, salę wystawienniczą oraz scenę teatralną w Topilcu. Od wielu lat jest kuratorem wystaw w Akademii Supraskiej oraz inicjatorem wielu projektów kulturalnych i naukowych.

Katarzyna Siergiej – doktor sztuki w dziedzinie sztuk teatralnych, aktorka, tłumaczka, pedagog. W latach 2016–2019 prodziekan Wydziału Sztuki Łalkarskiej Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. W latach 2006–2014 aktorka Teatru Wierszalin. W 2016 roku otrzymała stypendium artystyczne Prezydenta Miasta Białegostoku dla twórców

profesjonalnych za realizację projektu „Kobieta, granica, dom”, wyróżniona w 23. „Subiektywnym spisie aktorów teatralnych” Jacka Sieradzkiego za rolę Wioli w spektaklu „Guguły” w reżyserii Agnieszki Korytkowskiej-Mazur. Obecnie aktorka Teatru Dramatycznego im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku.

Anna Kolosow-Ostapczuk - Absolwentka Uniwersytetu w Białymstoku na Wydziale Historii. Ukończyła Instruktorski Kurs Kwalifikacyjny ze specjalizacją Taniec Współczesny, tancerka, choreografka, nauczyciel, wykładowca Akademii Teatralnej w Warszawie (Filia w Białymstoku). Tworząc choreografię dla Białostockiego Teatru Lalek, współpracowała z takimi reżyserami, jak Krzysztof Rau, Jacek Malinowski, Oleg Żiugżda, Ewa Piotrowska. Od 2005 roku prowadzi jedyną w województwie klasę o profilu teatralnym w VII LO w Białymstoku. Twórczyni autorskich scenariuszy i reżyser spektakli młodzieżowych nagradzanych m.in. na Ogólnopolskim Konkursie Teatralnym w Chełmnie, Ogólnopolskich Spotkaniach Teatralnych w Lublinie i Warszawie, Ogólnopolskich Konfrontacjach Teatralnych w Łomży, Podlaskim Forum Dzieci i Młodzieży w Białymstoku. Autorka Projektu "ZaTopieni w historii" z dofinansowaniem MKiDN i NCK. Od 2012 roku koordynator Podlaskich Spotkań Teatralnych. Za całokształt twórczości została nagrodzona przez Przewodniczącego Rady Miejskiej w Białymstoku.

Agnieszka Jakubicz – animatorka kultury. W 2005 roku ukończyła filologię polską – specjalizacja kulturoznawcza na Uniwersytecie w Białymstoku. Od 2006 roku pracuje w Podlaskim Instytucie Kultury w Białymstoku (dawniej WOAK). Z powodzeniem realizuje inicjatywy kulturalne: Konferencja i happening „Białystok – Czyste Miasto”, „Mądrość jako wartość w przysłowiach ludowych”, oferta edukacyjna „Tańce i zabawy ludowe” (od 2014 roku). Od 2008 roku jest bezpośrednio zaangażowana w realizację największych imprez PIK w Białymstoku: Międzynarodowego Festiwalu Muzyki, Sztuki i Folkloru „Podlaska Oktawa Kultur”, Festiwalu Piosenki Literackiej im. Ł. Prus „W żółtych płomieniach liści...”. Jako dziecko i nastolatka uczestniczyła aktywnie w grupach teatralnych w Młodzieżowym Domu Kultury w Białymstoku prowadzonych przez Małgorzatę Wojdakowską („Wagabunda”) i Antoninę Sokołowską („Klaps”). Prywatnie związana była przez czternaście lat z ZPiT „Kurpie Zielone” jako tancerka (2006–2020). Obecnie prowadzi swoją markę rękodzielniczą „Zafolkowana” (od 2015 roku).

Emilia Wyszowska - z wykształcenia pedagog, arteterapeuta, animator i menager kultury, z zamiłowania, pasji i doświadczenia zawodowego instruktor teatralny, reżyser teatrów

niezawodowych i trener dramy. Od 2002 roku prowadziła własne amatorskie zespoły teatralne: Teatr Proscenium, teatr w VIII LO w Białymstoku, Pracownia Działań Teatralnych Yaka. Przez siedem lat swoje działania artystyczne realizowała w Republice Czeskiej, gdzie w Pradze założyła i prowadziła Teatr trAKTOR. Jest organizatorem wieczorów literackich, wystaw, koncertów i warsztatów. Współpracowała z profesjonalnymi teatrami (m.in. Teatrem Kamen w Pradze, Teatrem Novego Fronta czy Teatrem Wierszalin). Swoje działania w ruchu teatrów amatorskim wiąże z badaniem historii miejsca i pedagogiką społeczną. Absolwentka Kursu Teatru ze Społecznością organizowanego przez Drama Way. W swoich działaniach realizuje różnego rodzaju projekty, od spektakli dziecięcych po prace z dorosłymi amatorami. Trenuje nauczycieli, instruktorów teatralnych i animatorów kultury w aspektach związanych z tworzeniem i prowadzeniem grup teatrów amatorskich. Jest inicjatorką takich projektów, jak PIKtoGRAMy, Konferencja Ruchów Teatrów Niezawodowych, Z Rękodziełem przez Świat. Koordynatorka projektów w ramach zadania BMK, konkursów recytatorskich i teatralnych dla dzieci i młodzieży oraz szeroko pojętych działań teatralnych w regionie. Od 2020 roku pracuje w Podlaskim Instytucie Kultury w Białymstoku jako instruktor do spraw teatralnych.