



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Można zrobić więcej - o współpracy teatru ze szkołą

Author: Ewa Tomaszewska

Citation style: Tomaszewska Ewa. (2015). Można zrobić więcej - o współpracy teatru ze szkołą. W: A. Szczurek-Boruta, B. Chojnacka-Synaszko (red.), "Szkoła - kultura - środowisko lokalne" (S. 331-344). Toruń : Wydawnictwo Adam Marszałek.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Ewa Tomaszewska

Mozna zrobić więcej – o współpracy teatru ze szkołą

Wstęp

Środki teatralne są stale obecne w praktyce pedagogicznej placówek edukacyjnych, mimo że nie są wpisane do programów dydaktycznych realizowanych w szkołach. Już w przedszkolach dzieci realizują małe formy teatralne, które w szkołach stanowią jeden z ważniejszych elementów integrujących społeczność szkolną, a także pozwalają na wykazanie się uczniów poza murami szkoły. Dzieje się tak, ponieważ już od starożytności ta forma ekspresji twórczej udowodniła swoją niezwykłą przydatność w działaniach pedagogicznych, dającą duże możliwości wspomagania wszechstronnego rozwoju człowieka.

Niestety, w pracy teatralnej z dziećmi i młodzieżą nauczyciele, nie posiadając odpowiedniej wiedzy ani umiejętności¹, posługują się głównie intuicją i skromnym doświadczeniem wynikającym z tego, że sami kiedyś byli w teatrze. Wprawdzie organizowanie wycieczek do teatru lub zapraszanie spektakli do szkół, a zwłaszcza do przedszkoli, jest dość częstą praktyką, jednak jakość prezentowanych widowisk, ich poziom artystyczny jest często bardzo niski.

Z drugiej strony, nauczyciele często pozostawiając dzieci same z doświadczeniem artystycznym, nie rozmawiają z nimi, a spotkanie z teatrem traktują jak zabawowy przerywnik w codziennej rutynie. Nie jest zjawiskiem rzad-

¹ Z badań pilotażowych przeprowadzonych przez Mirosławę Gad wynika, że aż 78% badanych nauczycieli prowadzących teatralne zespoły szkolne nie posiada żadnego przygotowania (praca magisterska *Teatr szkolny jako jedna z form teatru amatorskiego i jego aspekty społeczno-wychowawcze – w opinii prowadzących grupy*, promotor: dr J. Skutnik, Cieszyn 2008).

kim, że nauczyciele przyprowadzają dzieci do teatru oddając je pod opiekę obsługi teatru, a sami pozostają we foyer całkowicie obojętni na to, co jest prezentowane dzieciom. Trudno więc oczekiwać, że będą potem rozmawiać na temat spektaklu, którego nie oglądali. Niechaj ilustracją takich sytuacji będzie spektakularne zdarzenie, w którym po dość kontrowersyjnych działaniach adresowanych do dzieci przedszkolnych zapytałam wychowawczynię czy dzieci rozmawiały na ten temat – nauczycielka odpowiedziała, że tak, ale gdy zapytałam co dzieci mówiły, usłyszałam: „Nie wiem, nie kazała mi Pani słuchać”.

Poniższy tekst jest zatem próbą pokazania jak ważny jest kontakt dzieci z teatrem oraz jak mogłaby i powinna wyglądać twórcza współpraca teatru z nauczycielami.

Dziecko we współczesnym świecie

Rzeczywistość, w której żyjemy Zygmunt Bauman określił trafną metaforą – „płynna nowoczesność”². Wszystko płynie, jedno zjawisko zamienia się w inne, nie ma granic ani norm, będących wytycznymi dla życia człowieka. Podstawowymi cechami tego świata są: hiperkonsumpcjonizm, przemieniający wszystko w towar, powstanie równoległej rzeczywistości medialnej, która przybrała formę nieskończonego morza informacji przekazywanych cyfrowymi kanałami, a także dekonstrukcja dotychczasowych reguł i zasad, dekompozycja formalna oraz kryzys tożsamości, polegający na niewiedzy tego czym i kim jesteśmy³. Nieograniczona wolność oferowana przez „płynną nowoczesność” tylko pozornie pozwala człowiekowi dowolnie kształtować siebie. Ksiądz Józef Tischner dostrzega „stopniowy zanik doświadczenia tego, co w nas swoiście i najbardziej ludzkie – doświadczenia człowieczeństwa człowieka. To nie pojęć o człowieku nam brak, lecz doświadczeń. Jakbyśmy nie umieli przeżywać tego, co naprawdę nas stanowi”⁴.

W szczególnej sytuacji jest dziecko, które przychodząc na świat, zaczyna poznawać go poprzez obserwację i doświadczenie, ucząc się komunikowa-

² Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006, Wydawnictwo Literackie.

³ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, Warszawa 2001, Wydawnictwo Naukowe PWN.

⁴ J. Tischner, *Śmierć człowieka*, <http://www.akcentpismo.pl/pliki/nr3.08/tischner.html> (10.05.2014).

nia z innymi ludźmi. W tym wieloletnim procesie musi uformować własne poglądy na rzeczywistość, w której wyrasta, ukształtować swoją osobowość i zbudować tożsamość poprzez integrację wewnętrzną. W dzisiejszej płynnej nowoczesności ta indywidualna praca zostaje zaburzona i to wielokrotnie. W sytuacji braku określonych systemów wartości (bo każdy ma je sobie stworzyć sam), braku wyraźnych ram i granic zachowań w życiu społecznym, wobec ciągłego rozproszenia przez technologie cyfrowe oraz wobec ciągłego oddziaływania (manipulacji) mediów⁵ – dzieci i młodzież stają wobec ogromnych trudności w zbudowaniu własnego wewnętrznego świata oraz poznaniu świata zewnętrznego. Efektem jest zagubienie, lęk i frustracja.

Jednocześnie praca młodych mózgów zastąpiona zostaje smartfonem, komputerem, kalkulatorem, GPS-em czego efektem jest degradacja neuronów. Manfred Spitzer⁶ pisze, że aby komórki nerwowe łączyły się ze strukturą mózgu i rozwijały „potrzeba zadań, które w określonym kontekście, wynikającym z kombinacji aktualnych bodźców i nabytej w przeszłości wiedzy, wymuszają odpowiednie zachowania”⁷. To właśnie zbieranie doświadczeń, poznawanie własnego otoczenia oraz radzenie sobie z trudnościami i zmieniającymi kolejami losu, a przede wszystkim kontaktowanie się z innymi ludźmi, poznawanie ich, zrozumienie ich sposobów myślenia i postępowania pozwala człowiekowi podejmować właściwe decyzje oraz działać, planować (czasem rezygnować z własnych planów), dogadywać się z innymi i trzymać ustalonych zasad. W ten sposób człowiek doświadcza pełni istnienia i to właśnie – jak podkreśla M. Spitzer – „jest siłą utrzymującą nowe komórki przy życiu”⁸. Dlatego wszechobecność cyfrowych mediów okazuje się zagrożeniem dla rozwoju młodego pokolenia⁹.

⁵ N. Carr, *Płytki umysł. Jak Internet wpływa na nasz mózg*, Gliwice 2013, Helion.

⁶ Prof. Manfred Spitzer – niemiecki psychiatra i neurobiolog, dr nauk medycznych i filozofii, od 2004 roku kieruje Centrum Wymiany Wiedzy z Dziedziny Neuro nauk i Edukacji prowadzącym badania na polu neurodydaktyki.

⁷ M. Spitzer, *Cyfrowa demencja. W jaki sposób pozbawiamy rozumu siebie i swoje dzieci*, Słupsk 2013, Wydawnictwo Dobra Literatura, s. 54.

⁸ Tamże, s. 55.

⁹ „...stajemy się coraz bardziej zależni od tych narzędzi. Proces ten w kolokwialnych słowach wyraził pewien nastolatek (...), mówiąc, że *gdybym zgubił komórkę, zgubiłbym połowę mózgu*”, cyt. za: M. Prensky, *Cyfrowy człowiek – homo sapiens digital*, http://edunews.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=623&Itemid=15 (9.03.2009).

Sztuka i dziecko

Jedną z dróg wspierających dziecko w budowaniu „siebie” jest sztuka. Sztuka dla dziecka jest formą artystycznego spotkania dorosłego, profesjonalnego twórcy z dziecięcym odbiorcą, a co za tym idzie jest możliwością artystycznego dialogu, w którym twórca przekazuje własne doświadczenia, przemyślenia i konstatacje dotyczące życia, świata, ludzi, a odbiorca ma szansę się do tego przekazu ustosunkować, zaakceptować przekazywane prawdy lub się przeciw nim zbuntować, lub całkiem je odrzucić. Wszystkie te postawy odbiorcy już są wartością, bo zawsze są efektem jego przemyśleń i jego wyborów. Zatem sztuka dla dziecka powinna być traktowana jako forma komunikacji, w której chodzi o budzenie ciekawości świata oraz potrzebę zadawania najbardziej podstawowych i jednocześnie istotnych pytań, które są motorem uczenia się rozumianego jako „pobudzenie jednostek do samodzielnego myślenia w oparciu o doświadczenie w krytycznym upominaniu się o siebie jako człowieka i obywatela”¹⁰. Szczególną rolę w tym procesie pełni teatr.

Teatr

Teatr jest sztuką specyficzną. Jako jedyna z form ekspresji twórczej nie posiada własnej materii twórczej. Twórca posługuje się bowiem materiałami wszystkich innych sztuk (literatury, muzyki, plastyki, tańca, filmu, a dziś nawet animacjami komputerowymi i wizualizacjami) tworząc jednak dzieło będące tworem specyficznym, autonomicznym. Przedstawienie teatralne znacząco różni się od dzieł tworzonych z pomocą poszczególnych składowych materii artystycznych. Przemawia do odbiorcy nie tylko słowem, ale także obrazem tworzonym zarówno z komponowanych działań aktorów, jak i plastycznych wizji budowanych w przestrzeni bryłami, płaszczyznami, kolorem czy światłem, a także filmowymi czy komputerowymi wizualizacjami. Wszystko to dopełnia muzyka rozumiana tu bardzo szeroko – jako każdy dźwięk powstający w przestrzeni sceny w trakcie spektaklu – zarówno muzyka skomponowana przez kompozytora w postaci piosenek czy utworów

¹⁰ Cytat z pism Lecha Witkowskiego za: J. Rutkowiak *Znikanie człowieka w nieegalitarnym świecie. Uczenie się jako szansa konstruowania własnej tożsamości*, w: D. Wajsprych (red.), *Poszukiwania człowieka w (nie)egalitarnym świecie – horyzonty społeczno-filozoficzne*, Kraków 2011, Oficyna Wydawnicza Impuls, s. 16.

będących muzycznym tłem dla działań aktorskich, jak i słowo dramatyczne wypowiedane na głos oraz dźwięki powstające przez ruch aktorów (tupot nóg, oddech, szelest tkaniny, chlupot wody, skrzypienie podłogi itp.). Spektakl teatralny jest więc niezwykle kompozycją spletających się i dopełniających przestrzeni literackich, dźwiękowych i wizualnych¹¹. Teatralny synkretyzm ma niezwykle siłą oddziaływania. Odwołuje się równocześnie do wielu zmysłów pobudzając aktywność widza na wielu płaszczyznach i w tym sensie bliski jest oddziaływaniom mediów. To powoduje, że może być dla młodego widza atrakcyjną formą kontaktu ze sztuką.

Teatr jest jedną z najstarszych form ekspresji twórczej, a jego początki łączą się z momentem pojawienia się człowieka rozumnego. W starożytności, dzięki sile teatralnej ekspresji, pokazywano na scenie opowieści o dawnych bohaterach i ich czynach przenosząc przeszłość w teraźniejszość¹². Widzowie mogli zatem nie tylko wyobrazić sobie dawne dzieje, ale je zobaczyć.

Scena teatralna stała się miejscem refleksji nad najważniejszymi pytaniami dotyczącymi człowieka. Działo się tak, gdyż świat przedstawiony na scenie pełnił w zasadzie funkcje modelu świata rzeczywistego, „modelu zredukowanego”. Claude Lévi-Strauss pisze: „Jaką więc cechą szczególną ma redukcja bez względu na to, czy będzie to redukcja skali, czy właściwości? Wydaje się, że wynika ona z pewnego rodzaju odwrócenia procesu poznawania. Aby poznać rzeczywisty przedmiot w całości, jesteśmy skłonni rozpoczynać od części. Dzieląc, przewyciężamy opór jaki nam przeciwstawia. Zmniejszenie skali odwraca tę sytuację: zmniejszony przedmiot wydaje się mniej groźny; zmniejszenie ilościowe zdaje się go upraszczać jakościowo. Mówiąc ściślej, ta transpozycja ilościowa zwiększa i urozmaica naszą władzę nad odpowiednikiem danej rzeczy; poprzez ten odpowiednik sama rzecz może być uchwycona, zważona w rękę, w mgnieniu oka pojęta”¹³. Teatr był więc zredukowanym modelem świata, widz mógł dostrzec ten świat jako całość dzięki jego pomniejszeniu i zamknięciu go w przestrzeni sceny.

¹¹ W tym kontekście warto zastanowić się czy teatralne produkcje realizowane z dziećmi i młodzieżą w szkołach w ogóle są teatrem.

¹² Ch. Segal, *Słuchacz i widz*, w: J. P. Vernant (red.), *Człowiek Grecji*, Warszawa 2000, Świat Książki, s. 223–258.

¹³ C. Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, Warszawa 2001, Wydawnictwo KR, s. 40.

Wskazuje to także na niezwykle istotny aspekt sztuki teatru jakim jest, od zarania dziejów do dziś – **żywy kontakt człowieka z człowiekiem** (aktora z widzem). Jako jedna z niewielu form aktywności artystycznej opiera się więc teatr cyfryzacji i wymaga indywidualnego wysiłku – przyjscia do teatru i uruchomienia własnej wyobraźni. Dzieło sztuki teatralnej – spektakl, jest bowiem procesem twórczym otwierającym się na oczach widza. Tworzenie i natychmiastowe reakcje odbiorcy, także gra z wyobraźnią widza, formują właściwe widowisko teatralne, które w rzeczywistości powstaje **pomędzy** sceną a widownią. Widz jest w pewnym sensie jednym ze współtwórców teatralnego przedstawienia. To szczególne otwarcie się teatru na odbiorcę, stanowiące od samego początku jego cechą dystynktywną, dotyczy współcześnie także innych sztuk. Pisze o tym Umberto Eco w *Dziele otwartym* mówiąc o „dziele w ruchu”, które w istocie stanowi: „zaproszenie odbiorcy do tworzenia dzieła wspólnie z autorem”¹⁴ i jest przedmiotem tworzonym przez interpretację. W ten sposób współpraca odbiorcy z twórcą dzieła sztuki jest ożywczą, wzbogacającą pracą intelektualną.

Jak wynika z powyższych rozważań, teatr może być jednym z ważniejszych sposobów pobudzania do refleksji nas sobą i światem, a w ten sposób środkiem do ocalenia człowieka w człowieku. Zwłaszcza teatr dla młodych widzów, którzy potrzebują wsparcia w znacznie większym stopniu niż dorośli i jednocześnie są dużo bardziej otwarci i ciekawi świata. Ta otwartość i ciekawość jest odwrotnie proporcjonalna do wieku – im starsze dziecko tym jest bardziej obojętne na otaczający go świat. Dlatego wydaje się ważne, aby jak najwcześniej dzieci miały kontakt z wartościową sztuką i aby ten kontakt był stałym elementem w edukacji.

Przykłady współpracy teatru ze szkołą

Od niemal piętnastu lat, w ramach działalności Zakładu Edukacji Kulturalnej Instytutu Nauk o Edukacji na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach, Wydział Etnologii i Nauk o Edukacji w Cieszynie, prowadzę badania dotyczące teatru dla dzieci i młodzieży, który traktuję jako platformę przenikania idei oraz formowania się opinii. Realizację tych zadań prowadzę wraz ze studentami specjalności (a od 2013 roku – kierunku) Animacja Społeczno-

¹⁴ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 2008, Wydawnictwo W.A.B., s. 48.

-Kulturalna (ASK). Celem jaki sobie stawiamy jest poszukiwanie takiej formy teatru dla dzieci i młodzieży, który obok funkcji estetycznej spełniałby także funkcję edukacyjną rozumianą jako wspomaganie indywidualnego i wszechstronnego rozwoju każdego uczestnika naszych działań. Chodzi zarówno o rozwijanie wyobraźni, jak i myślenia.

Nasze działania są uwarunkowane wiekiem odbiorcy – inne są możliwości intelektualne, potrzeby i doświadczenia dzieci małych, inne młodzieży. Dlatego jest niezwykle ważne znalezienie różnych form języka teatralnego, który będzie przemawiał do widzów w różnym wieku i jednocześnie budził ich z egzystencjalnej drzemki. Stąd już tylko krok do tworzenia wewnętrznego świata, który jest podstawą własnej niezależności. Chodzi o to, aby ten język łączył atrakcyjność przekazu z atrakcyjnością formy, ale jednocześnie budował w odbiorcach przestrzeń dla ich własnych przemyśleń. Poszukujemy zatem formy teatru wspartej interakcjami z publicznością, włączających ją do procesu kreacji. Stąd robocza nazwa: „teatr interaktywny”, który rozumiemy jako formę teatralnych działań włączających widzów w akcję w znacznie większym stopniu niż czyni się to w tradycyjnym teatrze.

Aby nasze działania były efektywne włączamy do współpracy nauczycieli i wychowawców przedszkoli i szkół. Chodzi o to, aby z jednej strony pogłębić, z drugiej – przedłużyć działanie przedstawienia teatralnego nie tylko w czasie, ale także w przestrzeni. Chcemy pokazać dzieciom, że sztuka to nie tylko wyznaczone instytucjonalnie miejsce, że sztuka nas otacza, należy ją dostrzec, odkryć, aby indywidualne życie nasycić duchowymi (aksjologicznymi) i estetycznymi wartościami.

*Kaczka i Hamlet (2003)*¹⁵

Był to eksperyment artystyczny adresowany do dzieci w wieku 5–6 lat. Do dwóch przedszkoli przebrani aktorzy (studenci) zawieźli dwie kaczki, żółtą i niebieską. Były to dwa duże rekwizyty teatralne, formą przypominające ogromne zabawki na kołach z ruchomymi skrzydełkami. Przez dwa tygodnie kaczki pozostawały w przedszkolu, towarzyszyły dzieciom w zabawach, podczas posiłków i zajęć. W porozumieniu z wychowawcami i dyrekcjami przedszkoli opracowany został scenariusz, który zawierał ogólne wytyczne i po-

¹⁵ Pomysł zapożyczyliśmy od Jana Dormana (1912–1986), wybitnego twórcy teatru dla dzieci i młodzieży, założyciela Teatru Dzieci Zagłębia w Będzinie.

mysły dotyczące kierowania zabawą dzieci z wprowadzoną lalką teatralną, a także przygotowano program zajęć, w którym codziennie pojawił się jakiś „kaczkowy” temat (piosenka, film animowany, wiersz, opowiadanie, zabawa itp.). Pozostawiono jednak wychowawcom dużą swobodę wyboru i możliwość improwizacji. Lalka miała być w przedszkolu gościem z innego, teatralnego świata. Jednocześnie wychowawcy poszczególnych grup prowadzili dzienniki obserwacji. Dzieci szybko zaakceptowały pozostawioną im pod opieką Kaczkę, która stała się im bliska, a przedszkolna codzienność nabrała niezwykłości („Kaczka jest dla mnie kimś ważnym. Jak była chora to się nią opiekowałam, dawałam jej syrop, bo Pani wietrzyła salę i się przeziębiła”; „Kaczka była i było fajnie – a teraz jest smutno”¹⁶).

Po dwóch tygodniach Kaczki zniknęły z przedszkoli, a dzieci poszły do teatru. Gdy otworzyła się kurtyna dzieci – ku swemu zdumieniu i wielkiej radości – odnalazły swoje Kaczki na scenie. Były one bohaterkami przedstawienia¹⁷.

Po rozmowach z dziećmi okazało się, że wcześniejsza stymulacja nie wpłynęła na rozumienie przedstawienia, ale spowodowała bardziej otwarty, spontaniczny odbiór sztuki¹⁸. Dzieci bardzo dobrze rozumiały sytuację teatralną, dobrze bawiły się na przedstawieniu i głęboko go przeżyły. Znajdowały się bowiem wewnątrz artystycznych działań, nie były tylko biernymi widzami, o czym świadczą ich wypowiedzi:

- „Chodzę nad staw i patrzę na kaczki, a wcześniej nie chodziłem, bo nie było na co patrzeć” – to znaczy, że spotkanie w symbolicznej przestrzeni teatru z kaczkami, bohaterkami przedstawienia, zmieniło coś także w świecie zewnętrznym, rzeczywistym.
- „Będę lepszy”; „Wiem, że trzeba być uczciwym, to mi powiedziała kaczka” – co wskazuje na umocnienie się wewnętrznego systemu wartości tych dzieci.

¹⁶ Wszystkie wypowiedzi dzieci pochodzą z rozmów przeprowadzonych przez studentów po zakończeniu całego eksperymentu.

¹⁷ Informacje na temat całego eksperymentu znaleźć można w artykule E. Tomaszewskiej *Kaczka i Hamlet. Eksperyment teatralno-pedagogiczny*, w: M. Knapik, W.A. Sacher (red.), *Sztuka w edukacji i terapii*, Kraków 2004, UŚ WPiP, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, s. 82–95.

¹⁸ Dzieci z przedszkoli kontrolnych wyraźnie hamowały swoje emocje i spontaniczne reakcje.

- „Na bajce było wesoło, a w moim domu smutno” – dzięki przeżyciom teatralnym, udało się dziecku spojrzeć na swoje własne życie z innej perspektywy, perspektywy obserwatora i dokonać jego oceny.

Zaobserwować można, że teatr pełni tu funkcję epistemologicznego wehikułu na drodze do wewnętrznej integracji osobowości dziecka. Potwierdził to inny projekt.

***Mapa Piątego Królestwa (2011)*¹⁹**

W projekcie wzięło udział 220 dzieci w wieku od 4–7 lat. Dzieci najpierw oglądały przedstawienie *4 x Smok* według tekstu Milady Mašatovej, a potem udawały się na warsztaty plastyczne, w trakcie których rysowały wyobrażone Piąte Królestwo będące dopełnieniem teatralnej opowieści. Na pytanie, w którą stronę świata wyruszą dzieci w poszukiwaniu Piątej Krainy, otrzymaliśmy jednoznaczną odpowiedź – wszystkie dzieci identyfikowały się z centrum, a zaproponowana przez nas podróż do krainy wyobraźni okazała się **podróżą w głąb samego siebie**. Zamek we wszystkich pracach umiejscowiony jest na samym środku mapy, na środku morza, na środku wyspy. Wszystkie pomysły i wyobrażenia są także powiązane z „tu i teraz”, co oznacza świat, który dzieci znają i który doświadczają na co dzień. Zamki narysowane przez dzieci przypominają bloki z osiedli, otaczające je łąki, przecięte rzeczką, nad którą unoszą się kolorowe motyle, to wymarzona przestrzeń do zabaw, a mieszkańcami tej krainy są same dzieci i ich najbliżsi: mama, tata, siostra, brat, najlepsi przyjaciel.

Wszystko kończyło się powrotem do sali teatralnej, gdzie mali widzowie oglądali jedno z możliwych zakończeń historii i Smoku. Całość trwała ok. trzy godziny i bez wsparcia ze strony nauczycieli i wychowawców działania te nie mogłyby być przeprowadzone.

¹⁹ J. Gisman, A. Michniewicz, E. Tomaszewska, *Mapa Piątego Królestwa*, w: E. Tomaszewska (red.), *Teatr wyobraźni – między sztuką a edukacją*, Bielsko-Biała 2012, Fundacja Animacji Społeczno-Kulturalnej, BSA Teatr Grodzki, Teatr Lalek „Baniałuka”, s. 20–30.

*Konik (2006/2007)*²⁰

Ten wieloetapowy projekt adresowany do dzieci przedszkolnych w wieku 5–6 lat skoncentrowany był na **budowaniu horyzontu skojarzeń**. Zasada podsuwania skojarzeń polega na zestawianiu różnych elementów, których synteza następuje w wyobraźni widza. W ten sposób pojawiające się w spektaklu postaci z wielkiej literatury światowej, mimo że są dzieciom nieznanne, w zestawieniu z działaniami scenicznymi zapadają w pamięć skąd można je wydobyć później. Ów ślad może zostać wypełniony treścią w przyszłości, na przykład gdy dziecko zetknie się z dziełami wielkiej literatury. Ewentualnie może zrodzić się ciekawość, która mobilizuje do zadawania pytań, a czasem nawet do sięgnięcia do literatury. Jest to zatem oddziaływanie obliczone na dłuższy czas. Aby to jednak dało rezultaty, działania sceniczne muszą zainteresować widza, zaintrygować, czasem nawet zirytować. Chodzi o to, aby widz miał o czym myśleć po wyjściu z teatru, aby pozostało wrażenie, które odciśnie ślad w pamięci dziecka. Wielość takich śladów będzie właśnie budowała horyzont skojarzeń, do którego można się odwoływać przez całe życie.

I etap eksperymentu przeprowadzony był w dwóch różnych formach, tzn. że eksperyment realizowany był w dwóch przedszkolach w różny sposób:

- 1 – Dzieci z pierwszego przedszkola trzykrotnie przychodziły do teatru, gdzie oglądały krótkie, trwające 2 minuty 10 sekund, przedstawienia, których bohaterem był duży drewniany koń. Zachowane zostały wszystkie elementy teatralnego zwyczaju – wprowadzanie na widownię, wygaszanie świateł, rozsunięcie kurtyny, działania sceniczne, zasunięcie kurtyny. Te spotkania z teatrem były niezwykle krótkie. Chodziło o działanie niekonwencjonalne, burzące stereotyp i tym samym zmuszające do stawiania sobie pytań. Element zaskoczenia, zdziwienia, a nawet pewnego rozczarowania czy irytacji miał na celu pobudzenie wyobraźni, uruchomienie myślenia.

²⁰ Informacje na temat całego eksperymentu znaleźć można w artykule E. Tomaszewskiej *Tworzenie horyzontu skojarzeń. Eksperyment teatralno-pedagogiczny „Konik” adresowany do dzieci młodszych*, w: K. Krasoń, B. Mazepa-Domagała (red.), *Oblicza sztuki dziecka. W poszukiwaniu istoty ekspresji*, Katowice–Mysłowice 2007, s. 254–264.

2 – Do drugiego przedszkola przychodzili aktorzy z 4 krótkimi, 5-minutowymi działaniami parateatralnymi. Tu także głównym bohaterem był koń.

Dla wszystkich uczestników tych działań spektakl miał zacząć się wraz z pierwszym spotkaniem teatralnym i trwać w wyobraźni aż do zakończenia właściwego widowiska, a więc około 10 dni.

II etap eksperymentu – przedstawienie oparte na konwencji cyrkowych pokazów różnych „numerów”. Tu wprowadzono na sceniczną arenę galerię postaci zaczerpniętych z wielkiej literatury światowej (Don Kichot, Cyrano de Bergerac, Kandyd, Pierrot i Kolombina, Faust, Matka Courage, Dziewczynka z zapałkami, Stella z *Młynka do kawy* Gałczyńskiego itp.) oraz postaci z obrzędów ludowych (Niedźwiedź, Diabeł). Pomiędzy nimi pojawiała się postać Dziewczynki reprezentująca świat dziecka. Wszystko toczyło się wokół wielkiego konia, który w finale stawał się symbolicznym wehikułem marzeń.

III etap eksperymentu zawierał kilka elementów.

- 1 – Aranżacja teatralnego foyer, której celem było przedłużenie spektaklu teatralnego w przestrzeń pozasceniczną, a nawet pozateatralną. W szatni, dzieci napotykały koniki na biegunach, a przy wyjściu z budynku stały koniki na patykach.
- 2 – Przeprowadzenie zajęć plastycznych, w czasie których dzieci realizowały temat „Konik”.

Projekt zrealizowany był we współpracy z 7 przedszkolami (135 dzieci) i był dużym wyzwaniem organizacyjnym, które bez pomocy ze strony wychowawców nie miałyby szans powodzenia. Dopiero połączenie naszych wysiłków umożliwiło realizację tego przedsięwzięcia.

***Tymoteusz*²¹ (05.2008, 11.2009, 11.2011 – maj 2012)**

Projekt nawiązywał do idei **teatru wyobraźni**²², wprowadzonego do teatrów szkolnych jeszcze w okresie międzywojennym, a polegającego na za-

²¹ Na podstawie sztuk J. Wilkowskiego *Tymoteusz wśród ptaków* oraz *Tymoteusz Rymcimci*.

²² Por. E. Tomaszewska, *Teatr interaktywny. Między sztuką a edukacją*, w: M. Zalewska-Pawlak (red.), *Sztukmistrzowie XXI wieku. Rzecz o pedagogach wychowujących przez sztukę*, Łódź 2013, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 167–177.

stąpieniu działań aktorów w przestrzeni sceny słuchowiskiem odgrywanym „na żywo”. Nasz pomysł był swego rodzaju modyfikacją pierwotnej idei. Słuchowisko było pierwszym etapem działań teatralnych, w którym dzieci miały zbudować w wyobraźni własne wizje postaci. Następnie dzieci rysowały swoje wrażenia i wyobrażenia. Ostatnim etapem było widowisko teatralne będące inną przygodą tych samych bohaterów. Ponieważ dzieci już wcześniej wyobraziły sobie wszystkie postaci mogliśmy wprowadzić na scenę formy bardzo umowne, niemal abstrakcyjne, które tylko symbolizowały bohaterów opowieści i pełniły funkcję „ekranów” przyjmujących na siebie wyobrażenia dzieci.

Projekt ten nie tylko uczył słuchać i uruchamiał wyobraźnię, ale także, przez rysowanie postaci, dawał szansę dzieciom na wyrażenie swoich emocji. Wreszcie pokazywał, w jaki sposób opowiadanie zamienić można na działania teatralne oparte na metaforze i znaku teatralnym. Działanie to było rodzajem inicjacji teatralnej, w której dzieci brały udział z wielkim entuzjazmem.

Podsumowanie

We wszystkich powyżej opisanych działaniach teatralnych przedstawienie pobudziło dzieci do przemyślenia wielu spraw. Dokonywały porównań akcji scenicznej, sytuacji teatralnej ze zdarzeniami z własnego życia, a wiele z nich wykorzystywało akcję sceniczną do dygresji odnoszących się do ich własnych doświadczeń. Tak wszechstronne i silne oddziaływanie byłoby niemożliwe bez udziału placówek edukacyjnych oraz wsparcia nauczycieli i wychowawców, którzy podporządkowywali swoje plany dydaktyczne działaniom teatralnym, a także przejmowali na siebie część działań stymulujących. To właśnie można nazwać nowoczesnym budowaniem współpracy szkoły i teatru polegającej nie na biernym przyjsciu do instytucji teatralnej, ale na aktywnym współdziałaniu, gdzie artystyczne formy dopełniają oddziaływania pedagogiczne.

Niestety, kontakty teatru z placówkami edukacyjnymi i wychowawczymi naznaczone są nieufnością i dystansem. Szkoda, bo jak widać z przeprowadzonych przez nas obserwacji, współpraca taka może być atrakcyjna i wartościowa, zachowuje autonomię sztuki i teatru, traktując dziecięcego odbiorcę z należną mu powagą przy jednoczesnym wspieraniu działań pedagogicznych.

Bibliografia

- Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006, Wydawnictwo Literackie.
- Carr N., *Płytki umysł. Jak Internet wpływa na nasz mózg*, Gliwice 2013, Helion.
- Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 2008, Wydawnictwo WAB.
- Giddens A., *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, Warszawa 2001, Wyd. Naukowe PWN.
- Gisman J., Michniewicz A., Tomaszewska E., *Mapa Piątego Królestwa*, w: E. Tomaszewska (red.), *Teatr wyobraźni – między sztuką a edukacją*, Bielsko-Biała 2012, Fundacja Animacji Społeczno-Kulturalnej, BSA Teatr Grodzki, Teatr Lalek „Banialuka”.
- Lévi-Strauss C., *Myśl nieoswojona*, Warszawa 2001, Wydawnictwo KR.
- Prensky M., *Cyfrowy człowiek – homo sapiens digital*, http://edunews.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=623&Itemid=15
- Rutkowiak J., *Znikanie człowieka w nieegalitarnym świecie. Uczenie się jako szansa konstruowania własnej tożsamości*, w: D. Wajsprych (red.), *Poszukiwania człowieka w (nie)egalitarnym świecie – horyzonty społeczno-filozoficzne*, Kraków 2011, Oficyna Wydawnicza „Impuls”.
- Segal Ch., *Słuchacz i widz*, w: J. P. Vernant (red.), *Człowiek Grecji*, Warszawa 2000, Świat Książki.
- Spitzer M., *Cyfrowa demencja. W jaki sposób pozbawiamy rozumu siebie i swoje dzieci*, Słupsk 2013, Wydawnictwo Dobra Literatura.
- Tischner J., *Śmierć człowieka*, <http://www.akcentpismo.pl/pliki/nr3.08/tischner.html>.
- Tomaszewska E., *Kaczka i Hamlet. Eksperyment teatralno-pedagogiczny*, w: M. Knapik, W.A. Sacher (red.), *Sztuka w edukacji i terapii*, Kraków 2004, UŚ WPiP, Oficyna Wydawnicza Impuls.
- Tomaszewska E., *Teatr interaktywny. Między sztuką a edukacją*, w: M. Zalewska-Pawlak (red.), *Sztukmistrz XXI wieku. Rzecz o pedagogach wychowujących przez sztukę*, Łódź 2013, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Tomaszewska E., *Tworzenie horyzontu skojarzeń. Eksperyment teatralno-pedagogiczny „Konik” adresowany do dzieci młodszych*, w: K. Krasoń i B. Mazepa-Domagała (red.), *Oblicza sztuki dziecka. W poszukiwaniu istoty ekspresji*, Katowice–Mysłowice 2007, Centrum Ekspresji oraz Dziecięcej Górnośląska Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Kardynała Augusta Hlonda w Mysłowicach.

Summary

The text points out the importance of contact with the theater for an individual child's development. It presents four different theatrical and pedagogical projects which was realized in close cooperation theatrical troupe with schools and kindergartens. On the one hand it comes to breaking down the barrier between the stage and the audience and the importance of activating the viewer greater extent than is the case in traditional theater, the other – to extend the boundaries of theater and prolonged impact of performance.

The aim is to strengthen the influence of art of theatrical and thus support the child in learning about the surrounding world and internal integration and building the identity of the young audience.

Key words: theatre for children, cooperation between the theater and the school, esthetic education

Translated by Ewa Tomaszewska

NOTA O AUTORZE

Ewa Tomaszewska – dr, ur. w 1961 roku w Katowicach, ukończyła studia na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej oraz na Wydziale Reżyserii Teatru Lalek w PWST im. A. Zelwerowicza w Warszawie Wydziału Lalkarskie w Białymstoku. Uczestniczyła w warsztatach teatralnych prowadzonych przez Petera Schumanna, Henka Boerwinkel’a i Richarda Bradshaw’a. Reżyserowała sztuki w teatrach dla dzieci. Od 1990 roku pracuje w Zakładzie Edukacji Kulturalnej na Wydziale Etnologii i Nauk o Edukacji Uniwersytetu Śląskiego. W 2007 roku uzyskała tytuł doktora nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce (historia teatru) w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie. Jest autorką ponad pięćdziesięciu publikacji dotyczących teatru oraz książek: *Jan Dorman, poeta teatru* (Katowice 2010) i *Jan Dorman – własną drogą* (Katowice 2012) oraz *Tam i z powrotem. Rzecz o lalkarskich kontaktach polsko-czechosłowackich i polsko-czesko-słowackich na Śląsku* (2014).