

ANNA ROCHOWSKA

PEDAGOGIKA TEATRU – PRÓBA DEFINICJI

ZWROT EDUKACYJNY W TEATRZE

ANNA ROCHOWSKA

Teatroložka, pedagożka teatru, wykładowczyni na Wydziale Wiedzy o Teatrze w warszawskiej Akademii Teatralnej. Od 1996 pracuje w TR Warszawa, inicjator i organizator pierwszych działań edukacyjnych w teatrze, twórczyni i koordynatorka Zespołu Edukacji TR. Liderka dostępności w teatrze, członkini Rady Programowej Fundacji Kultury bez Barier. Członkini Stowarzyszenia Pedagogów Teatru. Doktorantka w IS PAN. Tworzy i realizuje projekty edukacyjne.

ROZWÓJ PEDAGOGIKI TEATRU

JAKO WYRAZ ZWROTU PERFORMATYWNEGO

Czym jest pedagogika teatru? Kim jest pedagog/pedagożka teatru? Jakie cele przyświecają jemu/jej w pracy, do czego dąży? Czy i jak niemiecki model pedagogiki teatru przenoszony jest na grunt polski? Gdzie w polskiej tradycji teatralnej możemy szukać prekursorów pedagogiki teatru? Na te pytania będę starała się w tym artykule znaleźć odpowiedzi albo przynajmniej do odpowiedzi się przybliżyć.

Zwrot performatywny¹, który dziś badacze i naukowcy odnajdują we wszystkich dziedzinach kultury, stał się dostrzeganym i opisywanym faktem w polskim teatrze ostatniej dekady XX i początków XXI wieku. Takie zjawiska we współczesnym teatrze, jak: pokazywanie performansów na takich prawach jak inscenizacje dramatów; publiczne pokazywanie inscenizacji w trakcie procesu twórczego, jeszcze przed oficjalną premierą, tzw. *work in progress*; zainteresowanie nie tylko twórcą, ale też odbiorcą aktu twórczego; przerzucanie pomostu między sceną a widownią oraz płynne przechodzenie między rolami, jakie tradycyjnie mają w teatrze aktor i widz, idą w parze

1 O performansie zob. między innymi: R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006; M. Carlson, *Performans*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.

ze zwrotem edukacyjnym w teatrze. Jedną z naturalnych cech performatywności kultury jest otwarcie się na widza, który zachęcony do kreatywności i bycia „więcej niż tylko widzem”² twórczego aktu staje się jego czynnym uczestnikiem i performerem. To z kolei jest sednem pedagogiki teatru, której poświęcę ten artykuł.

Termin „pedagogika teatru” rozpoczął swoją polską karierę w pierwszych latach XXI wieku za sprawą Macieja Nowaka, ówczesnego dyrektora Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego oraz pracującej w tej nowo powstałej instytucji Justynie Sobczyk. Powróciła ona do Polski jako absolwentka wydziału Theaterpädagogik berlińskiego Universität der Künste. Pierwsze lata polskiej pedagogiki teatru naturalnie ciążyły więc ku niemieckim wzorcom oraz niemieckim artystom i pedagogom. A miejscem, z którego promieniowała wiedza i praktyka, był właśnie Instytut Teatralny. Idee propagowano głównie wśród animatorów kultury, teatrologów, edukatorów, rozsianych po różnych instytucjach, w tym także teatrach.

W ciągu ostatnich kilku lat daje się zaobserwować znaczący rozwój działań pedagogiczno-teatralnych i edukacyjnych zarówno w teatrach instytucjonalnych, jak i nieinstytucjonalnych. Mamy do czynienia z rozkwitem pedagogiki teatru jako praktyki, jak również jako dziedziny zainteresowania naukowców. Powstające działy lub też zespoły edukacji (i nie myślę tu o naturalnie kojarzonych z edukacją teatrach dla dzieci, lecz przede wszystkim teatrach dramatycznych, w szczególności eksperymentalnych i poszukujących, takich jak TR Warszawa czy Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu) przestają być ewenementem.

Działania pedagogiczno-teatralne otwarte na twórcze relacje z widzem i skupiające się na widzu teatralnym nie tylko jako adresacie twórczości, lecz także twórcy czy współtwórcy dzieła są obserwowalną i poddającą się badaniu zmianą w myśleniu o odbiorcy kultury i odbiorcy teatru w szczególności.

Pedagogika teatru jest oczywiście znacznie szerszym zjawiskiem niż tylko działaniem z widzem w konkretnym teatrze. Jej celem nie jest tylko rozwój publiczności (*audience development*), który jako nowoczesna metoda komunikacji i promocji kultury pojawił się w Polsce w 2015 roku. Pedagogów teatru możemy spotkać także w szkołach, ośrodkach wychowawczych, więzieniach, w świetlicach środowiskowych, ośrodkach terapeutycznych, domach kultury i innych, także mniej oczywistych miejscach, jak chociażby w biznesie. Pedagodzy teatru sprawdzają się bowiem doskonale w tzw. biznesowych szkoleniach miękkich.

Warto zatem przyrzeć się bliżej określeniom „pedagogika teatru” i „pedagog teatru”. Można zaobserwować ich szybko rosnącą popularność w środowisku teatralnym, a nawet modę na nie. Wielu animatorów kultury, artystów, edukatorów i instruktorów teatralnych zaczyna mówić o sobie jako o pedagogach teatru lub zastanawia się, czy to, czym zajmują się zawodowo, jest „pedagogiczno-teatralne”.

Pedagogika teatru jest ulotna podobnie jak sam teatr. A może nawet jeszcze bardziej, bo tylko sporadycznie pozostawia po sobie ślady w postaci nagrań, zdjęć,

2 „Więcej niż widz” jest naczelnym hasłem działań z zakresu pedagogiki teatru prowadzonych w TR Warszawa. Por. A. Rochowska, TR 2.0 – *więcej niż widz*, „Dialog” 7–8/2016, s. 148–157.



Fot. 1, 2.
Program „Teatr
otwarty latem”.
Autorka fotografii:
Anna Kurelska.

relacji z wydarzenia. Często jedyne materiały, jakie zachowują się z pracy pedagoga teatru, to notatki prowadzącego, scenariusze warsztatu czy innych działań twórczych. Pedagogika teatru jest praktyką twórczą, a zarazem praktyką pedagogiczną. Karmi się współczesnymi formami teatralnymi. Kształt i format pracy pedagoga teatru zależą zatem od wielu czynników – od mód i nurtów dominujących we współczesnym teatrze, od repertuaru teatrów, z którymi współpracuje pedagog, wreszcie – od temperamentu, predyspozycji oraz talentów samego pedagoga.

Pedagogika teatru jest też performatywna do granic możliwości – nie sposób dokładnie zapisać scenariusza, zaprogramować wszystkich działań i przede wszystkim precyzyjnie przewidzieć efektu końcowego. Bardzo dużo zależy od predyspozycji, charakteru, emocjonalności czy nawet nastroju uczestników warsztatów. Prowadzący musi być niesłuchanie wyczulony i otwarty na każdego z osobna i na dynamikę grupy. Podążać za niespodziewaną zmianą sytuacji i porzucać wcześniej obmyślane plany, jeśli grupa nie reaguje pozytywnie na propozycje.

Po kilkunastu latach od pojawienia się w Polsce nowego zawodu, pedagoga teatru, zdążyliśmy już jako praktycy pracujący zarówno w instytucjach kultury, NGO-sach, jak i szkołach dużo zdziałać. Powstał dział pedagogiki teatru w Instytucie Teatralnym, który zainicjował wiele programów rozwijających pedagogów teatru. W instytucie opracowano też i zaczęto prowadzić programy zakładające udział pedagogów teatru w pracy twórczej (jak na przykład: „Lato w teatrze”, „Teatr Polska”, „Teatroteka szkolna” czy Konkurs im. Jana Dormana). Odbył się roczny kurs dla pedagogów teatru pod nazwą TiSZ – Anex. Zorganizowano kilka wizyt studyjnych w Berlinie, w teatrach, w których prężnie działają zespoły pedagogów teatru. Prowadzone są działania tutorskie dla nauczycieli, którzy pragną szkolić się w tym zakresie. Powstało i działa Stowarzyszenie Pedagogów Teatru (SPT). Wreszcie udało się zorganizować dwuletnie studia podyplomowe pedagogika teatru w Instytucie Kultury Polskiej UW, a w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie na Wydziale Wiedzy o Teatrze od trzech lat wykładana jest pedagogika teatru jako jeden z przedmiotów na specjalizacji animacja – organizacja – produkcja. Poza tym, a może przede wszystkim, coraz więcej teatrów tworzy działy edukacji oraz zatrudnia w nich specjalistów. Zawód i funkcja pedagoga teatru zyskują na znaczeniu. Są też podporą *audience development*, czyli rozwoju publiczności.

W końcu też zaczęły pojawiać się artykuły i rozmowy na temat pedagogiki teatru w pismach poświęconych teatrowi³ oraz publikacje w całości lub części poświęcone temu zagadnieniu⁴. Publikacje te przynoszą spory zasób wiedzy, a jednak w żadnym z artykułów nie pojawia się definicja, czym jest pedagogika teatru.

Przyczyny tego stanu rzeczy to zarówno świeżość dziedziny, jak i niechęć do zamykania w definicji czegoś, co jest jeszcze w trakcie samookreślenia, a tym samym – do ograniczania pola, które jest w trakcie poszerzania swojego oddziaływania.

Łatwiej jest nam – praktykom – opowiadać o tym, jak pracujemy, czy podawać inspiracje, z których czerpiemy (takie jak: teatry instytucjonalne czy alternatywne, różnorakie formy teatralne, metody reżyserskie, sztuka performansu, Teatr Uciśnionych Augusta Boala, idee Jerzego Grotowskiego, Tadeusza Kantora, Konstantina Stanisławskiego, Juliusza Osterwy, Jana Dormana, teatr Forced Entertainment, metody improwizacji i inne) niż zamknąć naszą pracę w naukowym dyskursie. A jednak rozwój praktyki i działań oraz pojawiające się w ostatnich latach niezwykle licznie publikacje mające w temacie lub swojej zawartości różne odmiany określenia „pedagogika teatru” zmuszają nas niejako do przyjrzenia się wnikliwie i krytycznie zachodnioeuropejskim terminom w kontekście naszej polskiej praktyki oraz podjęcia próby skonstruowania własnej definicji.

3 „Dialog” 4/2016, „Dialog” 7–8/2016, „Teatr” 12/2017, „Dwutygodnik.pl” 12/2018.

4 Między innymi: *Pedagogika teatru. Kierunki, refleksje, perspektywy*, red. J. Czarnota-Misztal, M. Szpak, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018; D. Ogrodzka, *Teatr Empatii. O pedagogice teatru i performatywnych praktykach sztuki ze społecznością*, [w:] *Sztuka ze społecznością*, red. J. Wójcik, I. Stokfiszewski, I. Jasińska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018.

PEDAGOGIKA TEATRU – PRÓBA DEFINICJI

Przyjmując perspektywę pedagogiki teatru związanej od lat z teatrem instytucjonalnym (TR Warszawa), proponuję na dziś następującą definicję pedagogiki teatru: pedagogika teatru to twórcze działanie z grupą (za)angażowanych uczestników, realizowane w celu pogłębionego spotkania jej członków ze sobą, wykorzystujące szeroki wachlarz tzw. technik teatralnych, stwarzające przestrzeń do wymiany myśli, dzielenia się na równych prawach swoimi refleksjami i emocjami, pojawiającymi się w kontekście ustalonego tematu czy też konkretnego przedstawienia teatralnego lub innego dzieła sztuki.

Jak rozumieć poszczególne sformułowania?

1. Pedagogika teatru – po niemiecku nazwa ta – *Theaterpädagogik*⁵ – ma w pierwszym członie teatr, pedagogikę zaś dopiero w drugim. W polskim tłumaczeniu aspekt pedagogiczny wysuwa się na plan pierwszy. Bywa to przyczyną nieporozumień, łączenia jej znaczenia przede wszystkim z teatrem szkolnym i nauczaniem. To zaś jest w dalszej perspektywie, teatr jest zawsze pierwszy.

2. Działanie – pedagog teatru nie mówi zbyt wiele i nie narzuca swoich interpretacji, projektuje działania uczestników-performerów, aby w działaniu doświadczać i badać.

3. Twórcze – pedagogika teatru zakłada, że nie ma złych, wadliwych emocji czy odczuć, nie ma nieprawidłowych gestów, sposobu artykułowania itd. Wierzy, że akt performatywny zawsze jest twórczy i niepowtarzalny, bo właściwy dla każdego uczestnika z osobna, wykonującego daną czynność w określonym momencie, z właściwym sobie poziomem świadomości, nastroju i predyspozycji. Twórcze okazują się być intuicyjnie próbowane, improwizowane układy ruchu, gestów i znaków.

4. Z grupą – uczestnikiem działań pedagogiczno-teatralnych jest grupa, jakaś, nawet najmniejsza, społeczność: czy to szkolna, przedszkolna, czy zawodowa, społeczna; czasem pracująca tylko dla siebie, dla swojego rozwoju, a czasem przygotowująca wydarzenie dla większej społeczności – innych widzów.

5. (Za)angażowanych uczestników – uczestnicy wydarzenia pedagogiczno-teatralnego są zaangażowani przez pedagoga teatru w działanie oraz sami czynnie uczestniczą w realizacji działań. Muszą być czynni – z zaznaczeniem, że nawet bierność może być czynna, bo jeśli zostanie poddana refleksji, staje się znacząca i tym samym „uruchomiona”.

6. Realizowane w celu pogłębionego spotkania – tak jak w teatrze chodzi o katharsis, tak w zdarzeniach pedagogiczno-teatralnych chodzi o spotkanie z człowiekiem, zatrzymanie się i zwrócenie na niego uwagi.

7. Wykorzystujące szeroki wachlarz tzw. technik teatralnych – pedagogy teatru korzystają ze wszystkich znanych od narodzin teatru metod pracy. Posiłkują się wszystkimi możliwymi gatunkami, stylami, sposobami dzieł teatralnych, szukają inspiracji także poza sztukami ściśle performatywnymi. Dana metoda nie jest celem samym w sobie, nie chodzi o perfekcyjne opanowanie konkretnej

⁵ Jak trafnie zwróciła na to uwagę Dorota Ogrodzka w tekście *Teatr Empatii...*, zob. D. Ogrodzka, *Teatr Empatii...*, dz. cyt., s. 125.

techniki; wszelkie sposoby i narzędzia są wykorzystywane w służbie spotkania i pogłębienia relacji. Pedagog teatru używa narzędzi teatralnych, aby tym łatwiej dotykać tematów ważnych, angażować do działania i do twórczej ekspresji.

8. Stwarzające przestrzeń do wymiany myśli – pedagog teatru nie stawia też do udowodnienia, raczej stwarza możliwość swobodnej wypowiedzi, nieskrępowanego dzielenia się myślami z innymi uczestnikami. Pedagogika teatru nie zakłada relacji mistrz–uczeń. Pedagog teatru zadaje pytania i wspólnie z uczestnikami szuka na nie odpowiedzi. Wsłuchuje się w potrzeby społeczności, z którą się spotyka. Nie jest „tym, który wie”, ale raczej „tym, który jest ciekawy”. Proponując działania twórcze, chce, aby każdy z uczestników i wszyscy jako grupa poszukali odpowiedzi na rodzące się pytania. Pedagogika teatru jest działaniem twórczym, stawia sobie za zadanie badanie wybranego tematu (czy to dzieła sztuki, w kontekście którego działa, czy też zagadnienia społecznego, egzystencjalnego, politycznego, którego dotyka) za pomocą teatralnych narzędzi aktywizujących.

9. Dzielenia się na równych prawach swoimi refleksjami i emocjami – działania pedagogiczno-teatralne są demokratyczne i egalitarne, uczestnicy mogą dzielić się swoimi emocjami, odczuciami i myślami z innymi. To dzielenie może odbywać się jedynie wobec uczestników danego wydarzenia, jak też być przeznaczone dla innych odbiorców, spoza grupy uczestników.

10. Pojawiającymi się w kontekście ustalonego tematu – pedagogika teatru zajmuje się bardzo różnymi zagadnieniami: społecznymi, politycznymi, metafizycznymi, filozoficznymi itp., które są punktem wyjścia do działania, a czasem także stworzenia wypowiedzi twórczej przeznaczonej dla innych uczestników.

11. Czy też konkretnego przedstawienia teatralnego lub też innego dzieła sztuki – pedagodzy teatru często prowadzą działania w odniesieniu do spektakli bądź performansów, ale mogą też działać w kontekście innych obszarów kultury, takich jak: teksty literackie, wystawy, rzeźby, utwory muzyczne itp. Jeśli przyjrzymy się sztuce współczesnej, to zobaczymy wyraźnie, że performans pojawia się już nie tylko w teatrach – coraz częściej spotykamy go w galeriach i muzeach, szczególnie takich jak Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski czy Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki. Warto wspomnieć chociażby niedawno zakończoną wystawę poświęconą performansowi pod tytułem *Inne tańce* w CSW Zamku Ujazdowskim. Obiektami, które można było na niej podziwiać, były zapisy performansów, fragmenty spektakli, elementy scenografii.

Tytułowy zwrot edukacyjny bardzo dobrze daje się zaobserwować w instytucjach, którymi są teatry. Do pierwszych lat XXI wieku, jeśli myślało się w Polsce o edukacyjnej misji teatru, to chodziło w zasadzie o sam fakt inscenizowania, wystawiania pozycji klasycznej lub najnowszej dramaturgii, poszukiwania nowych form czy wybitnych kreacji aktorskich. Misją wielu teatrów było „wychowanie społeczeństwa przez sztukę”⁶. W niektórych okresach historycznych edukacyjna misja polskiego teatru miała też wydźwięk polityczny czy ideologiczny.

6 „Wychowanie przez sztukę” jest określeniem powszechnie znanym w powojennej Europie, a w Polsce propagowanym w licznych publikacjach przez Irenę Wojnar.



Fot. 3, 4.
Program „TR – TISZ”.
Autor fotografii:
Paweł Ogrodzki.

Widz miał za zadanie przyjść do teatru, obejrzeć spektakl oraz wzruszyć się, zachwycić, doświadczyć silnych emocji – trwogi, przerażenia, albo też przeżyć intelektualną przygodę. I oczywiście bardzo często miał także „rozerwać się kulturalnie”. Wszystko to pozostaje nadal w mocy. A jednak dziś coraz częściej zaprasza się widza do „performowania” wokół tematów teatralnych. Oferta coraz większej liczby teatrów składa się już nie tylko ze spektakli czy też innych wydarzeń artystycznych – jak filmy, koncerty czy wystawy – ale także z wciąż zwiększającej się liczby programów towarzyszących, czyli: wykładów, warsztatów, spotkań, performansów, warsztatów jednorazowych i cyklicznych – dla stałych grup działających przy danym teatrze, organizowanych dla różnych grup wiekowych, zawodowych czy społecznych.

W praktyce działań twórczych zwrot edukacyjny jest dziś coraz wyraźniejszy. Teatralne działy edukacji widzą w nim szansę na wychowanie krytycznego, aktywnego odbiorcy kultury, a co za tym idzie – krytycznego, myślącego obywatela.

Działy promocji, komunikacji, obsługi widzów dostrzegają też walor frekwencyjny działań edukacyjnych, ponieważ dobrze przemyślane i zrealizowane działania z obszaru pedagogiki teatru przyciągają zarówno nowych, jak i stałych, zaprzyjaźnionych z teatrem odbiorców. Trzeba tu jednak bardzo wyraźnie podkreślić, że mimo iż pedagogika teatru i działy edukacji często zwiększają liczbę widzów, to jednak nie to mają na celu. *Audience development* to metoda i dziedzina wiedzy dotycząca tworzenia jak najlepszej oferty kulturalnej dla danego odbiorcy. Działania z dziedziny pedagogiki teatru mają zaś do spełnienia „misję”, którą jest tworzenie miejsc do spotkania człowieka z człowiekiem przy okazji obcowania z dziełem sztuki.

MODEL NIEMIECKI A POLSKA PEDAGOGIKA TEATRU

Wspomniałam we wstępie o niemieckim modelu pedagogiki teatru przystosowywanym do polskich warunków. Tworzące się w pierwszej dekadzie XXI wieku w Polsce środowisko pedagogów teatru – rekrutujące się głównie z teatrologów lub animatorów kultury – miało szansę zetknąć się w Instytucie Teatralnym, podczas pojedynczych warsztatów oraz rocznego cyklu, z wybitnymi pedagogami teatru, głównie z kręgu niemieckiego⁷. Odbyły się też wizyty studyjne w Berlinie, między innymi podczas festiwalu wieńczącego program TUSCH (Theater und Schule).

Zarówno program TUSCH, jak i spotkania z wybitnymi indywidualnościami ze świata pedagogiki teatru zachwyciły polskich edukatorów. Zaczęli snuć plany przeniesienia i rozwinięcia nośnych, niemieckich idei oraz adaptacji ich do naszych rodzimych warunków. Udało się skorzystać z narzędzi teatralnych i performatywnych, z wiedzy pedagogów i ich umiejętności oraz nowatorskiego podejścia do działań z uczestnikami. Ośmielili oni środowisko edukatorów i animatorów do poszukiwania własnych dróg i jednocześnie czerpania pełnymi garściami z ich doświadczeń. Z niemieckich rozwiązań systemowych, niestety, nie można było skorzystać. Teatry niemieckie mają bowiem państwowe finansowanie na przykład z programu TUSCH. Nie muszą się starać o pieniądze, aby z dziećmi czy młodzieżą wybranej szkoły realizować projekty. W Polsce kierunek jest odwrotny – to teatrom zależy na realizacji projektów i zupełnie sporadycznie udaje się dostać grant na kilkumiesięczny program (nie wspominając na przykład o trzyletnim programie, jak to ma miejsce standardowo w teatrach berlińskich)⁸.

Równoległe z inicjowanymi spotkaniami z niemiecką pedagogiką teatru rozpoczęło się badanie polskiego gruntu pedagogiczno-teatralnego. Po zachłyśnięciu się ideami i praktykami niemieckiej pedagogiki teatru przyszedł czas na

⁷ Podczas rocznego kursu, realizowanego przez Instytut Teatralny w latach 2008–2009 dla pedagogów teatru pod nazwą TISZ – Anex, obok polskich twórców z pogranicza teatru i pedagogiki, takich jak Justyna Sobczyk – pierwsza w Polsce dyplomowana pedagożka teatru, po wydziale Theaterpädagogik na Universität der Künste w Berlinie, pracująca w Instytucie Teatralnym od samego początku jego istnienia, będąca inicjatorką większości opisywanych przeze mnie działań pedagogiczno-teatralnych, Tomasz Rodowicz ze Stowarzyszenia Teatralnego „Chorea” czy Filip Szatarski, warsztaty prowadzili: Uta Plate, pedagożka pracująca wtedy w Schaubühne w Berlinie, Sebastian Mauksch z Volksbühne z Berlina, Horst Hawemann z Ernst Busch Hochschule, Suse Weisse, specjalistka od *storytelling*.

⁸ W czasie pisania artykułu NCK ogłosiło wyniki programu „Edukacja kulturalna”, a wśród beneficjentów tego konkursu znalazł się TR Warszawa i jego trzyletni projekt „Teatr i szkoła”, co napawa nadzieją i optymizmem.

szukanie polskich wzorców i prekursorów. Marzenna Wiśniewska w artykule *W stronę polskiego modelu pedagogiki teatru*⁹ określa lata dwudzieste XX wieku jako początek myśli pedagogiczno-teatralnej w Polsce. Sytuuje ją w obszarze teatru szkolnego i ludowego opisywanego przez Lucjusza Komarnickiego, Zdzisława Kwiecińskiego czy Jędrzeja Cierniaka. Na te same lata przypadają również powstawanie pierwszych zawodowych szkół teatralnych (jak Warszawska Szkoła Dramatyczna Jana Lorentowicza, istniejąca w latach 1916–1921, Oddział Dramatyczny przy Państwowym Konserwatorium Muzycznym w Warszawie czy założony w 1932 roku Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej – PIST), a także początki kształcenia krytycznego odbiorcy kultury. Warto przypomnieć, że Instytut Reduty obok szkolenia aktorów miał także na celu wychowanie krytycznego odbiorcy kultury. A zatem w dwudziestoleciu międzywojennym z jednej strony mamy do czynienia z rozwojem ruchu amatorskiego przez instruktorów teatralnych i animatorów kultury z powołania, z drugiej zaś z zawodowym kształceniem aktora.

Bardzo ważnym punktem odniesienia dla współczesnych pedagogów teatru są idee krzewione przez Jana Dormana, a popularyzowane od kilku lat przez Fundację im. Jana Dormana, Teatr Dzieci Zagłębia w Będzinie oraz Instytut Teatralny w Warszawie. Twórca będzińskiego teatru dla dzieci czerpał w swojej sztuce z otwartości i sposobu odbierania świata przez widzów, uczestników swoich spektakli, które były zawsze i dla reżysera, i dla widzów spotkaniem. Swoje spektakle bardzo często poprzedzał pogadanką z grupą widzów, poznając ich oraz ich potrzeby. Pracował równoległe z dziećmi jako intuicyjnymi, niezepsutymi odbiorcami i twórcami teatru oraz aktorami zawodowymi. Czerpał pełnymi garściami z emocjonalności i żywiołowości dzieci, przygotowując spektakle z aktorami.

W 2012 roku powstał spektakl *Teatralny plac zabaw Jana Dormana*, wyreżyserowany przez Justynę Sobczyk. W 2016 roku zaś ogłoszono w Instytucie Teatralnym w Warszawie Konkurs im. Jana Dormana na produkcję przedstawień dla dzieci, z którymi można będzie docierać do młodego widza bezpośrednio w szkołach. Obecność pedagoga teatru przy produkcji spektaklu oraz projektowaniu działań towarzyszących inscenizacji jest wymogiem formalnym w konkursie. Umacnia to jego pozycję i wzmacnia rolę w teatrze. Idea konkursu powstała na podstawie uważnej i krytycznej lektury pism i archiwów pozostałych po Janie Dormanie – pedagogu teatru. Archiwa te zostały złożone w depozyt w Instytucie Teatralnym, co ułatwiło teatrologom i badaczom dostęp do spuścizny mistrza. Stwarza to szansę na rychle szersze poznanie Dormanowskiej myśli pedagogiczno-teatralnej¹⁰.

9 M. Wiśniewska, *W stronę polskiego modelu pedagogiki teatru*, [w:] *Pedagogika teatru...*, dz. cyt., s. 16–30.

10 Historia życia i twórczości Jana Dormana została ciekawie i wnikliwie opisana między innymi przez Ewę Tomaszewską, zob. E. Tomaszewska, *Jan Dorman: własną drogą*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 2012; E. Tomaszewska, *Jan Dorman – poeta teatru*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 2010, czy w materiałach pokonferencyjnych: *Jan Dorman i jego teatr*, red. M. Odzimek, Teatr Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana w Będzinie, Będzin 2013. W 2017 roku córka Jana Dormana, mająca pieczę nad archiwum ojca, wydała sumptem Fundacji im. Jana Dormana książkę zawierającą część pokaźnego zbioru jego notatek, pod znamennym tytułem *Jan Dorman – pedagog teatru*. Książka ta może stanowić podstawę do analizy i dalszej pracy. Na grudzień 2019 roku zaplanowana jest dwudniowa konferencja naukowa poświęcona twórczości Jana Dormana i recepcji jego działalności.

Równie ważnym kontekstem dla pedagogów teatru mogłyby być idee i praktyka pracy twórczej małżeństwa Ireny i Tadeusza Byrskich¹¹, twórców między innymi kieleckiego Studium Teatralnego. Wprawdzie tworzyli je oni z myślą o wykształceniu aktorów dla sceny kieleckiej, jednak wartością dodaną (ubocznym produktem ich pracy pedagogicznej) stało się kształcenie świadomych, twórczych odbiorców kultury.

Dla Byrskich ważnymi punktami odniesienia, do których się przyznawali i z których wiele czerpali, były Instytut Reduty Juliusza Osterwy (w którym uczył się przez rok Tadeusz Byrski) oraz Oddział Dramatyczny przy Państwowym Konserwatorium Muzycznym w Warszawie, kierowanym przez Aleksandra Zelwerowicza (w którym nauki pobierała Irena [Szymańska] Byrska).

Od Byrskich zaś blisko¹² (i daleko zarazem) do Jerzego Grotowskiego i jego koncepcji kultury czynnej. O tym, jaką przyjaźnią darzyli się Byrscy i Grotowski, możemy się przekonać, czytając książkę Zbigniewa Osińskiego, zawierającą także korespondencję całej trójki, pod tytułem *Nazywał nas bratnim teatrem. Artystyczna przyjaźń Ireny i Tadeusza Byrskich z Jerzym Grotowskim*. Nie należy zapominać zarazem, że kultura czynna i parateatr Grotowskiego oraz kieleckie Studium Teatralne bardzo się od siebie różniły praktyką teatralną.

Nie sposób przy opisywaniu pedagogiki teatru nie przywołać definicji kultury czynnej Grotowskiego:

to idea wyrastająca z opozycji wobec kultury „biernej”, odbiorczej, polegającej na zapoznawaniu się z cudzymi dziełami. Jej zasadą było podejmowanie własnych aktów kreacyjnych, nie konsumowanie cudzych wytworów, ale aktywne uczestnictwo w procesie twórczym. W kontekście sztuk przedstawieniowych postulowano przede wszystkim odejście od wyraźnego podziału na osoby działające (aktorów) i widzów, który stanowi podstawę tradycyjnego rozumienia teatru. Dążąc do jego likwidacji, Grotowski podejmował działania określone mianem „teatru uczestnictwa”, w których osoby przybywające z zewnątrz nie obserwowały ustrukturuowanych i wyćwiczonych wcześniej akcji aktorów, ale pod kierunkiem liderów brały udział w przygotowanych przez nich doświadczeniach¹³.

Warto odkrywać dokonania prekursorów, szukać polskich wzorów i tropić ślady działań pedagogiczno-teatralnych poprzednich pokoleń. Dzięki temu można przyswoić sobie ważne idee i praktykę twórczą. Poznawanie prekursorów i ich pracy uczy także pokory, często bowiem to, co wydaje się w naszej pracy nowatorskie i odkrywczе, inni podejmowali już z dobrym skutkiem przed nami.

11 Por. T. Byrski, *W pogoni za teatrem*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2015; *Teatr Byrskich: refleksje, dokumenty, wspomnienia*. (Wybór), red. M. Iskra, M. Helis-Rzepka, Oficyna Wydawnicza Domu Środowisk Twórczych, Kielce 1992.

12 Por. Z. Osiński, *Nazywał nas bratnim teatrem. Artystyczna przyjaźń Ireny i Tadeusza Byrskich z Jerzym Grotowskim*, Słowo/obraz, terytoria, Gdańsk 2005.

13 Podaję za encyklopedią zamieszczoną na stronie Instytutu Grotowskiego: www.grotowski.net/encyklopedia/kultura-czynna (4 lipca 2019).

Zbigniew Osiński, referując rozmowę Elżbiety Matyni, Konstantego Puzyny i Lecha Śliwonika¹⁴ na temat kultury czynnej Grotowskiego, zauważa, że właściwie wszystkie diagnozy i postulaty były już wcześniej znane Byrskim. Osiński pisze: „Różnice polegały tu przede wszystkim na odmienności kontekstów, bo te są, oczywiście, za każdym razem inne, a także – chociaż nie zawsze – na innej terminologii”¹⁵.

Czytając książki polskich twórców teatralnych, którzy działali na polach pedagogiki i teatru, coraz częściej doświadczam tej samej prawdy, którą zanotował Osiński – praktyki pedagogiki teatru w większości różnią się od działań edukacyjnych i pedagogicznych twórców teatralnych poprzednich pokoleń kontekstem społecznym, politycznym czy kulturowym oraz terminologią. Sedno i trzon mamy te same.

BIBLIOGRAFIA

Byrski, Tadeusz. *W pogoni za teatrem*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2015.

Czarnota, Justyna, Alicja Morawska-Jakubczak, Dorota Ogrodzka, Anna Rochowska, Justyna Sobczyk, Igor Stokfiszewski, Magdalena Szpak. „Daleki punkt dojścia”. *Dialog* 7–8 (2016). Czarnota-Misztal, Justyna, Magdalena Szpak, red., *Pedagogika teatru. Kierunki, refleksje, perspektywy*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2018.

Dowsilas, Iwona, oprac., *Jan Dorman – pedagog teatru*. Będzin: Fundacja im. Jana Dormana, 2017.

Iskra, Małgorzata, Magdalena Helis-Rzepka, red., *Teatr Byrskich: refleksje, dokumenty, wspomnienia. (Wybór)*. Kielce: Oficyna Wydawnicza Domu Środowisk Twórczych, 1992.

Kowalkowska, Dorota. „Bieg długodystansowca, czyli pedagog teatru na etapie”. *Dialog* 7–8 (2016).

Kowalkowska, Dorota, Justyna Sobczyk, Sebastian Świąder. „Projektowanie sytuacji [rozmowa Piotra Morawskiego]”. *Dwutygodnik.pl* 12, 253 (2018).

Nix, Christoph. „Nauka stawiania pytań”. *Dialog* 7–8 (2016).

Odziomek, Marta, red., *Jan Dorman i jego teatr*. Będzin: Teatr Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana w Będzinie, 2013.

Ogrodzka, Dorota. „Pedagogika teatru jako sztuka”. *Dialog* 7–8 (2016).

Ogrodzka, Dorota. „Teatr Empatii. O pedagogice teatru i performatywnych praktykach sztuki ze społecznością”. W: *Sztuka ze społecznością*, red. Jaśmina Wójcik, Igor Stokfiszewski, Izabela Jasińska. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2018.

Osiński, Zbigniew. *Nazywał nas bratnim teatrem. Przyjaźń artystyczna Ireny i Tadeusza Byrskich z Jerzym Grotowskim*. Gdańsk: Słowo/obraz, terytoria, 2005.

Rochowska, Anna. „TR 2.0 – więcej niż widz!”. *Dialog* 7–8 (2016).

Szpak, Magdalena. „Doświadcza”. *Dialog* 7–8 (2016).

Tomaszewska, Ewa. *Jan Dorman: własną drogą*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2012.

Data wpłynięcia: 10 marca 2019 r. Data zatwierdzenia do druku: 30 maja 2019 r.

¹⁴ Czyżycie kulturę sami. Z Elżbietą Matynią, Konstantym Puzyną i Lechem Śliwonikiem z Komisji Kultury NSZZ „Solidarność” Region Mazowsze rozmawiała Elżbieta Morawiec, „Tygodnik Solidarność” 24/1981, s. 12.

¹⁵ Z. Osiński, *Nazywał nas...*, dz. cyt., s. 85.

THEATRE PEDAGOGY – AN ATTEMPT AT DEFINITION. EDUCATIONAL TURN IN THEATRE

This article attempts to define a new field of creative practice: theatre pedagogy. Operating at the intersection of education and theatre, it is a new sphere that combines artistic activity with promoting culture. The author outlines the framework of practice in Polish theatre pedagogy, referring both to its Polish precursors and places (sources) where 21st-century theatre pedagogues can look for knowledge and practical inspiration. So far not many articles have been published that would address this topic. However, as the idea continues to spread in Poland, it is high time to fill this gap by studying this phenomenon more thoroughly.

SŁOWA KLUCZOWE: pedagogika teatru, rozwój publiczności, edukacja przez sztukę, więcej niż widz, aktywność twórcza odbiorcy kultury

KEY WORDS: theatre pedagogy, audience development, education through art, more than a viewer, creative activity of the audience

