

Julia Kluzowicz

„DOSTRZEC INNEGO” – SZTUKA WSPÓŁCZESNA JAKO PRZESTRZEŃ NIEFORMALNEJ EDUKACJI DOROSŁYCH, NA PRZYKŁADZIE DZIAŁAŃ TEATRU

Słowa kluczowe: sztuka współczesna, teatr współczesny, edukacja dorosłych, tolerancja dla Innego.

Streszczenie: Artykuł porusza kwestię istotnej roli sztuki współczesnej w edukacji dorosłych w obszarze tolerancji wobec szeroko rozumianej inności. Edukacja nieformalna jest jednym z najistotniejszych źródeł zdobywania wiedzy przez dorosłych, a sztuka współczesna jest doskonałym przykładem tak rozumianej przestrzeni edukacyjnej. Autorka, skupiając się przede wszystkim na działaniach teatru współczesnego, opisuje trzy jego wymiary, w których dokonuje się edukacja nieformalna dorosłych w odniesieniu do postaw tolerancji – jest to wymiar instytucjonalny teatru, wymiar eksperymentalny oraz warsztatowe formy teatralne. We wszystkich tych wymiarach dostrzec można konkretne narzędzia, którymi wobec widza posługuje się teatr współczesny. Autorka dokonuje opisu i klasyfikacji tych narzędzi, ukazując mechanizmy ich edukacyjnego oddziaływania.

Wstęp

Andragogiczne poszukiwania obszarów mogących stać się źródłem uczenia się ludzi dorosłych oraz miejscem prowokującym ich do osobistego rozwoju i zmiany życiowych postaw zataczają współcześnie coraz szersze kręgi. Jedną z przyczyn tych eksploracji jest niewątpliwie wzrastające znaczenie edukacji nieformalnej, będącej całożyciowym procesem, w którym przyswajane są postawy, wartości, wiedza i umiejętności czerpane z powszedniego doświadczenia i otaczającego nas środowiska (Malewski 2010).

Nieformalne uczenie się dorosłych charakteryzuje podmiotowość działań, poczucie sprawczości i odpowiedzialność uczącego się za samodzielnie wytwarzaną wiedzę. Musi się ono zatem opierać na refleksyjnym krytycyzmie, polegającym na przyjęciu ostrożnej postawy wobec uznanych wzorców rozwiązywania problemów oraz ukształtowanych na jej podstawie własnych przedsądów. Krytyczny paradygmat zdobywania wiedzy, kierujący się przesłankami fenomenologii i teorii wypracowanej przez Szkołę Frankfurcką, uznaje ową wiedzę za rodzaj społecznej

praktyki, zakorzenionej i realizowanej wewnątrz realnie istniejących stosunków społecznych (Malewski 1998). Postuluje się w nim wiedzę zróżnicowaną i wytwarzaną poprzez interakcje z innymi na zasadzie uzgadniania obrazu wspólnie zamieszkiwanego świata. Wiedza ta rozpada się na liczne, odmienne jakościowo wersje społecznej rzeczywistości, tworzące między sobą dyskurs, w którym różne poglądy ścierają się, walcząc o prawo do własnej prawdy. Wartościowa edukacja dorosłych powinna być zatem zorientowana na podnoszenie jakości życia ludzi poprzez podtrzymywanie i ochronę krytycznej refleksyjności (Malewski 2010). Wyraża się ona w samodzielnym dokonywaniu wyborów zgodnych z systemem wartości wyznawanym przez podmiot, a także w odpowiedzialnym wypowiedzianiu własnych sądów i opinii oraz podejmowaniu działań prowadzących do doświadczania wartości (Czerepaniak-Walczak 2006).

Pedagogika krytyczna zorientowana na emancypację była pierwotnie adresowana do jednostek i środowisk marginalizowanych, które ulegając zastępowaniu porządkowi społecznemu, poprzez nabywanie ogólnie obowiązującej wiedzy, wzmacniały tworzoną wokół siebie izolację. Jej zadaniem było przerwanie owego „zakłętego kręgu” poprzez dialog i transformację piętnujących te środowiska treści. Ukazywanie źródeł społecznego uprzedmiotowienia i legalizujących je mechanizmów może prowadzić do niezgody na zastany układ świata i skłaniać do konstruowania lepszych warunków funkcjonowania i równego traktowania wszystkich członków życia społecznego (Malewski 2010). Żeby jednak stało się to możliwe, pedagogika krytyczna musi objąć swoim działaniem nie tylko grupy wykluczane ze społecznego dyskursu, ale również tych, których status społeczny jest niezachwiany i którzy dzięki odpowiedniej perspektywie zmieniają swoje nastawienie do Innego.

Inny w kontekście postaw społecznych a edukacja

Polskie społeczeństwo wciąż jeszcze znajduje się na etapie uczenia się demokracji. Musimy zrozumieć, że społeczeństwo demokratyczne nie jest jednorodne i zunifikowane oraz domagać się szanowania Inności – różnorodności poglądów, odmienności dyskursów, respektu dla Innego, troski o mniejszości i równouprawnienia różnicy. Demokracja to wyjście poza myślenie w kategoriach większości i mniejszości czy dawania komuś praw na rzecz powszechnego posiadania równych praw przez wszystkich. Polega ona na stwarzaniu warunków do jak najlepszego życia każdemu bez względu na to, czy należy do mniejszości, czy większości. To poszanowanie odmienności poglądów, akceptacja różnorodności i zrozumienie, że „Inny” nie oznacza „gorszy” (Kwiatkowska-Tybulewicz 2016).

Szczególnie dzisiaj, w czasach coraz bardziej niespokojnych, na które reakcją stają się postawy nacjonalistyczne i ksenofobiczne, nauka tolerancji dla Innego jest wyjątkowo istotna. Lęk przed Innym, nierzadko podsycany i umacniany przez część politycznych mandatariuszy, sprawia, że zamiast przybierać postawę obywatelską, której jedną z cnót jest tolerancja, zamiast otwierać się na tych, którzy potrzebują naszej pomocy i wsparcia oraz dążyć do budowania prawdziwej

wspólnoty, obniża się nasza zdolność do wnikliwej analizy sytuacji, pogłębiając skłonność do stereotypizacji i zamykania się na wszystko co nieznanne i obce. Tymczasem świat zmienia się w kierunku tworzenia społeczeństw o coraz większej różnorodności – nie tylko etnicznej czy kulturowej. Do głosu dochodzą przedstawiciele rozmaitych mniejszości, pragnący równego traktowania i własnego miejsca w społeczeństwie, którego mogliby czuć się bezpiecznymi i prawowitymi, wartościowymi członkami. Wydaje się, że tylko postawa akceptacji kierunku nadchodzących zmian i otwarcie się na Innego mogą doprowadzić do podnoszenia jakości życia społecznego.

Inny to ktoś, kto nie pasuje do naszego oswojonego i poznanego świata. To ktoś, to wymyka się naszym sposobom interpretowania rzeczywistości. Innym może być ktoś, komu przypisujemy specyficzne atrybuty, jak inna wiara lub kultura, niepełnosprawność czy orientacja seksualna, albo też ktoś, kto różni się od nas światopoglądem lub należy do innej warstwy społecznej (Kwiatkowska-Tybulewicz 2016). Boimy się tego, czego nie znamy, a strach przed Innym wynika najczęściej z tej właśnie niewiedzy. Mentalność plemienna, charakteryzująca się podziałem na „my” i „oni”, gdzie „oni” są tymi, którzy mogą nam zagrozić, bo się od nas różnią, widzą świat inaczej, mają odmienne doświadczenia i system wartości, ma jednak szansę na zniwelowanie poprzez edukację.

Edukacja dorosłych ewoluje od „nauczania”, przez „uczenie się” do „poznawania” (Malewski 2010). To poznawanie pozwala na „oswajanie” nieznanych obszarów, początkowo budzących lęk i brak zaufania, które przy bliższym oglądzie mogą zostać włączone w krąg otaczającej nas, akceptowanej i rozumianej rzeczywistości. Strach przed Innym, to strach przed nieznanym. Polem działań prowadzących do poznawania Innego, poprzez krytyczne podejście do wcześniej ukształtowanych lęków i uprzedzeń oraz zmianę nastawienia dzięki samodzielnie wypracowanym sądom, jest nieformalna edukacja dorosłych, a sztuka współczesna może być jej znakomitym przykładem.

Rola sztuki współczesnej w budowaniu postawy krytycznej

Sztuka od wieków postrzegana była jako dziedzina życia mająca wpływ na wychowanie człowieka. Już starożytni myśliciele doceniali moralizatorskie aspekty jej oddziaływania, a także widzieli w niej katalizator silnych emocji prowadzących do oczyszczenia, a tym samym wzbogacenia człowieka. Wiek XIX, utożsamiając sztukę z pięknem, widział w niej przeobrażającą siłę społeczną, a XX-wieczni pedagodzy stworzyli teorię wychowania estetycznego. Myśląc o wychowawczej roli sztuki współczesnej, trudno jest jednak odwoływać się do dorobku poprzednich stuleci czy do pedagogiki kultury, która postrzegana w perspektywie krytycznej wykazuje normatywny charakter, poprzez swego rodzaju kolonizację związaną z narzucaniem treści kultury dominującej (Kwiatkowska-Tybulewicz 2016), ponieważ sposoby jej wpływania na ludzkie postawy są zgoła inne.

Choć sztuka współczesna wykracza poza pojęcie estetyki i piękna, do których odnosiła się pedagogika kultury, może być ważnym partnerem dla andragogiki, gdyż bierze ona aktywny udział w dyskusji na temat problemów współczesnego świata oraz zanurzonej w nich jednostki i jej życia wewnętrznego. Pośród poruszanych przez nią rozmaitych kwestii, jak globalizacja, ekologia, historia, światopogląd i jakość egzystencji, szczególnie dużo miejsca poświęca się właśnie Innemu, a także zrozumieniu odmiennych kultur, dialogowi międzykulturowemu i tolerancji (Kwiatkowska-Tybulewicz 2016). Mechanizm jej oddziaływania jest jednak inny od sztuki uprawianej w wiekach ubiegłych – już nie estetyka jest główną wychowawczą siłą sztuki, ale otwarte pytania do widza oraz działania prezentujące krytyczne podejście do przeszłości i terażniejszości, prowokujące go do refleksji na temat własnych zachowań, światopoglądu i miejsca w świecie.

Sztuka współczesna kształtuje przede wszystkim kompetencję krytyczną widza, uznając, że dopiero krytyczne rozumienie może być podstawą działań prowadzących od świadomości własnego zniewolenia i do odkrycia możliwości przekraczania zastanej sytuacji. Zadaniem sztuki współczesnej nie jest dawanie gotowych odpowiedzi na egzystencjalne pytania. Zamiast tego budzi ona krytyczną świadomość, wytwarzając strefę bez wcześniejszych znaczeń, charakteryzującą się ignorowaniem wcześniejszych uprzedzeń, do której zaprasza odbiorców o różnych światopoglądach, postawach i wiedzy. Takie podejście daje możliwość konfrontacji z niejednoznacznym zazwyczaj problemem w sytuacji zawieszenia oceny, stereotypów i z góry projektowanego skutku. Artyści wybierają ze znanej widzom przestrzeni te elementy, które na pozór wydają się oczywiste i niezaprzeczalne, ale po refleksyjnym wglądzie obnażają niedomówienia, generalizacje i uproszczenia. Sztuka współczesna wymaga od odbiorcy stworzenia własnej, indywidualnej interpretacji i krytycznego namysłu nad pokazywanym przez artystę wycinkiem rzeczywistości, przerzucając tym samym odpowiedzialność za kształt zdobytej wiedzy na oglądającego. Próżno szukać w niej oczywistego przesłania, opinii i gotowych odpowiedzi – to widz, wglębiając się w nią i konfrontując ją ze swoimi wcześniejszymi doświadczeniami, nadaje jej sensy. Artystom zależy na zawieszaniu u odbiorcy fałszywej świadomości, ukształtowanej na bazie wcześniejszych kulturowych przekazów. Zamiast go „urabiać”, wymagają ustosunkowania się do tego, co właśnie zostało przez niego indywidualnie przeżyte (Kwiatkowska-Tybulewicz 2016).

W stosunku do Innego sztuka współczesna staje się ważnym partnerem dla andragogiki, ukazując go jako kogoś, kogo możemy dostrzec we wspólnej przestrzeni, ale nie zawsze staramy się zrozumieć jego punkt widzenia. W swoich działaniach wzywa do większej refleksyjności i uświadamia możliwą stronniczość. Nawołuje do dialogu i budowania relacji z Innym, wskazując na jego empatyczne zrozumienie, wrażliwość na płynące od niego sygnały, chęć i umiejętność wychodzenia ku Innym, a także uznanie ważności drugiego człowieka poprzez poświęcenie mu uwagi i otwarcie na jego potrzeby, postrzeganie go jako partnera do rozmowy, działania i współdecydowania. Sztuka współczesna podkreśla wielość

punktów widzenia. Pokazuje, że obok nas żyją Inni – ze względu na kolor skóry, zwyczaje, poglądy, religię, rodzaj niepełnosprawności czy warstwę społeczną lub ekonomiczną. Zapytuje, jacy wobec nich jesteśmy, czy uznajemy ich podmiotowość i traktujemy z szacunkiem. Ukazując międzyludzkie różnice i zadając pytania o nasze wobec nich postawy, czyni zarazem pierwszy krok do dialogu i porozumienia (Kwiatkowska-Tybulewicz 2016).

Dostrzeganie Innego przez teatr współczesny

Podobnie jak w przypadku sztuk wizualnych, edukacyjne oddziaływanie współczesnego teatru na widza również uległo zmianie. Co prawda już w XVIII wieku teatr postrzegany był jako medium pedagogiki społecznej, a opracowania opisujące XIX-wieczne życie teatralne porównują je do działań „przyjemnej szkoły” czy „lustra społecznego”. Mają one jednak na myśli prezentowanie widzom dzieł obyczajowych pokazujących, jak żyć należy i jak powinno się zachowywać. Proces ten miał polegać na wskazaniu na wartości akceptowane jako te właściwe i w tym głównie tkwił edukacyjny charakter sceny. „Teatralne lustro” nie miało wcale odbijać obrazu całego społeczeństwa, ale tylko jedną jego część – wzorcową i dominującą (Kosiński 2009). Analogicznie więc jak w przypadku sztuk wizualnych, teatr prezentował wartości o charakterze normatywnym, które we wzorcowym kształcie powinny zostać przyswojone przez wszystkich członków społeczeństwa, narzucając tym samym widzom jedyną, słuszną i obowiązującą – zdaniem decydentów – wizję świata.

Inaczej na zagadnienie edukacji dorosłych zapatrują się twórcy teatru współczesnego, którzy odchodząc od dydaktyzującej formy, stawiają na teatr skłaniający do refleksji, dostarczający bodźców i tematów do rozmów, krytyki i polemiki, wchodzący w wielopłaszczyznowy dialog z widzem. Współczesny teatr podsuwa publiczności brakujące informacje i pokazuje różne punkty widzenia. Nie ocenia, ale zaznacza, przerzucając odpowiedzialność za kształt opinii na dany temat na widzów, którzy samodzielnie muszą się do niego ustosunkować i wysnuć własne wnioski. Podejmując temat Innego, najczęściej opowiada historię z jego własnej perspektywy, konfrontując ze sobą wersje rzeczywistości po obu stronach kurtyny. Oddaje głos Innemu. Prezentując jego optykę i zderzając ją ze światopoglądem publiczności, pozwala jej tym samym dostrzec owego Innego w całym bogactwie jego odsłon. Uświadamia nam, że choć ludzimy się, że jesteśmy tolerancyjni i empatyczni, w rzeczywistości często bywamy stronniczy – nie interesują nas inne punkty widzenia, gdyż mamy już wyrobione własne zdanie.

Teatr współczesny wypowiada się w imieniu Innego w wielu formach – zarówno tej instytucjonalnej, posługującej się bardziej tradycyjnymi środkami, w eksperymentalnej – wprowadzającej na scenę amatorów-Innych we własnej osobie, jak i w formie warsztatowej, w której nie ma podziału ani na aktorów i publiczność, ani na scenę i widownię, ani na „nas” i „Innych” – gdzie wszyscy pracują wspólnie nad akceptacją i zrozumieniem siebie nawzajem.

Teatralne formy wskazywania na Innego

Pisząc o formie instytucjonalnej teatru współczesnego, mam na myśli repertuarowe teatry zawodowe, działające w tak zwanym „głównym obiegu kultury”. Są to zazwyczaj teatry dotowane z pieniędzy publicznych, których misją jest dbanie o rozwój kulturalny i świadomościowy widzów. Za przykład działań takiego teatru na rzecz zrozumienia Innego niech posłuży spektakl *Podopieczni* w reżyserii Pawła Miśkiewicza, zrealizowany na podstawie tekstu Elfriede Jelinek na scenie Starego Teatru w Krakowie, w sezonie artystycznym 2015/2016. W spektaklu scena zamieniona została w płytki basen, a widzowie zobaczyć mogą grupę aktorów, którzy przebrani w odbłaskowe kombinezony podpływają do publiczności na prowizorycznej tratwie. Na początku tratwa jest oddalona, ale w miarę upływającego czasu niebezpiecznie przybliża się do widzów. Aktorzy brodzą w wodzie, chwilami tracąc równowagę i upadając. W ich głosach słychać niepewność i lęk przed nieznanym. Jednakowe kostiumy akcentują zbiorowy charakter podmiotu. Początkowo przypominają mówiący wielogłosem antyczny chór, ale przybliżając się do widowni, zaczynają rozbierać się z kamizelek ratunkowych i skafandrów, aby po chwili przestać być jednolitą masą anonimowych uchodźców. Nadanie im „twarzy” poprzez wyodrębnienie jednostek z tłumu staje się jednym z głównych tematów spektaklu. Łatwiej jest bowiem podejmować decyzje wobec anonimowej grupy niż wobec pojedynczych jednostek, mających swoją indywidualność, historię czy poglądy (Targoń 2016). Tekst Elfriede Jelinek werbalizuje lęki Europy związane z uchodźcami, którzy występują w jej dramacie jako wariant figury obcego. Stał się on głosem uchodźców, a reżyser skonfrontował widzów z ich własnymi stereotypami, zmuszając do spojrzenia na migrację z punktu widzenia tych pierwszych. Wyśmiewając mit o – przez większość z nas – nigdy niewidzianym, niespotkanym i nieznanym uchodźcy, tym samym dokonał konfrontacji z naszymi własnymi lękami, uprzedzeniami i hipokryzją. Szczególną rolę w spektaklu odgrywa poruszający się (po udarze mózgu) na wózku inwalidzkim Krzysztof Globisz, zmagający się z niedyspozycją ciała i mowy. Aby zrozumieć jego monolog, trzeba się weń porządnie wsłuchać. Aktor sprawia, że wyobrażamy sobie, iż tak właśnie mogłaby wyglądać hipotetyczna rozmowa z imigrantem, starającym się mówić w naszym, niełatwym do nauczenia, języku. Tytułowi podopieczni bombardują nas słowami – niekiedy przepelnionymi wołaniem i prośbami, innym razem wyrzutami i goryczą. Momentami jest to błaganie nie tyle o ratunek, ile o zrozumienie. Autorzy spektaklu zadają widzom pytanie, czy owo zrozumienie jest w ogóle możliwe? Jak postrzegamy imigrantów? Czy aby nie najbardziej efektywną taktyką radzenia sobie z uchodźcami stało się odwracanie wzroku? Twórcy prowokują w ten sposób do samokrytycznego spojrzenia na wyznawane przez nas wartości i poglądy. *Podopieczni* werbalizują niepokój Europy i schematy myślowe związane z obcymi, zadając widzom pytanie, czy na kulturowym fundamencie Starego Kontynentu zmieścimy się wszyscy razem. A jeśli tak, to czy nie będziemy

tkwić na nim osobno? Zakończenie spektaklu niczego nie domyka, jest otwarte, tak jak wciąż otwarty jest problem migracji (Miętus 2016).

Wiele działań teatru współczesnego – zarówno instytucjonalnego, jak i eksperymentalnego, zamiast gotowego tekstu dramatu, opiera się na metodzie *Verbatim*. Metoda ta polega na przeprowadzaniu wywiadów z ludźmi, których wypowiedzi stają się potem treścią teatralnego scenariusza. Tematem tak tworzonego teatru dokumentalnego jest bardzo często konfrontacja z Innym. Poprzez autentyczne wypowiedzi zawarte w wywiadach jest mu oddawany głos, którym opowiada o własnej perspektywie spojrzenia na wspólną rzeczywistość. Tak tworzone spektakle pozbawione są na ogół jakiegokolwiek oceny – to widz konfrontujący się z bohaterami przedstawienia sam musi odpowiedzieć sobie na pytania, które rodzą się po obejrzeniu inscenizacji.

Konkretnym przykładem formy eksperymentalnej mocno nastawionej na zrozumienie Innego są działania niemieckiego kolektywu teatralnego Rimini Protokoll. Jego twórcy idą o krok dalej od metody *Verbatim* i zamiast zapośredniczać autentyczne wypowiedzi Innego występem aktorów, zapraszają na scenę wykluczonych i marginalizowanych we własnej osobie. Bohaterów tych przedstawień nazywają „ekspertami od codzienności”. Owi eksperci przemawiają w teatrze we własnym imieniu, opowiadając widzom historie, które im się przydarzyły. Inność, która jest tematem spektakli Rimini Protokoll przyjmuje bardzo różne oblicza – niekiedy są to opowieści uchodźców czy migrantów zarobkowych, ale czasami przybiera ona formę niepełnosprawności – jak w projekcie *Dach*, w którym niewidoma dziewczyna opowiada publiczności o swoim życiu i zmaganiu się z miejską codziennością, zupełnie nieprzystosowaną do jej inwalidztwa.

Różnego rodzaju niepełnosprawność jest zresztą ostatnio częstym tematem spektakli z udziałem amatorów, którzy opowiadają swoje historie z perspektywy osób pomijanych w publicznym dyskursie. Wymienić tu można chociażby *Paradiso* Michała Borczucha z autystycznymi aktorami, *Jeden gest* Wojtka Ziemińskiego, który zaangażował do niego osoby głuchonieme, czy *Nie mów nikomu* Adama Ziajskiego, również pracującego z niesłyszącymi. Przedstawienia te pokazują nam świat z nieznaney nam perspektywy – innej percepcji, innej wyobraźni i innego sposobu myślenia. Spektakle dotykające codzienności grup w jakiś sposób społecznie wykluczonych, żyjących obok nas, ale dla nas niewidzialnych, z jednej strony poruszają problem szeroko rozumianego braku komunikacji i niemożności uczestniczenia w „głównym obiegu”, z drugiej otwierają przed widzami poruszający i niezwykle świat, którego zazwyczaj nie są świadomi.

Przykładem teatru w formie warsztatowej, który również mierzy się z tematem Innego, może być natomiast popularny ostatnimi czasy Teatr Forum. Metoda Teatru Forum została opracowana przez brazylijskiego twórcę i pedagoga Augusto Boala. Jej charakterystycznym rysem jest zapraszanie publiczności na scenę i czynienie z niej widzo-aktorów. Przejmując rolę głównego bohatera, widzo-aktorzy sprawdzają dostępne alternatywy zachowań i trenują sposoby rozwiązywania

problemów, na które napotykają w codziennym życiu. Uczestnicy tej teatralnej metody mają możliwość „dopisania” dalszego ciągu wybranej sceny lub jej zmiany poprzez interwencje i samodzielne ingerencje w sytuację sceniczną. Praca metodą Teatru Forum przypomina rodzaj misji społecznej. W warstwie psychologicznej zbliżona jest do terapii grupowej metodą psychodramy, w społecznej zaś do pracy socjalnej, z tą różnicą, że realizowana jest teatralnymi środkami. Metoda ta skierowana jest do szeroko rozumianych grup marginalizowanych społecznie, których członkowie mają poczucie braku sprawstwa i kontroli nad własnym życiem. Grupy te, przyzwyczajone przez resztę społeczeństwa do niemożności wyrażania własnych potrzeb i oczekiwań, dzięki teatrowi odzyskują głos w ważnych dla siebie sprawach i uczą się reagować na próby ich społecznego wykluczenia. Teatr Forum dostarcza im narzędzi konstruktywnej ekspresji i radzenia sobie z opresją. Dzięki podejmowaniu interwencji w teatralnej roli, uczestnicy uczą się komunikować złość, stawiać granice i mówić o swoich potrzebach. Teatr Forum pozwala na twórcze podejście do problemów społecznych, umożliwia analizę różnych punktów widzenia i poszukiwanie rozwiązań trudnych sytuacji (*Drama Way*). Na całym świecie (również w Polsce) istnieje wiele organizacji i stowarzyszeń pracujących z grupami defaworyzowanymi metodą Teatru Forum. Jedną z nich jest brytyjskie *Carboard Citizens* – organizacja, która od 25 lat za pomocą działań teatralnych z dużym sukcesem pomaga osobom bezdomnym. Członkowie stowarzyszenia twierdzą, że poprzez teatr po prostu opowiadają historie, które powinny zostać opowiedziane, a poprzez produkcje spektakli, doradztwo i szkolenia dzielą się zaskakującą mocą teatru w rozwiązywaniu problemów społecznych i odmienianiu losu Innego.

Strategie dostrzegania Innego

Niezależnie od formy uprawiania teatru współczesnego możemy wyróżnić wiele strategii teatralnych, prowadzących widza do dostrzeżenia i zrozumienia Innego, przez „oswajanie” wizerunku jego osoby i ukazanie go jako równoprawnego członka społeczeństwa. Należą do nich m.in. oddawanie głosu Innemu, przejmowanie jego perspektywy, ucłowieczanie statystyk i stereotypów, storytelling, bezpośredni kontakt z Innym oraz autopojetyczna pętla feedbacku.

Poprzez oddawanie głosu Innemu można rozumieć takie konstruowanie spektaklu, w którym osoby wykluczone opowiadają swoje historie, występując na scenie we własnej osobie, bądź używają swoich biografii aktorom, którzy wraz z reżyserem konstruują na ich podstawie teatralny scenariusz. Teatr współczesny stara się w ten sposób upodmiotowić Innego, który prowadząc własną narrację, dopuszczany jest do społecznego dyskursu. Utwierdza go to w przekonaniu, że jego głos jest ważny i brany pod uwagę w tworzeniu wspólnej wizji świata. Strategia ta uwidoczniła się w inscenizacjach tworzonych metodą *Verbatim* lub z udziałem *ekspertów od codzienności*.

Z zabiegiem tym wiąże się *przejmowanie perspektywy Innego*, polegające na przedstawianiu zjawisk i faktów społecznych z innego punktu widzenia, niż jest to zazwyczaj prezentowane w głównym obiegu informacji. Uprzytamnia to widzom, że zjawiska społeczne mogą wybrzmiewać nieco inaczej, niż są do tego przyzwyczajeni – że pomiędzy czarno-białym postrzeganiem rzeczywistości istnieje cała paleta szarych odcieni. Dzięki zderzeniu własnej perspektywy widza z zupełnie odmienną niekiedy optyką Innego możliwe jest wspólne wypracowanie przestrzeni „pomiędzy”, która może stać się polem porozumienia i zbliżyć do siebie jednych i drugich. Inny budzi w nas zazwyczaj aprioryczny lęk przed nieznanym, rzadko jednak mamy okazję do spostrzeżenia, że ten sam rodzaj lęku towarzyszy owemu Innemu w stosunku do nas. Kolejna kwestia, rozwiewana przez twórców teatru współczesnego, dotyczy naszych wyobrażeń na temat inności, które dzięki przyjęciu *perspektywy Innego* i pokazaniu, że może się ona różnić od naszych imaginacji, zyskują szansę na obalenie.

W sukurs fałszywym wyobrażeniom na temat Innego przychodzi również proponowane przez teatr współczesny *uczłowieczanie statystyk i stereotypów*. Zbiorową masę anonimowych Innych łatwo jest ubrać w powtarzane klisze, nie zastanawiając się nad sprawiedliwością własnych osądów. „Jacyś” uchodźcy, „jacyś” bezdomni, innowiercy czy niepełnosprawni, z którymi w większości nigdy nie mieliśmy bezpośrednio do czynienia i znamy ich jedynie z mediów i krążących mitów, bez większych przeszkód stają się dla nas jedynie liczbami w statystykach, które łatwo generalizować i przypisywać im zasłyszane cechy. Trudność nadchodzi w momencie, gdy twarzą w twarz stajemy z drugim człowiekiem, jego osobistą historią, potrzebami i problemami. Nie możemy już dłużej ukrywać go za zasłoną cyfr i demograficznych ewidencji. Takie bezpośrednie zderzenie z osobowym Innym oferuje swoim widzom teatr współczesny. Bohaterowie spektakli poświęconych Innemu nie należą do tej samej grupy społecznej, z której wywodzi się oglądająca ich teatralna publiczność. Poza teatrem rzadko mamy okazję do zastanowienia się, co się kryje za fasadami określających ich stereotypów. Teatr zwraca Innemu podmiotowość, która pozwala publiczności dostrzec w nim drugiego człowieka – wrażliwego, myślącego, marzącego – tak jak my zmagającego się z codzienną rzeczywistością, nawet gdy jest ona odmienna od naszej własnej. Pokazując Innego na scenie, teatr zwraca mu godność, wartość i ludzką autonomię. Pozwala na powrót spojrzeć na Innych, jak na żywych ludzi, którzy są obok nas – nie tylko przez pryzmat ich pochodzenia, wiary czy ułomności, ale jako partnerów życia społecznego.

Jednym z narzędzi stosowanych przez teatr do odczarowywania statystyk i pokazywania Innego jako odrębną, czującą i wrażliwą jednostkę, jest zdobywający ostatnio coraz większą popularność *storytelling*. *Storytelling*, czyli opowiadanie historii (będąc zarazem metodą badawczą z zakresu badań jakościowych), jest naturalnym sposobem wymiany doświadczeń pomiędzy ludźmi. To używanie opowieści do budowania więzi i sztuka świadomego budowania relacji poprzez

oddziaływanie na wyobraźnię i emocje słuchacza za pomocą opowieści wziętych z życia rozmówcy. W dzisiejszym świecie, borykającym się z kryzysem zaufania wobec drugiego człowieka, *storytelling* jest jednym ze sposobów, by zyskać prawdziwą moc oddziaływania (Górska). Opowiadanie historii samo w sobie nie jest niczym nowym – ludzki gatunek od setek tysięcy lat przekazuje sobie tą drogą informacje o swych losach. Nowym jest natomiast świadome stosowanie *storytellingu* do budowania relacji z drugim człowiekiem. *Storytelling* prezentowany w teatrze współczesnym przez Innego pozwala mu wyrzeć spoza martwego stereotypu i ukazać się jako osoba z własną, niepowtarzalną historią. Niesie on w sobie jeszcze jeden istotny walor dla samego Innego – poprzez prośbę o opowiedzenie swojej historii (czy to bezpośrednio na scenie, czy jako materiału dla scenariusza) wyzwala jest akt kompozycji najważniejszych zdarzeń z jego życia. Nasza tożsamość i doświadczenia stale się zmieniają, a *storytelling* zmusza nas do nadania im sensu. Poprzez wybieranie poszczególnych momentów z naszego życia i układanie ich jako jedną narrację, kreujemy pewną całość, która pozwala nam zrozumieć naszą egzystencję w pewnym logicznym związku. Opowiadając historię życia, nie opowiadamy wszystkiego, co nas spotkało – musimy dokonać pewnych narracyjnych wyborów. Historia ta skupia się na najważniejszych dla nas momentach, bo te właśnie doświadczenia są nam potrzebne do nadania sensu i to one nas kształtują. Tożsamość narracyjna internalizuje więc historie, które stworzymy na własny temat – nasz osobisty mit o nas samych (Smith). W wielu wzajemnie przenikających się społecznych przestrzeniach ustanawiane są indywidualne biografie i konstytuują się ludzkie społeczności. Człowiek i kreowane przez niego wizje świata oraz lepszego życia artykułowane w biograficznych narracjach wpisywane zostają w nową rzeczywistość społeczną. Owo przejście do zbiografizowanej wizji społeczeństwa radykalnie zmienia sposób widzenia jego relacji z jednostką. Dzięki temu wiedza, stając się częścią tożsamości osób uczących się, adekwatną do ich biografii i dopasowaną do treści ich doświadczeń, przestaje być zbiorem podręcznikowych prawd, uzyskując wymiar personalny (Malewski 2010).

Aby *storytelling* mógł odnieść najsilniejszy skutek, niezbędny jest *bezpośredni kontakt* między nadawcą a odbiorcą. To kolejna strategia, którą posługuje się medium teatru. Bezpośredniość kontaktu pomiędzy aktorem a widzem jest zresztą jedną z konstytutywnych cech teatru, która odróżnia go od innych rodzajów sztuki. W przypadku spektakli o Innym jest to sytuacja o tyle istotna, że teatr współczesny dla wielu widzów jest prawdopodobnie jednym z niewielu miejsc, gdzie mogą z owym Innym stanąć twarzą w twarz i przyjrzeć mu się z bliska jako drugiemu człowiekowi. Nawet jeśli na swej codziennej drodze napotykamy Innych, na ogół nie nawiązujemy z nimi bliższej relacji. Czasami wręcz za główną strategię służy odwracanie głowy, gdyż nikt nie uczy nas, jak – i po co – nawiązywać z nimi kontakt. Teatr daje tymczasem okazję do bezwstydnego przyglądania się Innemu z każdej strony, gdzie w „laboratoryjnych” warunkach możemy się z nim oswoić.

Z bezpośrednim kontaktem pomiędzy widzem i aktorem wiąże się jeszcze jedna strategia wzmacniająca doznania widza i będąca czynnikiem wspierającym uczenie się dorosłych. Jest nią *autopojetyczna pętla feedbacku*, będąca samoregulującym się systemem, pojawiającym się w trakcie interakcji sceny i widowni. System ten z zasady ma charakter otwarty i nieprzerwany, dlatego też trudno przewidzieć, jaki będzie jego ostateczny efekt. Jedną z ambicji reżyserów teatru współczesnego stało się wprowadzanie do spektaklu takich działań inscenizacyjnych, dzięki którym można by tworzyć odpowiednio stymulujące warunki umożliwiające wpływanie na funkcjonowanie *pętli feedbacku* (Fisher-Lichte 2008). Są to innymi słowy sposoby wpływania na widza, polegające na stwarzaniu określonych warunków, dzięki którym można sprowokować publiczność do pewnego typu doświadczeń. Poprzez stwarzanie przez artystów sytuacji, które mają stymulować widza do określonych reakcji (w przypadku teatru opowiadającego o Innym – przejście się historią drugiego człowieka i uwrażliwienie na jego historię), daje się publiczności szansę na realizację owego doświadczenia. Jest to jednak proces na tyle subtelny, że może zadziałać na widzów bądź nie. Nie są oni bombardowani żadną ideologią, którą teatr zamierza im wpoić – wskazuje im raczej drogę, sposób myślenia i doświadczenia, które mogą zinternalizować albo odrzucić. Jeżeli publiczność po obejrzeniu spektaklu o Innym dokona w sobie wewnętrznej zmiany, będzie to proces raczej samokształtujący niż dydaktyczny. Pod wpływem sił performatywnych działających pomiędzy wykonawcami a widzami powstaje rodzaj sytuacji, która sprawia, że podmiot (widz) sam kształtuje się w tym procesie. Nie jest kimś, kto poddany zostaje procesowi kształcenia, ale pod wpływem wytworzonych warunków staje się podmiotem owego procesu.

Podsumowanie

Działania współczesnego teatru skierowanego na Innego można by porównać do sytuacyjnego uczenia się (*situated learning*), opartego na teorii stworzonej przez Étienne Wengera i Jean Lave, zakładającej, że ludzie uczą się przez obserwacje i interakcje z innymi we właściwym środowisku społecznym. Przyjmując rozmaite role społeczne, stajemy się członkami określonych wspólnot, a z każdą taką przynależnością wiąże się przejmowanie systemów przekonań, norm, wartości i zachowań akceptowalnych w danej społeczności. Uczenie się poprzez uczestnictwo jest poznawaniem przez praktykowanie, odbywającym się w relacjach z innymi członkami i w nierozzerwalnym związku ze społeczno-kulturowym kontekstem. Stanowi ono również strategię budowania indywidualnej tożsamości podmiotu poznającego. „Bycie w sytuacji” buduje indywidualne doświadczenie życiowe (Malewski 2010).

Współczesny teatr wpisuje się również w nurt zdobywania wiedzy w perspektywie społeczno-kulturowej, która przyjmuje, że uczenie się powinno być społeczną praktyką opartą na ustawicznych interakcjach pomiędzy rzeczywistością społeczną a (re)konstruowaną subiektywnością. W odpowiedzi na taki postulat

badacze o orientacji społeczno-kulturowej koncentrują swoją uwagę na instytucjach kultury, będących źródłami symbolicznych zasobów i miejscem ich użytkowania przez jednostki i grupy. Zasoby te ujmowane są w charakterze tworzywa nadającego treść interakcjom społecznym, wpływającego na jakość praktyk poznawczych. Człowiek jako istota społeczna porusza się w wielu światach zmieniających się analogicznie do tego, jak ewoluują nadawane im sensy i znaczenia. Uczestnicząc w różnych społecznych praktykach, uczestniczy tym samym w ciągłym ustanawianiu świata i własnej tożsamości (Malewski 2010).

Teatr współczesny skierowany na dostrzeganie Innego, będący przykładem nieformalnego uczenia się przez poznawanie, nadal poszukuje nowych środków wspierających procesy edukacyjne dorosłych. Wciąż zapytuje, w jaki sposób usprawnić oddziaływanie, tak aby owe procesy w równym stopniu wpływały na widzów, jak i bohaterów spektakli. Pytanie to pozostaje jednak otwarte, podobnie jak otwarta i wciąż zmieniająca się rzeczywistość społeczna, w której Inność przybiera coraz to inne kształty i rozmiary.

Bibliografia

1. Czerepaniak-Walczak M. (2006), *Pedagogika emancypacyjna. Rozwój świadomości krytycznej człowieka*, Gdańsk.
2. Fischer-Lichte E. (2008), *Estetyka performatywności*, Księgarnia Akademicka, Kraków.
3. Górka M. (2016), *Jak sprzedawać bez sprzedawania*, <https://monikagorska.com/storytelling/>.
4. <http://fundacja.dramaway.pl/teatr-forum/203,189>, dostęp 10.10.2017.
5. Kosiński D. (2009), *Zwierciadło, szkoła i świątynia – o XIX-wiecznych poglądach na społeczne funkcje teatru polskiego*, maszynopis wykładu udostępniony przez autora, Kraków.
6. Kwiatkowska-Tybulewicz B. (2016), *Wychowawcze aspekty sztuki współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
7. Malewski M. (2010), *Od nauczania do uczenia się: o paradygmatycznej zmianie w andragogice*, Wydawnictwo Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław.
8. Malewski M. (1998), *Teorie andragogiczne. Metodologia teoretyczności dyscypliny naukowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
9. Miętus M. (2016), *Czy chciałaby pani uchodźcę?* Recenzja spektaklu „Podopieczni” Pawła Miśkiewicza, „Kultura Liberalna” 40/2016.
10. Smith E.E. (2017), *The two kind of stories we tell about ourselves*, <http://ideas.ted.com/the-two-kinds-of-stories-we-tell-about-ourselves/>, dostęp 10.10.2017.
11. Targoń J. (2016), *Stary Teatr: Podopieczni. Uchodźcy stoją u wrót Argos*, „Gazeta Wyborcza”, 11.04.2016.

**„Notice a different person”- the contemporary art as a space
for the adult education following the example of theatre activities**

Key words: contemporary art, contemporary theatre, the adult education, tolerance for otherness.

Abstract: The article addresses the vital role of the contemporary art in the adult education in the area of tolerance in view of widely understood otherness. Non-formal education is one of the most important sources of knowledge acquisition by adults, and the contemporary art is a great example of such educational space. The author of this article mainly focusing on the activities of the contemporary theatre, describes its three dimensions, in which non-formal education of adults towards tolerant attitudes occurs- it is the institutional dimension of the theatre, experimental dimension as well as workshop-like theatrical forms. Tangible means are noticed in all these dimensions, which are used in the presence of a spectator by the contemporary art. The author describes and categorizes those means, presenting the mechanisms of their educational impact.

Dane do korespondencji:

Dr Julia Kluzowicz

Uniwersytet Jagielloński

Instytut Pedagogiki UJ

Zakład Pedagogiki Społecznej i Andragogiki

e-mail: julia.kluzowicz@uj.edu.pl