

CO przeгляд
teatru
dla dzieci
i mlodziezy

NOWEGO?

CO

**Wokół nowych i aktualnie
eksplorowanych
zagadnień w teatrze
dla dzieci i młodzieży**

NOWEGO?

Redakcja: **Mirosław Baran, Agnieszka Kochanowska**
Autorzy: **Mirosław Baran, Joanna Puzyna-Chojka, Jacek Głomb, Anna Jarmołowska, Bartłomiej Miernik, Romuald Wicza-Pokojski, Zbigniew Rudziński**
Korekta: **Agnieszka Kochanowska**
Projekt graficzny i skład: **Anita Wasik**
Zdjęcia: **Piotr Pędziszewski, Anna Szczodrowska**

© Copyright by Miejski Teatr Miniatura, Gdańsk 2014.
Pewne prawa zastrzeżone. Publikacja udostępniana jest na licencji Creative Commons: uznanie autorstwa, użycie niekomercyjne, bez utworów zależnych 3.0 Polska. Tekst licencji dostępny jest na stronie:
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/pl>

ISBN 978-83-941239-0-1

Publikacja jest podsumowaniem organizowanego przez Miejski Teatr Miniatura w dniach 10–16 grudnia 2014 roku przeglądu teatru dla dzieci i młodzieży „Co nowego?” dofinansowanego ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu „Edukacja kulturalna”

Wydawca:

Miejski Teatr Miniatura

al. Grunwaldzka 16

80-236 Gdańsk

www.teatrminiatura.pl

teatr@teatrminiatura.pl

SPIS TREŚCI

TEATR DOKUMENTALNY I TEMATY LOKALNE W TEATRZE DLA DZIECI I MŁODZIEŻY

5 Teatr - Miasto

Jacek Głomb

12 A w teatrach dla dzieci teatru dokumentalnego brak

Bartłomiej Miernik

17 Po co nam teatr dokumentalny dla dzieci?

Romuald Wicza-Pokojski

MŁODZIEŻ W TEATRZE

23 Do kogo mówimy? Współczesny nastolatek jako widz. Perspektywa psychologiczna

Anna Jarmołowska

40 Czy(m) jest dramat z dramatem dla młodzieży?

Zbigniew Rudziński

54 Gimnazjalistów nie trzeba się bać

Ze Stachem Szulistem rozmawia Mirosław Baran

61 Dyskusje panelowe przeglądu teatru dla dzieci i młodzieży „Co nowego?”. Podsumowanie

Mirosław Baran

74 Miniatura, czyli teatr miejski

Joanna Puzyra-Chojka



TEATR DOKUMENTALNY

I TEMATY LOKALNE

W TEATRZE DLA DZIECI

I MŁODZIEŻY

A *Über die grenze ist es nur ein schrift (Przez granicę już tylko jeden krok)*
w reżyserii Johana Heß, Deutsches Schauspielhaus w Hamburgu.
Na zdjęciu Karolina Fijas i Aljoscha Zinffou

→ Jacek Głomb

1.

Legnica to stutysięczne miasto na zachodzie Polski, niedaleko Wrocławia, o bogatej, wielonarodowej historii. Przez wiele stuleci jego gospodarzami byli Niemcy. W 1945, w wyniku układu jałtańskiego, przypadło Polsce, jednak przez 48 lat stacjonowała w nim Armia Czerwona, to z Legnicy poszły rozkazy na Budapeszt i Pragę. Teraz Legnica to miasto w trudnym momencie swoich dziejów – relatywnie biedne, w którym największym pracodawcą jest miejscowy szpital i w którym połowa budżetu gminnego finansuje oświatę. To miasto o niskich aspiracjach kulturalnych mieszkańców skoncentrowanych na zaspokajaniu podstawowych potrzeb życiowych, bowiem z pomocy społecznej w różnych formach korzysta w nim aż 30 proc. jego mieszkańców. W efekcie miasto starzeje się i wyludnia, także poprzez ucieczkę młodzieży na Zachód i do większych ośrodków miejskich. W Legnicy jest jeden średni multiplex, ani jednej dużej sali widowiskowo-koncertowej, jest za to zdegradowane funkcjonalnie centrum miasta, które składa się z bloków mieszkalnych, banków i sklepów, pustoszące wieczorami i w każdy weekend. Legnica to miasto, w którym połowa mieszkańców żyje w dwóch betonowych osiedlach, a kolejne 30 proc. w zaniedbanych, z reguły stuletnich kamienicach komunalnych. To także było miasto garnizonowe (niemal przez cały wiek XX: niemieckie, radzieckie, polskie) nadal pełne powojkowych obiektów i przemysłowych pustostanów. Legnica wyraźnie ucierpiała na reformie administracyjnej w 1998 roku i utracie statusu wojewódzkiego (likwidacja wielu instytucji i służb), których nie rekompensuje powstanie mało aktywnego kulturalnie i słabo zintegrowanego z miastem ośrodka akademickiego. Dlatego teatr, który tutaj robimy, jest nie tylko placówką artystyczną, ale także ośrodkiem kreacji wydarzeń i aktywności społecznej (takich np. jak Światowy Zjazd Legniczan w 2004 roku, „Dwadzieścia lat po” w 2013 roku, dla tego drugiego projektu pretekstem było 20 lat od wyjścia wojsk sowieckich z Legnicy).

2.

Legnicki Teatr im. Heleny Modrzejewskiej (wybitnej XIX-wiecznej polskiej aktorki, która podbiła Stany Zjednoczone w szekspirowskim repertuarze) znany jest w Polsce i nie tylko z autorskiej idei odkrywania dla sztuki i adaptacji

społecznej zapomnianych, często opuszczonych i zdewastowanych, obiektów miejskiej infrastruktury. Chodzi tu nie tylko o specyficzną malowniczość tych miejsc, która wykorzystywana jest dla wzmocnienia artystycznej wymowy granych przedstawień. Dzięki działaniom teatralnym przywracamy lokalnej społeczności i wybranym miejscom ich historię i dopisujemy nową. Często widzowie naszych spektakli pojawiają się w tych miejscach po raz pierwszy w życiu. Działania te zostały zauważone i docenione nie tylko w Polsce (w krajach UE od wielu lat realizowane są projekty rewitalizacji zaniedbanych fragmentów miejskiej infrastruktury, rewitalizacji rozumianej nie tylko w sensie remontowo-budowlanym, ale także, a może przede wszystkim, poprzez dawanie nowego życia i nowych funkcji obiektom z przeszłości).

3.

Mamy spore doświadczenie i dorobek w tej mierze. Dzięki *Złemu* wystawionemu w 1995 roku w zdewastowanej hali przemysłowej przy ul. Jagiellońskiej zdobywaliśmy nie tylko teatralne laury, ale pozyskaliśmy nowego właściciela dla tego obiektu, który go wyremontował. Dzięki *Balladzie o Zakaczerwaniu* wystawionej w 2000 roku w nieczynnym i zrujnowanym kinie *Kolejarz* zwróciliśmy uwagę na los tego fragmentu miasta, ale i odbudowaliśmy zerwane więzi społeczne jego mieszkańców. Zakaczerwie to legnicka dzielnica biedy i przestępczości, nazywana ironicznie przez mieszkańców „dzielnicą cudów”. Nieczynny przez lata dom kultury (WDK przy ul. Nowy Świat, teraz Scena na Nowym Świecie), w podobnie niebezpiecznej dzielnicy Tarninów, uczyniliśmy alternatywną sceną teatralną i gramy tam z sukcesem Szekspira – *Hamleta*, *Księcia Danii* (2001), *Otella* (2006) i *Kochanków z Werony* (2011). Niedługo mamy nadzieję na rewitalizację tego obiektu w ramach środków unijnych na lata 2015–2020. Także poprzez spektakle *Portowa opowieść* (2004) i *Plac Wolności* (2005) tchnęliśmy nowe życie w opuszczony magazyn upadłej fabryki włókienniczej, wyjątkowy i kompletnie nieznaną zabytek sztuki budowlanej początku XX wieku o niezwykłej urodzie. W opuszczonej sali byłego teatru variétés przy ul. Kartuskiej na Zakaczerwaniu graliśmy spektakle *Łemko* (2007) i *Czas terroru* (2010). I wreszcie w największej legnickiej sypialni na Osiedlu Piekary w byłym pawilonie handlowym przy ul. Izerskiej (teraz Scena na Piekarach) zbudowaliśmy w 2004 roku – poczynając od spektakularnego sukcesu spektaklu *Made in Poland* – centrum artystyczno-edukacyjne, skupiające nie tylko dorosłych widzów, ale i dzieci i młodzież uczących się teatru.



Jacek Głomb podczas panelu
Lokalne historie w teatrze dla dzieci i młodzieży

Niestety, w zeszłym roku musieliśmy opuścić to wyjątkowe miejsce, bowiem prywatny właściciel zdecydował się je sprzedać komercyjnie.

4.

Nasze opowieści często tkamy z historii lokalnych, piszemy je razem z mieszkańcami Legnicy zbierając relacje, dokumenty, rekwizyty czasów. Tak powstała rzeczona *Ballada o Zakaczwaniu*, której bohaterem było miejsce pokazu spektaklu – nieczynne już kino *Kolejarz*. To w nim główna postać opowieści Genek Cygan – lokalny watażka – boksował się z kolegami i oglądał filmy o Winnetou. Podobnie powstały *Wschody i Zachody Miasta* (2003), opowieść o mieście z perspektywy teatru – niemieckiego, żydowskiego, radzieckiego i w końcu polskiego. Opowieść o dyrektorach i aktorach, utkana na kanwie wielogodzinnych rozmów z obecnymi i byłymi mieszkańcami miasta, a zagrana w budynku teatru, o którym opowiada. Tak powstał *Łemko* – song o łemkach wygnanych do Legnicy i w jej okolice ze swoich rodzinnych ziem na południu Polski w ramach tzw. Akcji *Wiśła*, w której komunistyczny reżim rozprawiał się z mniejszościami ukraińską i łemkowską. Tę opowieść zagraliśmy na ul. Kartuskiej – jak się okazało w miejscu, w której mniejszość łemkowska miała swoją świetlicę, gdzie organizowali zebrania i wesela. Wszystko to są lokalne historie, bardzo żywe wśród legniczan, i kiedy opowiadamy je poprzez teatr, budujemy lokalną tożsamość. Dzięki temu, że pokazujemy je w miejscach tak mocno związanych z dotykającą je historią, lawirujemy na tej tak ważnej przecież

dla sztuki granicy między fikcją artystyczną a rzeczywistością, światem alternatywnym a realną historią i materialnością budynków. W ten sposób piszemy i umacniamy lokalną mitologię. Mieszkańcy nie dostają tylko produktu kulturalnego, ale oswojoną część swojego miasta, z którą mogą się utożsamiać lub spierać, ale która nie pozostawia ich obojętnymi. Pisanie takiej mitologii miasta przez teatr jest szczególnie istotne w miejscu tak przecież historycznie popękanym i narodowościowo podzielonym. Równie ważne jest pobudzanie dialogu. I tego dotyczącego spraw lokalnych, i tego rewidującego stosunek mieszkańców Legnicy do jej trudnej historii i do nacji, które przez lata były naszymi sąsiadami, nie zawsze przecież pożądanymi. W ten sposób odczarowujemy historię, piszemy ją na nowo w formie dających nadzieję ballad i, mamy taką wiarę, uczymy naszych widzów tolerancji.



▲ Barbara Marcinik, prowadząca, podczas panelu
Lokalne historie w teatrze dla dzieci i młodzieży

5.

Nasz manifest ideowo-artystyczny, który opublikowaliśmy przed 8 laty, zatytułowaliśmy *O Teatrze, którego sceną jest Miasto*. Nieprzypadkowo. Niezwykle ważny, a może najważniejszy, jest bowiem dla nas społeczny wymiar sztuki. W niewielkim uproszczeniu możemy powiedzieć, że rozpoznawalnym znakiem legnickiego teatru stało się uczynienie sceną jego spektakli całego miasta (w tej idei stworzyliśmy także dwie edycje Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Miasto”). Taki model uprawiania sztuki teatralnej jest nam bliski, a w Polsce znajduje coraz liczniejszych naśladowców. Nasz teatr idzie do widza, stara się być bliski jego codziennemu doświadczeniu i obserwacjom, nie czeka na niego w wygodnej świątyni budynku własnej siedziby, przekroczenie progów której jest dla wielu wysiłkiem ponad miarę i przyzwyczajenia. To jeden z powodów, dla którego nasze przedstawienia pokazujemy w tak wielu miejscach rozproszonych po całym mieście – blisko widza, blisko jego miejsca zamieszkania. Nie poprzestajemy na tym. Stosujemy różne formy zachęty do uczestnictwa w kulturze – także finansowe. Gdy gramy na ubogim Zakaczwawiu, jego mieszkańcom dajemy prawo do biletów po 7 zł; promując spektakle Sceny na Piekarach, rozprowadziliśmy poprzez tamtejszą parafię tysiąc kuponów rabatowych uprawniających do 50 proc. zniżki na bilety; za pieniądze pozyskane z 1 proc. odpisów podatkowych przez współdziałające z nami Stowarzyszenie Przyjaciół Teatru Modrzejewskiej rozprowadziliśmy już kilka razy 600 darmowych biletów teatralnych dla emerytów, rencistów i osób korzystających ze wsparcia socjalnego.

6.

Przestrzenie, w których gramy w Legnicy to zarówno miejsca dobrze znane wszystkim legniczantom, jak i pamiętane tylko przez starszych, a nawet całkowicie pograżone w mrokach niepamięci. Niegdyś bardzo ważne w życiu miasta, a dziś najczęściej niszczone i na naszych oczach nieodwracalnie przekształcające się w ruinę. To przestrzenie zarazem teatralne i nieteatralne. W różnych okresach ich istnienia widowiska i zabawa przeplatały się ze zwyczajnym życiem, wielka historia z zaściankową codziennością. Odcisnęło na nich swoje piętno wiele pokoleń mieszkańców Legnicy – a zatem również wiele nacji. To miejsca mówiące o zmiennych, nieoczekiwanych kolejach dziejów Niemców, Polaków (w tym Zabuzan), Rosjan, Ukraińców i Łemków, Żydów, Greków, Macedończyków.

7.

Teatr Modrzejewskiej w Legnicy od 1994 roku w swojej działalności artystycznej wykorzystał ponad 15 różnych przestrzeni miejskich, w tym postindustrialne, postmilitarne, sakralne, przeznaczone na działalność rozrywkową i sportową. Część z nich użytkowana była jednorazowo (na czas jednej premiery i popremierowych pokazów lub na jednorazowy występ zespołu gościnnego podczas Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Miasto”). Niektóre są własnością teatru od wielu lat i stale służą, na przykład jako teatralna scena czy siedziba warsztatów teatralnych. Obecnie z licznych przyciętych budynków pod opieką teatru pozostały dwa (nie licząc głównego budynku, gdzie mieści się pudełkowa scena), czyli: stary teatr niemiecki na ul. Nowy Świat oraz położony na brzegu Kaczawy budynek byłej fabryki włókienniczej przy ulicy Jordana, gdzie mieszczą się na stałe warsztaty teatralne. Każdy z odnalezionych przez 17 lat budynków ma swoją osobną historię związaną z teatrem. U podstaw wielu z takich historii stoi przypadek lub zwykła artystyczna intuicja niepoparta założeniami programowymi. Często powtarzam, że na początku każdej działalności społecznej teatru musi znajdować się sztuka, a ponieważ różnorodność tematów i rodzajów sztuki w Legnicy jest ogromna, toteż powody przygarńnięcia i wykorzystywania przestrzeni miejskich często bardzo się od siebie różnią. Jednak niezależnie od tego, czy dany budynek wykorzystany jest dla dobra społecznego świadomie czy nieświadomie, a raczej pośrednio czy bezpośrednio, w efekcie i poprzez konsekwencję takich działań na terenie miasta – oraz poprzez utrwalenie ich w świadomości mieszkańców – wytworzyła się wartość, która nie tylko wpływa na postrzeganie teatru w kraju i za granicą, ale także jest nieodzowna dla społecznego i kulturalnego myślenia o Legnicy.

8.

Nasza społeczno-artystyczna praca odbywa się niestety w opozycji do lokalnych władz samorządowych. Świadczą o tym losy Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Miasto”, powołanego w 2007 roku właśnie po to, żeby przywracać do życia i ocalać zdegradowane budynki i przestrzenie. Ani przez moment nie chodziło nam o spektakularny, artystyczny „taniec w ruinach”. Sztuka miała nie tylko na chwilę ożywić budynki, ale też zwrócić uwagę władz miasta na to, w jak złym stanie się znajdują i nakłonić je do zaangażowania się w ich odbudowę i przywrócenie mieszkańcom Legnicy. To się nie udało. W tej sytuacji uznaliśmy, że nie możemy kontynuować

festiwalu, który został stworzony dla celów, które zostały zlekceważone. To tym bardziej przykre, że już pierwsza edycja „Miasta” przez te same władze Legnicy uznana została za najważniejsze wydarzenie kulturalne miasta w roku 2007 i nagrodzona przez prezydenta „Złotym Florenem Legnickim”. Były też publiczne obietnice. Niestety, pozostały tylko obietnicami. Festiwal „Miasto” wróci do Legnicy, jeśli zmieni się polityka władz wobec zdegradowanej substancji miejskiej. Albo jeśli zmienią się władze naszego miasta.

Jacek Głomb

Urodzony w 1964 roku w Tarnowie. Reżyser teatralny. Od sierpnia 1994 roku jest dyrektorem Teatru Modrzezewskiej w Legnicy. Za swoją działalność reżyserską i społeczną wielokrotnie nagradzany. Otrzymał m.in. nagrodę za reżyserię *Złego* na III Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej w 1997 roku, za inscenizację *Koriolana* tytuł najlepszego spektaklu szekspirowskiego w Polsce w sezonie 1998/99 przyznawany przez Fundację Theatrum Gedanense. *Ballada o Zakaczawiu* zwyciężyła w VII Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej, a za jej reżyserię Głomba uhonorowano w 2002 roku najbardziej prestiżową w Polsce nagrodą reżyserską im. Konrada Swinarskiego, przyznawaną przez miesięcznik „Teatr”. Nagrody za reżyserię zdobył również za *Zabijanie Gomułki* w XIII Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej, za *Orkiestrę* na Festiwalu Dramaturgii Współczesnej „Rzeczywistość przedstawiona” w Zabrze (2012). W 2013 roku został także laureatem Europejskiej Nagrody Obywatelskiej, przyznawanej przez Parlament Europejski. Od 20 lat konsekwentnie realizuje wizję teatru mocno osadzonego w społeczności lokalnej.

A W TEATRACH DLA DZIECI TEATRU DOKUMENTALNEGO BRAK

→ Bartłomiej Miernik

Późne lata dziewięćdziesiąte to w polskim teatrze repertuarowym dla dorosłych wysyp spektakli tak zwanych „brutalistów”. Moda na dosadność płynąca ze sceny przyszła do nas prosto z Wielkiej Brytanii. Nowe millenium to kolejna moda z Wysp – adaptowana na polskie warunki – teatr dokumentalny, jego szczególny rodzaj verbatim. Po ledwie kilku propozycjach sprzed dekady teatr ten okrzyk i można dziś mówić, że choć może nie stał się najczęściej wystawiany, niemniej należne miejsce na scenach dla widzów dorosłych posiada. Przedstawienia teatru dokumentalnego dotyczą albo konkretnych miejsc, albo miejskich legend: *Zły Sceny Prapremier in Vitro* w Lublinie, słynna *Ballada o Zakaczeniu* Teatru im. H. Modrzejewskiej z Legnicy czy poznański cykl *Jeżyce story* Teatru Nowego. Traktują o wyjątkowych z jakiegoś powodu osobach: całkiem niedawna historia słynnego podrywacza w przedstawieniu *Kali babki* z Bałtyckiego Teatru Dramatycznego. Zajmują się ważnym wydarzeniem, często opisywanym przez prasę, jak historia Madzi z Sosnowca przeniesiona na scenę w krakowskim Teatrze Nowym, czy *Bitwa o Nangar Khel* z Teatru Polskiego w Bielsku Białej. Rzecz jasna część tych spektakli nie pokazuje historii jak z reportażu, nie toczy narracji bezstronnego świadka. Duża ich część to podkoloryzowane fabuły, niekiedy nawet celowo pozacierane w szczegółach, by nie prowokować procesów o zniesławienie (*Kali babki*). Jakąś część, niestety niewielką, stanowią spektakle tworzone metodą verbatim, czyli odwzorowania rzeczywistości, metodą niezwykle popularną w Wielkiej Brytanii od pół wieku. Nie gdzie indziej, bo przecież w Trójmieście ponad dekadę temu działał Szybki Teatr Miejski, żywo reagujący na problemy trawiące tkankę miejską. To tu młodzi reżyserzy i dramaturdzy pisali opowieści niemal na scenie, aktorzy wcielali się w konkretne postaci: bezdomnych, wdowy po żołnierzach, neonazistów.

Czy można metodą verbatim opowiadać historie dla młodych widzów, a może wręcz o młodych widzach? Słynny przecież jest przykład brytyjskiego spektaklu *Monkey Bars*, który powstał na bazie rozmów z kilkudziesięcioma uczniami londyńskich podstawówek. Wszyscy pochodzili

z całkiem różnych grup społecznych, byli różnej narodowości. Ich opowieści nakreśliły obraz świata dorosłych. Jak widzą tę naszą dorosłą rzeczywistość dzieci – fascynujące przedstawienie.

Piszę o tym nieprzypadkowo, bowiem, z niewiadomych mi powodów, polskie teatry dla dzieci, teatry animacji, młodego widza, lalkowe kompletnie nie są zainteresowane teatrem dokumentalnym. Powód jest dla mnie zupełnie niezrozumiały. Bo napisanie tekstu metodą verbatim zajmuje kilka tygodni, a w procesie dobrze jeśli uczestniczą aktorzy, którzy następnie mogliby się wcielić w uczestników wydarzenia. Pomaga im to później lepiej zrozumieć granę postaci. Ba! Powoduje wręcz fascynujące sytuacje, gdy grający spektakl aktor konfrontuje się nie tylko z anonimowym widzem, ale i z osobą, którą gra, siedzącą na widowni. Sam byłem świadkiem takiego spotkania.

Na pewno teatr dokumentu, związany z tak zwaną matą ojczyzną, z miejscem, w którym położony jest budynek teatru dla dzieci, spowoduje większe zainteresowanie mediów, na pewno większą frekwencję. To, co nowe zawsze przyciąga, zawsze interesuje, intryguje. Nie jest dla mnie argumentem rzekomy brak dramatów, jak w przypadku spektakli dla gimnazjalistów. To proste usprawiedliwienie, zresztą mające niewiele wspólnego z rzeczywistością. Dramaty dla gimnazjów zalegają półki wydawnictwa Lansmann, sukcesywnie od dwóch lat tłumaczone są przez poznańskie wydawnictwo Drameeducation i wydawane, wysyłane dyrektorom i reżyserom za darmo. Teksty grane na wielu europejskich i kanadyjskich scenach dla młodzieży u nas jakoś nie mogą się przebić. Podobnie jak nie może się przebić skandynawska literatura dla dzieci i młodzieży, poruszająca poważne problemy, jak przemoc w rodzinie, strata najbliższych, alkoholizm. Owszem, niektóre krajowe sceny ryzykują, jak choćby lubelski Teatr Andersena, który w 2014 roku zaproponował premierę *Złego pana*. Niemniej widać, że tytuł nie jest często grany, a promocja teatru boryka się z problemami odrzucenia spektaklu przez nauczycieli, którzy nie chcą rozmawiać na poważnie z wychowankami.

Czy więc nadeszła już ta chwila, gdy dojrzelśmy do przedstawień dokumentalnych? Do tych zajmujących się problemami świata współczesnego pewnie powoli dojrzewamy. Brak czasu ze strony rodziców, strata, odejście bliskich – tematów jest bardzo dużo. Wreszcie, najmłodszym można opowiadać o konkretnych wydarzeniach, o zwierzętach ze schroniska, o kocie, którego strażacy w dzielnicy ścigali pół dnia z dachu, o dzikach, które podchodzą pod osiedla mieszkaniowe, o łosiu, który biegał po dzielnicy.



▲ *Fahrenheit* w reżyserii Michała Derlatki, Miejski Teatr Miniatura w Gdańsku.
Na zdjęciu Agnieszka Grzegorzewska i Wojciech Stachura

Przecież to wszystko są tematy, które dzieci zajmują. Jednym ze zwierząt zainteresował się gdański Teatr Miniatura, wystawiając przedstawienie pod tytułem *Baltic. Pies na krze*. Autorzy opowiedzieli lokalną historię psa dryfującego na krze. Działo się to bodaj sześć lat temu, a wydarzeniem żyła cała Polska, media relacjonowały kolejne dni eskapady małego kundelka płynącego na krze, w dół Wisły. Wszystko skończyło się dość szczęśliwie: psa już na morzu wyłowili pracownicy statku badawczego. Odchowali go i dali mu na imię Baltic. I niewiele więcej czystej akcji, wydarzeń ciągnie za sobą ta historia. Nie przeszkodziło to artystom z Gdańska stworzyć ponad godzinne przedstawienie. Historię sympatycznego psa oglądamy od momentu kruszenia lodu na Wiśle środkami pirotechnicznymi, poprzez kolejne dni i noce. Psa obserwują z brzegu tłumy gapiów, pragną mu pomóc, wyłowić. Wreszcie próbują go zastrzelić, by już dłużej się nie męczył. Po wyłowieniu następuje tak zwana podniosła scena: kundelek niesiony jest na rękach przez całą scenę, kładziony przez Pana Adama na proscenium.

Owinięty w koc, nie rusza się. Reżyser, Romuald Wicza-Pokojski, dodał scenie dramaturgii poprzez muzykę na smyczkach, pojedyncze dźwięki fortepianu, westchnienia postaci, rezygnację. Pies nie żyje, a tłum dzieci na widowni ma łzy w oczach. Już dawno nie słyszałem w teatrze takiej ciszy. Oczywiście, zaraz aktorzy tchną w niego życie, rozpocznie się lizanie, mruczenie, szczekanie. Po *Baltica* zgłasza się kilka osób, którym podobno zaginął. Do żadnego jednak pies nie Ignie tak, jak do swojego wybawcy, Pana Adama. Niewątpliwym atutem *Baltica*... staje się właśnie lokalność pokazywanej historii. Podobnie zresztą trójmiejska scena wygrywa na pokazaniu osoby, która urodziła się na tych terenach w spektaklu *Fahrenheit*. Tu również aspekt lokalności pełni niebagatelną rolę.

Lokalność staje się również atutem przedstawienia pod tytułem *Czarne ptaki Białegostoku*, mającego premierę dwa sezony temu w Białostockim Teatrze Lalek. Młoda dziewczyna, córka amerykańskiego reżysera, któremu zaproponowano współpracę z podlaską sceną, przybywa do Polski, by spotkać się w teatrze z aktorem, z którym ma pracować nad przedstawieniem. Tymczasem gubi się w parku miejskim, a latające wokół jej głowy napastliwe ptaki zaczynają opowiadać jej historię żydowskiego miasta Białystok. Pokazują, jak wyglądał, przy których ulicach stały kramy, gdzie fryzjer, a gdzie synagoga. Ciemne losy Żydów, te wojenne i te powojenne dość sugestywnie grają miejscowi aktorzy wraz z Amerykanką. Mało tutaj jest dokumentu, prócz tego właśnie, że amerykańska aktorka gra... Amerykankę. Raczej oglądamy fabularyzowaną historię, opartą o topografię miasta. Natomiast przedstawienie staje się interesujące właśnie w momentach, gdy ociera się o dokument. W jednej z końcowych scen pokazano dyrektora BTL, zmuszonego do opuszczenia Polski w ramach czystek 1968 roku. Wielki dramat człowieka, Bogu ducha winnego, toczący się w miejscu, w którym właśnie siedzimy, oglądając spektakl. Pewnie część emerytowanych aktorów pamiętała tamte czasy, z narracji jasno wynika, że realizatorzy spotkali się z ekipą BTL, pamiętającą tragiczną historię swojego dyrektora w latach sześćdziesiątych.

Poszczególne elementy, jakieś pojedyncze sceny tworzone metodą teatru dokumentalnego, mógłbym jeszcze wskazać w kilku innych spektaklach Wrocławskiego Teatru Lalek, czy BTL właśnie. Jednak to mało znaczące epizody. Repertuary krajowych scen impregnowane są na teatr dokumentalny, na metodę verbatim szczególnie. Może powodem jest specyfika pracy w teatrach lalek, gdzie zespoły aktorskie niechętnie są, by eksperymentować, gdzie często przedstawienia robi się ustawiając

zespół w sytuacjach, postaciując i fiksując raczej w dość szybkim tempie. Reżyserzy teatru lalek, szczególnie ci starsi, pracują szybko, krótko, bez zbędnych prób, raczej jak w operze, na krótkich, dosadnych komunikatach. Gdzież im w głowach spotkania z bohaterami miejscowych historii, ze strażakami wracającymi z akcji czy policjantami, z patrolem ANIMALSÓW, opiekunami zwierząt w zoo czy właścicielami psów. Dla teatrów to również dodatkowe obciążenie, bo po co eksperymentować, skoro można zrobić klasyczną bajkę zza parawanu. Na szczęście są jeszcze grupy, które nie boją się wchodzić w podwórka kamienic, grając tam przedstawienia (Teatr Pinokio w Łodzi), pokazywać nowy dramat dla dzieci (Teatr Animacji w Poznaniu i WTL), działać lokalnie (Teatr Miniatura w Gdańsku). Czekamy zatem na tych, którzy postanowią wraz z dziećmi lub aktorami popracować verbatimem, którzy sformatują scenę na lokalność i dokument.

Bartłomiej Miernik

Dziennikarz, wykładowca. Autor recenzji, wywiadów i tekstów eseistycznych. Prowadzi popularny blog miernikteatru.blogspot.com

PO CO NAM TEATR DOKUMENTALNY DLA DZIECI?

→ Romuald Wicza-Pokojski

Po co nam teatr dokumentalny dla dzieci? Przywykliśmy do teatru dla dzieci opartego na fikcji. Przywykliśmy do bajek. Korzystamy z tego, że dziecko, szczególnie to najmłodsze, odbiera fikcję jako element rzeczywistości, która go otacza. Kreujemy światy, czarujemy, wymyślamy. Dopisujemy i uzupełniamy nasz świat realny. Dlaczego? Bo rzeczywistość bajki jest mniej skomplikowana niż nasza codzienność? Łatwiej w niej pokazać podstawowe opozycje, z których składa się nasze życie? Przedstawić w jaskrawy sposób proces podejmowania decyzji i ich konsekwencje? Uczymy systemu zachowań. Dajemy możliwość przeżycia danych emocji w wymyślanym świecie. Emocje są jak najbardziej autentyczne, fikcja służy ich wywołaniu. Jest to oczywiście bezpieczna sytuacja dla odbiorcy. Kiedy wilk pożera babcię, nie ma zagrożenia dla widza. Może tylko wyobrazić sobie ten stan i przeżyć go w całkowicie bezpieczny sposób. Nie do końca przecież chodzi o to, żeby bać się wilka, ale żeby nauczyć się rozróżniać stan zagrożenia spośród innych stanów. Tyczy się to każdej innej emocji. Dlaczego więc prezentować to, co rzeczywiste? Przychodzi mi do głowy kilka powodów. Jeden z nich to, że rzeczywistość bywa często bardziej zaskakująca i nieprawdopodobna niż to, co mógł ułożyć nawet najbardziej pomysłowy autor. Inny dotyczy korzyści, jakie mogą płynąć dla samego procesu tworzenia, a także odbierania spektaklu dotyczącego prawdziwych zdarzeń.

Rzeczywistość przedstawiana na scenie zazwyczaj stawia nas w bezpiecznej roli obserwatora. Możemy umieścić tę opowieść w nawiasie, w końcu wiemy, że to, co widzimy, jest fikcją. Możemy sobie powiedzieć: „ale twórca nawymyślał!”. A fikcja zawsze znaczy mniej niż prawda. Teatr dokumentalny zabiera nam ten nawias. Spektakl przestaje być hipotezą, czymś, co mogło się wydarzyć, a staje się zapisem autentycznych doznań i przeżyć. I jest w stanie równie autentyczne doznania i przeżycia wyzwolić. Stawia nas przed faktem, do którego musimy się w realny sposób odnieść, bo zdarzył się w tej samej czasoprzestrzeni, w naszym świecie, którego jesteśmy realną, współtworzącą i współodpowiedzialną, częścią. Dlatego zarówno praca nad spektaklem dokumentalnym,

jak i jego późniejszy odbiór, różnią się od pracy z wymyślanymi światami w sposób zasadniczy.

Kiedy w Miniaturze pracowaliśmy nad spektaklem *Baltic. Pies na krze* – opowiadającym historię psa, który w styczniu 2010 roku przepłynął Wisłę na kawałku kry, aby w końcu zostać uratowany przez załogę statku badawczego gdyńskiego Morskiego Instytutu Rybackiego R/V Baltica na wodach Zatoki Gdańskiej – spotkaliśmy się z osobami, które uczestniczyły w akcji ratunkowej. Nie chodziło nam o zdobycie materiału do późniejszego naśladowania postaci. Chcieliśmy poznać miejsce, kontekst, motywację. Realizacja ta była o tyle specyficzna, że jej głównym bohaterem był pies. Jak w większości bajek historie rozgrywają się w świecie zwierząt, tak też i w naszym spektaklu. Różnica polega na tym, że nasz bohater żyje, a jego przygoda wydarzyła się naprawdę. Jak łatwo się domyślić, niewiele mogliśmy się dowiedzieć od głównego bohatera. Mogliśmy zbierać fakty. Zadawać sobie i innym pytanie, jak mogło dojść do tego, że pies znalazł się na pełnym morzu, na kawałku lodu? Jednak tak, jak zaznaczyłem wcześniej, hipotezy tracą na znaczeniu. Są tylko motorem uruchamiającym naszą akcję. Teatr to gra emocji i w naszej pracy też chodziło o emocje. Oddać przeżycia, jakie towarzyszyły akcji ratunkowej, na tym nam zależało. Uważam, że scena jest w stanie nie tylko przekazać emocje, ale i wzmocnić odczuwanie. Poruszyć najbardziej skrywane pokłady wrażliwości. Spektakl gramy dla widzów od szóstego roku życia. Historia jednak porusza zarówno tych najmłodszych, jak i ich opiekunów. Gdyby była całkowicie wymyślona, czy też miałby taki wpływ na widzów? Możliwe. Jednak przy tej prawdziwej opowieści pozostaje zawsze pytanie: co dalej z Baltikiem? Widzowie mogą poszukać informacji w mediach, śledzić dalsze losy bohatera. Naszemu spektaklowi towarzyszyła akcja zbierania ciepłych materiałów na zimę dla zwierząt z okolicznych schronisk, która była pomysłem aktorów biorących udział w spektaklu, a która spotkała się z bardzo dużym odzewem. Tym samym spektakl trwa nie tylko na scenie, przenosi się do jak najbardziej realnego świata. To jedna z korzyści pracy nad historią, która wydarzyła się naprawdę.

Druga korzyść wypływa z pozytywnego wydźwięku tego, co zdarzyło się na morzu pewnego styczniowego dnia. Zwykło się mawiać, że życie to nie bajka, ale jednak bajką stać się może. Bajką, w której dobro zwycięża, a bohater przetrwa na przekór przeciwnościom losu. W tym przypadku teatr dokumentalny zaczyna operować już nie tylko faktem, ale i dowodem. Udowadnia, że dana postawa w życiu rodzi takie, a nie inne konsekwencje.

Baltic. Pies na krze w reżyserii Romualda Wiczy-Pokojskiego, Miejski Teatr Miniatura w Gdańsku. Na zdjęciu na pierwszym planie Jadwiga Sankowska i Edyta Janusz-Ehrlich, na dalszym planie Joanna Tomasik i Jolanta Darewicz



Nam zależało na pokazaniu, że dobro nie jest fikcją. Są o tym historie, których nie trzeba wyciągać z półki z bajkami, ale można powiedzieć: tak było naprawdę.

Kiedy pracowaliśmy nad tym specyficznym spektaklem dokumentalnym, zauważyliśmy jeszcze jedną korzyść dla naszej pracy. Nie musieliśmy szukać odpowiedniej barwy emocjonalnej dla każdej z postaci. Ta historia poruszała nas na tyle, że wystarczyło wyjść na scenę i być. Oczywiście jest to zbyt duże uproszczenie całego procesu, ale zależy mi na oddaniu znaczenia, jakie płynie z realizacji opartej o prawdziwe wydarzenia. Nie tylko wejść w postać, ale przejąć się historią jako człowiek. Mam głębokie przekonanie, że miało to znaczący wpływ na naszą pracę. Po prostu pomogło w działaniu. Oczywiście, zwracam tu uwagę na proces twórczy, którego konsekwencją jest gra aktorska i sam spektakl. Przy pracy z faktami nie trzeba szukać analogii, emocje przychodzą same, co ma istotny wpływ na sam proces.

Wracając do głównego pytania: po co młodemu widzowi teatr dokumentalny? Teatr dokumentalny nie tylko porusza, ale unaocznia i dowodzi konsekwencji wyborów oraz emocji, jakie im towarzyszą. Mówiąc wprost, odwołanie do realności wzbogaca przekaz. Specjalnie nie nawiązuję do wiarygodności, która odgrywa znaczącą rolę w spektaklach dla widzów dorosłych, ponieważ dla dziecka wiarygodne jest dużo więcej. Nasz widz nie potrzebuje dowodu jako takiego. W naszym przypadku chodzi o wzmocnienie przekazu poprzez podkreślenie, że mamy do czynienia z historią prawdziwą, a nie prawdopodobną. W spektaklu *Baltic...* historia niosła jeszcze jeden ładunek, który w pewien sposób wiąże się z wiarygodnością – opisywane zdarzenia toczyły się obok nas, pies na krze mógł płynąć gdzieś obok naszego domu, sami mogliśmy być częścią tej historii. Identyfikacja z bohaterami to jedno, a zauważenie siebie w kontekście przedstawionych zdarzeń to inne doświadczenie. Często mocniejsze. Nasz młody widz może nie tylko stać się Czerwonym Kapturkiem, ale zdać sobie sprawę, że jest częścią lasu, w którym rozgrywa się historia, że ma na nią wpływ.

Teatr fikcji i teatr nie-fikcji mogą istnieć obok siebie i się uzupełniać. W szerszym kontekście, teatr dokumentalny może stanowić równowagę dla świata iluzji. Jeżeli rozejrzemy się wokół, zauważymy, jak fikcja wypełnia każdy nasz dzień. Gry wideo, wirtualni przyjaciele, zabawki, które trzeba nakarmić, oddalają nas od takiej realności, jak życie i śmierć. Rola bajki się zmienia. W natłoku wszystkiego, w czasach łatwego dostępu, w czasach *copy and paste*, zdaje się, że rolę bajki przejmują niesamowite historie z życia wzięte. Te, które cechuje niepowtarzalność i wyjątkowość, a ich realność dodaje dreszczu emocji. Tak jakby fikcja i prawda zamieniły się rolami. Być może jest to stwierdzenie na wyrost, ale zależy mi na podkreśleniu zmiany, którą obserwuję od kilku lat. Zmiany, która – w moim przekonaniu – prowokuje do wyszukiwania i przedstawiania historii, które wydarzyły się naprawdę, i to najlepiej gdzieś obok nas. Jeszcze raz podkreślę, że nie chodzi mi o nazwanie świata fikcyjnym, że żyjemy w fikcji. Iluzja zaczyna dominować w coraz większym stopniu nad naszym spostrzeganiem rzeczywistości. Dziś świat jest nam przedstawiany w zgoła bajkowy sposób. Wszystko jest możliwe, wszystko jest piękne, wystylizowane. Taki świat dociera do nas z każdej sklepowej witryny. Zadomowiliśmy się w iluzji tak mocno, że realne zdarzenia stają się najlepszą opowieścią. Na tle tego świata, poprawionego przez programy komputerowe, stają się zaskakujące. Jakby ich zadaniem było wyciągnąć nas ze snu, w którym śnimy naszą zbiorową

bajkę. Teatr dokumentalny dla młodych widzów może nie tylko się zdarzyć, ale staje się koniecznością. Jako unaocznienie pewnych realnych sytuacji, jako obraz świata tu i teraz, i wreszcie jako oddanie prawdziwych emocji. Teatr dokumentalny w końcu przede wszystkim dokumentuje emocje, a w drugiej kolejności zdarzenia.

W teatrze dla dzieci dokument może stanowić istotny zwrot w sposobie strzeganiu tego rodzaju teatru w ogóle. Nie tylko jako kolejny element rozrywki, iluzji, ale jako miejsce istotnego spotkania twarzą w twarz z życiem. Co nie oznacza przytłaczania problemami, wręcz przeciwnie. Może to być bardzo porywająca lekcja miłości, bohaterstwa, dobra. Rzeczywistość jest w stanie dostarczyć niezwykłych historii, nie mniej magicznych niż niejedna fikcja. Wystarczy rozejrzeć się dookoła, a wszystko będzie jasne. W końcu żyjemy w bajce.

Romuald Wicza-Pokojski

Reżyser, dramaturg, od listopada 2011 roku dyrektor naczelny i artystyczny Miejskiego Teatru Miniatura. Absolwent Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie na Wydziale Wiedzy o Teatrze. W 1991 roku założył autorski Teatr Wiczy, z którym zrealizował ponad 20 spektakli, zarówno scenicznych, jak i plenerowych. Jako reżyser i dramaturg współpracował z teatrami: Baj Pomorski w Toruniu, Olsztyński Teatr Lalek, Teatr Wybrzeże w Gdańsku. Jego spektakle były prezentowane m.in. w Armenii, Czechach, Chorwacji, Danii, Grecji, Hiszpanii, Iranie, Irlandii, Niemczech, na Litwie, Słowacji, w Szwecji, USA, Wielkiej Brytanii, we Włoszech, na Białorusi, w Japonii. Laureat wielu nagród indywidualnych i zbiorowych, m.in. za innowacyjność w sztuce lalkarskiej za spektakl *Dietrich. Broken nails* podczas World Festival of Puppet Arts w Pradze w 2009 roku. W 2007 roku otrzymał medal „Zasłużony dla Kultury Polskiej”. W Miniaturze zrealizował spektakl *Baltic. Pies na krze* oraz *Brzydkie kaczątko* nagrodzone na Harmony World Puppet Carnival w Bangkoku w 2014 roku.



MŁODZIEŻ W TEATRZE

▲ Męczennicy w reżyserii Anny Augustynowicz. Teatr Współczesny w Szczecinie oraz Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu. Na zdjęciu Barbara Lewandowska

DO KOGO MÓWIMY? WSPÓŁCZESNY NASTOLATEK JAKO WIDZ. PERSPEKTYWA PSYCHOLOGICZNA

→ Anna Jarmołowska

Kim jest współczesny nastolatek? Przed próbą nakreślenia portretu rozwojowego dziewcząt i chłopców w okresie wczesnej adolescencji, zwłaszcza w sferach poznawczej, emocjonalnej, społecznej i moralnej, należałoby bliżej określić samo pojęcie adolescencji. Termin ten pochodzi od łacińskiego słowa „adolescere”, oznaczającego „wzmacniać się, dorastać, wzrastać ku dojrzałości”. Adolescencja to okres intensywnych przemian biologicznych, psychicznych i społecznych człowieka, które z dzieciństwa prowadzą go w dorosłość.

Zdaniem wielu badaczy w okresie dorastania, który trwa od 10/12 do 23/24 roku życia, można wyodrębnić dwie fazy: wczesnej adolescencji do około 16 roku życia i późnej adolescencji powyżej 16 roku życia. Inni proponują podział na trzy fazy: preadolescencję, obejmującą wiek pomiędzy 10 a 12 rokiem życia, wczesną adolescencję, czyli wiek od 13 do 16 lat (młodość gimnazjalną), a także późną adolescencję, do której zalicza się osoby w wieku od 17 do 23/24 lat.

W literaturze przedmiotu spotkać się można także z innym utożsamianym z adolescencją pojęciem – „wiekiem dorastania”. Nazwa ta obejmuje w swoim zakresie zarówno dojrzewanie biologiczne, jak i ściśle związane z nim rozwój psychiczny i społeczny. Niektórzy badacze zwracają przy tym uwagę na konieczność różnicowania pojęć dojrzewanie i dorastanie, gdyż dorosłość jest kategorią społeczną, podczas gdy dojrzałość to kategoria biologiczna. Co więcej, proces dorastania trwa zazwyczaj dłużej, a jego przebieg uwarunkowany jest czynnikami natury społecznej i kulturowej, a także systemem wychowania. W języku potocznym na określenie tej grupy osób przyjęło się pojęcie „nastolatki”.

Okres wczesnej adolescencji (13–16 lat) zarówno u dziewcząt, jak i u chłopców jest uznawany za najtrudniejszy na płaszczyźnie kontaktów z otoczeniem. W tym czasie kształtuje się osobowość, a temu procesowi towarzyszą często liczne błędy, np. mylenie intymności z zamknięciem w sobie,

zastępowanie krytyki krytykanctwem czy identyfikowanie wolności z robieniem tego, na co ma się ochotę. Do tego dokłada się charakterystyczna w okresie dojrzewania zmienność nastrojów i uczuć.

Czas trwania okresu dorastania, a także tempo, z jakim zachodzą wszelkie zmiany, są związane zarówno z cechami dziedzicznymi, jak i warunkami życia. Ponadto, zależą również od płci, ponieważ z reguły dziewczęta wkraczają w okres dorastania wcześniej niż chłopcy, na dodatek szybciej się rozwijają, więc wyraźnie zaznacza się między nimi różnica rozwojowa, która może wynosić nawet od 2 do 5 lat. Jedną z najbardziej charakterystycznych cech okresu dorastania są zmiany zachodzące w sferze fizycznej, następuje wówczas całkowite przeobrażenie sylwetki nastolatka.

Niedługo po ukończeniu 10 roku życia człowiek dojrzewa pod względem seksualnym i staje się zdolny do prokreacji – okres ten nosi miano pubertacji. I chociaż najbardziej oczywiste jej oznaki mają charakter rozwojowych zmian fizycznych, to dotyczą także sfery poznawczej, emocjonalnej, społecznej i moralnej. Tradycyjnie przyjęto się również uważać adolescencję za okres zaburzeń i konfliktów, określa się go nawet mianem czasu „burzy i naporu”. W literaturze przedmiotu można się spotkać również z przeświadczeniem (i trudno się z nim nie zgodzić), że okres dorastania jest ze względu na występujące w nim procesy i kryzys tożsamości najtrudniejszym etapem w całym życiu człowieka.

W okresie wczesnej adolescencji następuje intensywny rozwój wszystkich funkcji poznawczych u dziewcząt i chłopców, w tym wrażeń i spostrzeżeń, pamięci, myślenia, wyobraźni i fantazji. Zdaniem Jeana Piageta ogólną istotą rozwoju poznawczego jest bowiem rekonstrukcja i reintegracja wcześniejszych sposobów myślenia, jak również kształtowanie się nowych, bardziej adekwatnych i zrównoważonych struktur poznawczych. Co więcej, badacz był zdania, że w toku procesu następuje przejście od tzw. jednostronnego sposobu myślenia (związanego przede wszystkim z czynnościami na przedmiotach), poprzez odwracalne operacje umysłowe na reprezentacjach konkretnych przedmiotów i zdarzeń, do myślenia abstrakcyjnego i hipotetyczno-dedukcyjnego, w których formalne operacje umysłowe uniezależniają treść myślenia od realnych przedmiotów i zdarzeń.

Spostrzeżenia dziewcząt i chłopców stają się w tym okresie coraz bardziej dokładne, bogatsze w szczegóły, wielostronne w treści, bardziej świadome i ukierunkowane. Doskonalenie się uwagi dowolnej i procesów myślowych powoduje u nich dokładniejszą syntezę i analizę spostrzeganej

rzeczywistości. W procesach spostrzegania coraz więcej miejsca zajmuje również obserwacja, a udział procesów myślowych czyni ją planową, ukierunkowaną i systematyczną. W okresie dorastania zachodzą ponadto zmiany jakościowe w spostrzeżeniach i obserwacjach zarówno czasu, jak i przestrzeni.

Młodzież gimnazjalna zaczyna się posługiwać pamięcią logiczną i sensowną – czyni to przy tym ze zrozumieniem. Należy jednak mieć na uwadze, że pamięć mechaniczna rozwija się nadal, zmienia się jedynie zakres tych rodzajów pamięci – większą rolę zaczyna odgrywać bowiem pamięć logiczna (np. dosłowne zapamiętywanie czegoś nie sprawia nastolatkowi trudności). Warto także zaznaczyć, że w okresie wczesnej adolescencji zachodzą przekształcenia pamięci mimowolnej w pamięć dowolną (ok. 13 roku życia).

Także w procesie myślenia adolescentów zachodzą spore zmiany, gdyż pogłębia się zdolność analizy i syntezy, rozwija się również myślenie abstrakcyjne i logiczno-dedukcyjne. W tym wieku, przy zastosowaniu odpowiednich metod nauczania, poszczególne operacje myślowe, jak uogólnienie, porównywanie, wnioskowanie, dowodzenie czy klasyfikacja, przechodzą na wyższy poziom. Zgodnie z teorią Piageta w fazie wczesnej adolescencji myślenie przybiera postać operacji formalnych, co oznacza, że logiczne operacje są transmitowane z płaszczyzny konkretnych manipulacji na płaszczyznę samych idei wyobraźniowych (język symboli i słów), a także pozbawione oparcia percepcyjnego i doświadczalnego. Nastolatek, mając do rozwiązania jakiś problem nie tylko śledzi, jakie zachodzą zmiany czy przekształcenia w układzie stosunków w bezpośrednim doświadczeniu, ale przewiduje również te przekształcenia, które jeszcze nie powstały.

Ponadto myślenie młodych ludzi staje się myśleniem natury hipotetyczno-dedukcyjnej, czyli wykształca się u nich zdolność do dedukowania wniosków z czystych hipotez, a nie tylko z realnych obserwacji. Przewidywane zależności traktowane są jako hipotezy, formułowane sądy zestawiane są z nimi i na tej podstawie wysuwane są wnioski co do ich prawdziwości. Do właściwości myślenia nastolatka zalicza się zatem systematyzację i kombinatorykę postępowania w sytuacjach poznawczych, uniezależnienie czynności umysłowych od treści (formalizacja), a także wykraczanie poza dane informacje.

Myślenie hipotetyczne wiąże się również z pojęciem krytycyzmu myślenia, czyli możliwością wieloaspektowego ujmowania świata, która

powoduje dostrzeganie wielu sprzeczności w rzeczywistości i napędza samodzielne myślenie. Poprzez krytycyzm myślenia dorastający uniezależniają się od autorytetów, a to z kolei prowadzi do tego, że zaczynają pojmować umowność pewnych rzeczy i reguł. Dzięki temu możliwa staje się samodzielna weryfikacja obrazu siebie i innych (tu pojawiają się pojęcia o charakterze psychologicznym – są to pojęcia wzbogacające wiedzę o motywach, funkcjonowaniu ludzkiego zachowania, różnych aspektach siebie), a także osiągnięcie pełnej samoświadomości – zdawanie sobie sprawy z własnej przeszłości, teraźniejszości i umiejętność określenia siebie w przyszłości.

Krytycyzm myślenia wzmacnia także poczucie tożsamości u nastolatków – bowiem podstawowym celem dorastającej jednostki jest osiągnięcie dającej poczucie bezpieczeństwa i stabilizacji tożsamości „ja” oraz świadomości samego siebie. Tożsamość „ja” tworzą trzy składniki: poczucie jedności – zgodność obrazu „ja”, poczucie ciągłości obrazu „ja”, jak również poczucie wzajemności między własnym obrazem „ja” a sposobem spostrzegania przez innych. Dlatego też adolescent, aby osiągnąć tożsamość wypróbuje zwykle rozmaite role, początkowo bez zbytniego zaangażowania. Dzięki temu stopniowo kształtują się trwałe postawy i wartości, dokonują się wybory zawodowe, rodzinne, życiowe i co więcej, stają się one zrozumiałe zarówno dla jednostki, jak i dla innych wokół niej.

Otwartość dorastających i poszukiwanie racjonalnych wyjaśnień jest powiązane zarówno z krytycyzmem, jak i czasami z odrzuceniem dotychczasowych autorytetów. Osiągnięcie stadium myślenia formalnego i zwiększenie zainteresowania własną osobą łączy się z tzw. młodzieńczym egocentryzmem, który związany jest przede wszystkim z wiarą we wszechmoc refleksji. Młodzi ludzie tworzą w myślach „wymyśloną publiczność”, której posiadanie przyczynia się u nich do porywów entuzjazmu i pragnienia dokonania nadzwyczajnych czynów.

Dużą rolę w okresie dorastania odgrywa także wyobraźnia, która znajduje swój wyraz w marzeniach i twórczości. Wiąże się to ze wspomnianym już rozwojem myślenia hipotetyczno-dedukcyjnego, pozwalającym oderwać się od aktualnej rzeczywistości i snuć przypuszczenia czy przewidywania na temat swych dalszych planów bądź losów (często fantastycznych i utopijnych). Trzeba również zaznaczyć, że wyobrażenia młodych ludzi wiążą się ze wzmożoną emocjonalnością, dlatego dużo miejsca w ich życiu zajmują marzenia mające najczęściej charakter

kompensacyjno-życzeniowy. Nastolatki marzą o sławie i miłości, o niezwykłych przygodach i podróżach, o polepszeniu własnej sytuacji rodzinnej czy społecznej. Treści ich marzeń i fantazji zależą niejednokrotnie od warunków życia, niezaspokojonych potrzeb, nastawienia do rzeczywistości czy poziomu aspiracji, a wzbogacane są dodatkowo treściami czerpanymi z książek, filmów i innych źródeł, dostarczających wiadomości o życiu i świecie. Myślenie czarno-białe, nieuwzględniające szarości, utrudnia interpretację otaczającej rzeczywistości oraz stanowi bodziec do zagłębienia się w świat wirtualny, w którym za pomocą różnych symboli, gestów czy znaków można kontrolować bieg wydarzeń czy kierować zachowaniami bohaterów.

Adolescenci często także próbują swych sił w twórczości literackiej (i to niezależnie od płci) – piszą wiersze, opowiadania, nowele, pamiętniki. Wiąże się to nie tylko z żywą wyobraźnią i rozwojem uczuć estetycznych, ale także ze zwykłą potrzebą wypowiedzenia się na jakiś temat.

W tym okresie pojawia się również silniejsze zainteresowanie osobami płci przeciwnej, co może wywoływać napięcie nerwowe i ogólne podniecenie emocjonalne, ponieważ im więcej nastolatki myślą o tych sprawach, tym bardziej może to zakłócać ich zachowanie. Ze względu na szybszy rozwój dziewcząt, chłopcy martwią się, że są niżsi i słabiej rozwinięci, podważa to ich poczucie męskości. Ogromne znaczenie dla młodych ludzi ma ich siła i sprawność. Nie zdają sobie sprawy, że są one wynikiem dojrzewania płciowego, a nie ich własnych osiągnięć – są z nich dumni i pragną się nimi popisać zarówno w grach zespołowych, jak i w rozgrywkach indywidualnych. Warto tu podkreślić, że sprawność fizyczna ma wysoką rangę u młodzieży obojga płci i niejednokrotnie jest podstawą zdobycia w ich oczach uznania.

Należy także zaznaczyć, że gdy młodzież dostrzega, że rośnie i zaczyna uświadamiać sobie nowe rozmiary swego ciała, zauważa, że nie musi już patrzeć w górę, gdy rozmawia z dorosłymi i zaczyna domagać się takich samych praw i przywilejów, jakie mają dorośli, sądząc, że o wszystkich sprawach może decydować sama, a zwłaszcza bez interwencji rodziców.

Podsumowując, młodzież w wieku gimnazjalnym osiąga bardzo wysoką sprawność w dziedzinie wrażeń i spostrzeżeń (słuchowych, wzrokowych, węchowych, dotykowych). Zwiększa się u niej pojemność uwagi, co pozwala z kolei na większe skupienie się i w rezultacie na bardziej efektywną pracę. W tym okresie następuje również pełny rozwój najwyższego poziomu myślenia, zwanego myśleniem abstrakcyjnym.

Co więcej, intensywny rozwój wyobraźni ujawnia się zarówno w pomysłowości rozwiązań w życiu codziennym, jak i w młodzieńczej twórczości. Wraz z rozwojem podstawowych procesów psychicznych w sferze intelektu, uczuć i woli kształtują się u młodzieży gimnazjalnej także ważne cechy osobowości, zainteresowania, zdolności, charakter, światopogląd, postawy etyczne czy społeczne, rozwija się ponadto świadomość i samoocena. Krótko mówiąc, młodzież odkrywa w sobie nowy świat – świat wewnętrznych przeżyć i doznań.

W każdym okresie życia człowieka przystosowaniu towarzyszy spore napięcie – im trudniejsze przystosowanie, tym większe napięcie emocjonalne. Dlatego zdarza się, że w toku przystosowania w okresie wczesnej adolescencji dziewczęta i chłopcy bywają nadwrażliwi i niezrównoważeni emocjonalnie, co wpływa na ich relacje z otoczeniem, jak również postrzeganie samego siebie czy świata.

Intensywnym zmianom we wszystkich sferach osobowości młodzieży w wieku gimnazjalnym towarzyszy podwyższone napięcie emocjonalne, a reakcje młodych ludzi są często nieproporcjonalne do wywołujących je bodźców. Drobne sprawy życia codziennego, które w okresie dzieciństwa przechodziły niepostrzeżenie, teraz potrafią wywołać przysłowiową „burzę w szklance wody”.

Charakterystyczne dla dorastających są uczucia przeciwstawne (ambiwalentne), gdyż jednocześnie przeżywają oni miłość i nienawiść, radość i smutek – co nadaje przeżyciom nieokreślony, niezrównoważony charakter, będący często powodem poczucia zagubienia. Ambiwalencji uczuć wydają się wynikać z niestabilnego systemu wartości i są przejawem poszukiwań ich wyraźnie określonych kryteriów.

Dla adolescentów charakterystyczny jest także wzrost uczuć społecznych, tzn. uczuć, których źródłem są sytuacje społeczne (uczucie radości ze zwycięstwa w zawodach sportowych, uczucie radości z pochwały uzyskanej wobec klasy). Szczególnie często występują jednak w tym okresie także uczucia negatywne, takie jak lęki, gniew, nienawiść czy wstyd. Lęki społeczne mogą przejawiać się pod postacią nieśmiałości, lęku przed niepowodzeniem, przed odpowiedzialnością czy przyszłością.

Dostrzegane przez nastolatka zmiany w wyglądzie i czynnościach ciała wpływają na obraz jego osoby i związane z nim emocje. Zwykle, przynajmniej początkowo, są one dla młodego człowieka kłopotliwe i reaguje na nie negatywnie, zwłaszcza że porównując siebie z lansowanymi przez media wzorami, nie wypada najlepiej.

Chłopcy w okresie wczesnej adolescencji są bardzo dumni ze swoich mięśni, a także ze swoich możliwości fizycznych. Pod wpływem przemian psychicznych podejmują często walkę, stają się brutalni, agresywni – w tej fazie dojrzewania często stają się groźni dla otoczenia. A z uwagi na to, że nie są świadomi swojej siły, wszystko, czego się dotkną, łatwo się psuje (jest „stabe, zrobione z byle czego”). Chłopcy mają także duży zapal do ćwiczeń fizycznych, ruch jest im potrzebny w związku z rozwojem muskulatury, jak i z innych powodów fizjologicznych. Uprawiają sport, bo w okresie dojrzewania szukają pola walki, stale są gotowi do współzawodnictwa, do gry, do próby siebie – dlatego właśnie sport zaspokaja te potrzeby.

Dla odmiany u dziewcząt maleje chęć uprawiania ćwiczeń – nie odczuwają one tego typu potrzeb, jak również nie mają motywacji, a jeżeli już się to zdarza, to w zdecydowanie mniejszym zakresie niż u chłopców. Dojrzewanie dziewcząt w ogóle przebiega inaczej, znacznie dla nich korzystniej. Proces ten trwa u nich krócej i rozpoczyna się około 2 lata wcześniej od chłopców. Wiąże się z krótkotrwałym okresem ich psychicznego niezrównoważenia, rozproszonej uwagi, chaotycznych poczynań. Wówczas, gdy chłopcy wchodzą w ten niekorzystny – z punktu widzenia wymagań szkolnych – okres, dziewczęta są już wewnątrznie zorganizowane i dojrzałe społecznie.

Spostrzeganie wyżej wspomnianych zmian biologicznych przez nastolatka wpływa na jego obraz własnej osoby i związane z tym emocje – niektóre zmiany są źródłem radości, inne wywołują dezaprobatę lub ambiwalencję. Dorastający bardzo często porównują się z ikonami, idolami z mediów, co powoduje obniżenie ich samooceny. Dodatkowo stan psycho-emocjonalny nastolatka zależy od tego, czy dojrzewanie zaczęło się wcześniej czy później.

Wcześniej dojrzewający chłopcy są pewni siebie, swobodni, aktywni, są oceniani przez rówieśników i dorosłych jako atrakcyjniejsi. Z kolei chłopcy o wolniejszym tempie rozwoju są z reguły tym faktem mocno zaniepokojeni – niedorównywanie siłą i sprawnością innym kolegom jest przez nich boleśnie przeżywane, więc starają się nadrabiać owe braki w różny sposób. Nierzadko uzyskują wysoką pozycję wśród rówieśników dzięki bardzo dobrym wynikom w nauce, kiedy indziej grają rolę, które umożliwiają im utrzymanie dobrego miejsca w zespole (np. maskotki czy błazna). Zdarza się i tak, że właśnie ci mniejsi i słabsi dokonują czynów chuligańskich, chcąc zdobyć uznanie innych. Chłopcy wykazują ponadto większą agresję w zachowaniu. Późno dojrzewający chłopcy znajdują się więc w wyraźnie niekorzystnej sytuacji.

Dziewczęta, które wcześniej dojrzewają, mają z kolei więcej osobistych problemów (np. zakłopotanie sylwetką czy miesiączką), więcej objawów psychosomatycznych, częstsze kontakty z alkoholem i narkotykami, zwykle też wcześniej podejmują aktywność seksualną i mają więcej konfliktów z rodzicami. Społeczeństwo oczekuje od nich większej dojrzałości, rozważli, do której często są jeszcze nieprzygotowane. W środowisku rówieśniczym ich pozycja jest w związku z tym początkowo dość niska, ale potem ich prestiż zdecydowanie wzrasta. Dziewczęta o opóźnionym rozwoju płciowym mają zaś zwykle mniej osobistych problemów i wyższą samoocenę, mniej kłopotów z nimi ma też ich otoczenie. Dziewczęta takie są z reguły drobne, o dziecięcej sylwetce i ruchach, spontanicznie reagujące na sytuacje – bywają pupilkami rodziców, a często także nauczycieli. Są również lubiane i przyciągane do grup rówieśniczych.

Należy tu również zaznaczyć, że zarówno chłopcy, jak i dziewczęta późno dojrzewający wykazują silniejsze przejawy niewiary w siebie, poczucie osamotnienia oraz większą potrzebę podporządkowania się niż ich wcześniej dojrzewający rówieśnicy.

Trzeba jednak pamiętać, że emocje nastolatka nie wynikają tylko i wyłącznie ze zmieniającego się obrazu własnej osoby, bowiem hormony, które w tym okresie przekształcają młody organizm, przyczyniają się do występowania większego pobudzenia emocjonalnego i chwiejności emocji – chłopcy stają się bardziej agresywni pod wpływem testosteronu, a dziewczęta z kolei miewają duże wahania nastroju, zwłaszcza w okresie poprzedzającym menstruację i w czasie jej trwania.

W okresie wczesnej adolescencji znacznie zaniżona jest również samoocena u nastolatków obojga płci – u dziewcząt przejawia się to najczęściej brakiem udziału w lekcjach, biernością, pozwalaniem na to, aby ktoś inny zabierał głos w imieniu zbiorowości, a także jawną depresją (nastolatki okazują zmęczenie, mówią o przygnębieniu). Z kolei do wskaźników zaniżonej samooceny u chłopców zalicza się m.in. brawurę, zachowania ryzykowne, udawanie większej pewności siebie, nieprzyznawanie się do słabości, pozowanie, próbę skupiania na sobie uwagi, a także dużą agresję, a nawet zachowania przestępcze.

Powyższe różnice są w znacznej mierze wynikiem tego, że dziewczęta od najwcześniejszych lat mają przyzwolenie na to, by okazywać swoje uczucia czy słabości oraz prosić o pomoc, natomiast chłopcom wpaja się, że powinni być odporni na niepowodzenia i odznaczać się samodzielnością.

Warto tu także zaznaczyć, że dużą rolę w sferze emocjonalnej nastolatków odgrywa uczucie miłości, które na tym etapie rozwoju człowieka przybiera raczej formę ćwiczeń. Zanim bowiem uczucia skierowane zostaną na tego jedyne go bądź tę jedyną, nastolatki stosują głównie dwie formy kontaktów: adoracji (forma przygotowawcza, polega na silnej sympatii do osoby tej samej płci (lub nie / i często starszej)) i flirtu, który wyraża dążenie do nawiązania kontaktu o charakterze zdecydowanie erotycznym.

Emocje są zatem kolejnym obszarem, w którym dokonują się zmiany u osób w okresie wczesnej adolescencji. Reakcje emocjonalne mogą być powiązane z niezaspokojonymi potrzebami, jak również z konkretnymi sytuacjami, zaś w procesie kształtowania własnej tożsamości młodzież przeżywa skrajne, ambiwalentne uczucia. Wraz z rozwojem ego wyraża też emocje w sposób bardziej różnorodny i konfliktowy. Z jednej strony może to być lęk czy zagubienie, a z drugiej radość czy ciekawość. Ta labilność emocjonalna wynika ze wzmożonej w tym okresie pobudliwości nerwowej, mającej swoje przyczyny w intensywnym rozwoju fizycznym, zmianach hormonalnych i małej umiejętności kontrolowania własnych emocji.

W wieku dorastania obserwuje się zatem widoczne zmiany nie tylko w treści przeżyć emocjonalnych, ale i w ich formie (przebiegu, intensywności i dynamice), a przyczyny i źródła wzmożonej emocjonalności tkwią zarówno w sferze fizjologicznej, jak również w sferze rozległych doświadczeń społecznych. Do cech życia emocjonalnego nastolatków zaliczyć trzeba: intensywność i żywość przeżyć uczuciowych (przeżycia osiągają stopień wysokiego napięcia, np. smutek przeżywany bardzo głęboko ma charakter tragedii), łatwość oscylacji między nastrojami krańcowymi, chwiejność emocjonalną (ta sama osoba przeżywa biegunowo przeciwne upodobania i skłonności – raz garnie się do ludzi, a raz izoluje), ruchliwość emocjonalną (niecierpliwość emocjonalna i łatwe przechodzenie z jednych stanów emocjonalnych do innych), bezprzedmiotowość (doznawane uczucia często nie są związane z określonym bodźcem).

Analizując zagadnienie okresu dojrzewania, nie można zapomnieć o tym, że najważniejszym i najbardziej atrakcyjnym środowiskiem życia adolescenta jest grupa rówieśnicza. Tak jak dla przedszkolaka całym światem jest mama czy tata, tak dla nastolatka świat kręci się wokół kolegów i koleżanek. Dorastający zbliżają się do rówieśników, którzy są zawsze w ich otoczeniu, z którymi można robić wiele ciekawych rzeczy. Czasami na początku dorastania pojawia się antagonizm płci, czyli wzajemna niechęć

do siebie u obu płci, silniej wyrażana przez chłopców. Częściej jednak jest to antagonizm pozorny, za którym stoi rzeczywiste zainteresowanie płcią przeciwną. Kształtujące się uczucia społeczne znajdują wówczas wyraz m.in. w tworzeniu się związków rówieśniczych, takich jak: najbliżsi przyjaciele (osoby oddane, godne zaufania, wspierające, często związane z wymogiem wyłączności, początkowo związki z obu płciami), paczki (kilkuosobowe grupy zaprzyjaźnionych osób, na początku jednej płci, dość ekskluzywne – do już istniejącej paczki trudno się dostać), grupy koleżeńskie (paczki, tylko bardziej liczne i nie tak ekskluzywne), bandy (grupy młodzieżowe ocierające się o granice prawa, o bardzo wyraźnej strukturze, wewnętrzną hierarchia, normy, których cele nie zawsze są właściwe).

Warto tutaj zaznaczyć, że związki te przyczyniają się do wzmocnienia poczucia własnej wartości i pozwalają lepiej poznać samego siebie – przy czym przyjaźnie dziewczęce charakteryzują się bardzo osobistymi zwierzeniami i wymaganiami wyłączności, natomiast chłopięce opierają się raczej na wspólnych działaniach.

W tym miejscu należałoby również wspomnieć o tym, co daje młodemu człowiekowi grupa rówieśnicza. Do skutków pozytywnych zalicza się m.in. poczucie wspólnoty; solidarność grupową; potrzebę upodobniania się (ubrania, fryzury, żargon); tworzenie się kultury młodzieżowej, która jest sposobem wzmocnienia tożsamości, podkreślenia niezależności, odrębności; rozwijanie zainteresowań oraz form współdziałania, jak również wzmocnienie poczucia własnej wartości oraz bezpieczeństwo emocjonalne. Z kolei do negatywów autorzy zaliczają m.in. niechęć i nienawiść do innych, poczucie własnej wartości przeradzające się w zuchwałość, obawę o własne bezpieczeństwo, przeradzającą się w agresję wobec domniemyanych wrogów, a także zainteresowania przybierające aspołeczny charakter.

Rówieśnicy, odgrywający ważną rolę w okresie dorastania, z czasem stają się ważniejsi niż rodzina. Dzięki paczkom, bandom czy przyjaźniom nastolatek może m.in. wystawić na próbę uznawane idee czy wierność. Może sprawdzić siebie w różnorodnych sytuacjach. Opisywanie innych i siebie jako członka grupy pomaga mu stworzyć i wzmocnić własną tożsamość. Grupa zaś zapewnia mu poczucie bezpieczeństwa, dostarcza uznania i akceptacji, a tym samym potwierdza słuszność głoszonych przez niego poglądów.

Konformizm zachowań nastolatków dość często prowadzi do konfliktów z rodzicami, np. na tle przyjaźni, ubioru czy preferencji muzycznych. Ponadto samo wyjście z układu zależności od rodziców i rozpoczęcie

samodzielnego życia także w sposób naturalny zmierza do sytuacji konfliktowych. Nastolatki choć większość czasu spędzają w grupach rówieśniczych, to jednak nadal są zależni od rodziców. Bardzo częstym symptomem wchodzenia przez dziecko w okres dojrzewania są jego coraz częstsze kłótnie z rodzicami. Konflikty te powstają na gruncie sprzeczności między kontrolą ze strony dorosłych a potrzebą swobody dzieci, między odpowiedzialnością dorosłych a dzieleniem się nią z nastolatkiem, między zwracaniem dużej uwagi przez rodziców na aktywność szkolną a poświęcaniem tej uwagi na inne aktywności przez dorastających. Bliska więź z rodzicami i pozytywny przebieg dorastania współwystępują najczęściej ze szczęśliwym związkiem małżeńskim rodziców. Rodzice mają wówczas także ogromny wpływ na identyfikację nastolatka z własną płcią. W takiej sytuacji młodzież, nawet krytykując rodziców, odnosi się często do ich wartości.

Duży wpływ na kształtowanie się osobowości u dziewcząt i chłopców w okresie wczesnej adolescencji mają także kontakty z dorosłymi. W pierwszej fazie okresu dorastania należy zwrócić uwagę przede wszystkim na bunt przeciw dorosłym, który jest niczym innym jak zewnętrznym objawem usamodzielniania się młodego człowieka, przez co wiąże się z jego przeistoczeniem z całkowicie zależnego i patrzącego na wszystko oczyma rodziców dziecka w osobę o własnej osobowości, świecie, przekonaniach, uczuciach, doznaniach i hierarchii wartości. W miarę upływu lat dochodzi jednak do stopniowej ewolucji postawy młodzieży wobec rodziców w kierunku polepszania się stosunków między nimi (ok. 16 roku życia).

Związki adolescentów z dorosłymi cechuje również dość często przekorny stosunek młodych do starszych – choć jest bardzo realistyczny, konflikty bywają pozorne, za to umożliwiają pozbycie się wrogich uczuć i napięć. Warto tu także zaznaczyć, że częściej ma to miejsce w kontaktach z chłopcami niż z dziewczętami.

Ponadto, w okresie wczesnej adolescencji młodzi ludzie wykazują zróżnicowany stopień przystosowania społecznego (od osób dobrze przystosowanych do skrajnie antyspołecznych) i mają zróżnicowane osobowości (od „normalnej” do psychotycznej, od ekstrawertycznej do zamkniętej w sobie, dość często depresyjnej czy nawet ze skłonnościami samobójczymi).

Wpływy zewnętrzne (społeczne) w procesie wychowania odgrywają ogromną rolę w rozwoju osobowości. Trwałe nastawienie tworzące osobowość kształtuje się i organizuje wokół: osób znaczących i ludzi mających szczególnie wpływ na życie jednostki w okresie dzieciństwa i dorastania, takich jak matka, ojciec, nauczyciele; typowych i powtarzających się sytuacji,

które tworzą zasób doświadczeń jednostki; ról społecznych oraz wymagań związanych z nimi zależnych od wieku i płci, jak również sytuacji wyjątkowych oddziałujących na jednostkę w sposób traumatyczny, negatywny bądź urazowy (np. śmierć bliskich, silny lęk).

Omawiając zagadnienia związane z rozwojem społecznym młodzieży gimnazjalnej, nie należy zapominać o tym, że jej zainteresowania własną osobą dotyczą także wyglądu zewnętrznego. Młodzież na podstawie bacznych obserwacji w lustrze zaczyna oceniać szczegóły swej urody, porównując się z innymi. Samodzielne próby zmiany siebie polegają najczęściej na zmianie wyglądu, nadawaniu sobie nowych imion, na innym sposobie bycia. Młodzi ludzie przekonują się, że powodzenie towarzyskie zależy często od wyglądu zewnętrznego, więc aby być popularni, muszą swoim wyglądem zewnętrznym upodobnić się do modelu przyjętego przez grupę.

Każda grupa ma swoje normy piękna fizycznego, które się zmieniają co pewien czas. W tym okresie olbrzymią wagę przywiązuje się do ubrania. Szczęście, powodzenie, wiara w siebie danej osoby są zależne od tego, czy inni ganią czy chwala jej strój i ogólny wygląd zewnętrzny. Nastolatkowie widzą przy tym, jak ważną rolę odgrywa ubranie w zdobyciu pozycji w grupie. Osoby ubrane jak inni członkowie grupy utożsamiają się z nią i czują, że do niej należą. Chłopcy i dziewczęta, choć mają różne standardy dotyczące wyglądu zewnętrznego, to niezależnie od własnej płci pragną być ponętni dla płci przeciwnej.

Można zatem zauważyć, że adolescent, który tak długo był skierowany na siebie samego, szuka teraz wspólnego „my”. W tym okresie powstaje więc silna potrzeba, by przeżyć coś wspólnego z innymi, a także radość z przynależności do wspólnoty, która powstaje dzięki temu, że różni ludzie przeżywają jednocześnie to samo – co nadaje głębię i siłę własnemu przeżyciu.

Młodzież spotyka się też często nie po to, aby rozwiązać problem, ale po to, aby się wzajemnie słyszeć – chodzi im bowiem o wspólne poszukiwanie i trwanie w poszukiwaniu. W dzisiejszych czasach zaś znalezienie odpowiedzi na pytania: „Kim jestem?”, „Kim się staję?” nabiera szczególnie znaczenia, ale i okazuje się coraz trudniejsze do interpretacji, ponieważ tożsamość podmiotu podlega ciągłym zmianom społeczno-kulturowym. Dlatego w literaturze przedmiotu spotkać można także podział na tożsamość osobową i społeczną. Tożsamość osobowa wyraża się w biografii każdego człowieka i wymaga od jednostki bycia jedyną w swoim rodzaju.

Natomiast tożsamość społeczna – to przynależność danej osoby do różnych grup, wymagająca zgodności z oczekiwaniami społecznymi i bycia taką samą jak wszyscy.

Podsumowując należy stwierdzić, że młody człowiek z jednej strony poszukuje własnej tożsamości, ale jednocześnie chce być także akceptowany w środowisku rówieśniczym. Dostrzega zatem konieczność zmierzenia się z wzorcami i naciskami płynącymi od dorosłych i rówieśników oraz ze strony mediów, które kreują obraz idealnego dorosłego. Niejednokrotnie siła oddziaływania tych wzorców jest tak duża, że zmusza do dokonywania wyborów, nie zawsze właściwych. Wówczas nieoceniona jest umiejętna pomoc rodzica bądź nauczyciela, którzy mogą być autorytetami, zmieniającymi życie dziecka.

Rozwój dziewcząt i chłopców w okresie wczesnej adolescencji wiąże się obok procesów zachodzących w sferze poznawczej, emocjonalnej i społecznej, także z ewolucją wartości i ideałów. Tworzenie się w okresie adolescencji pierwszych czynnych postaw życiowych i związanych z tym hierarchii wartości, rozwój i dojrzewanie moralne, budowanie poczucia tożsamości społecznej i wykształcanie światopoglądu, to zadania rozwojowe głęboko uwikłane w sferę oddziaływań społecznych i kulturowych. Rolę decydującą odgrywają tu procesy nabywania i wytwarzania indywidualnych sposobów rozumienia i interpretacji zachowań społecznych, ujmowania relacji na płaszczyźnie jednostka – grupa, odnajdywania i formułowania własnych dróg rozwoju poprzez nadawanie sensu zachowaniom zarówno swoim, jak i innych.

W rozważaniach etyczno-filozoficznych przyjmuje się, że wartość jest pojęciem nadającym sens ludzkiej egzystencji, ustanawiając relacje między czującym i aktywnym podmiotem a światem obiektów. W relacjach międzyludzkich poprzez miłość, wiarę oraz nadzieję człowiek rozpoznaje drugiego człowieka, jego istnienie i jego dobro – w tym znaczeniu literatura przedmiotu określa pojęcie prawdy, dobra i piękna jako wartości fundamentalnych i ogólnoludzkich.

Jak zatem świat wartości kształtuje się u młodzieży gimnazjalnej? Nie ma wątpliwości, że dziewczęta i chłopcy w okresie wczesnej adolescencji są niezwykle wrażliwi i krytyczni. Cechuje ich również idealizm młodzieńczy – dążą do ideałów, w imię których gotowi są ponosić wielkie ofiary. Zmierzając do niezależności, charakteryzują się rozwiniętym poczuciem samodzielności, które idzie w parze z niechęcią przyjmowania systemów norm i ocen obowiązujących w świecie dorosłych. Cechuje

ich ponadto sprzeczność postaw i poglądów, w ich zachowaniu można dostrzec sprzeczne i wykluczające się tendencje (np. nieproduktywność – twórczość, egocentryzm – zdolność do poświęcania się dla swego ideału). Charakterystyczna dla okresu dorastania jest także niewiara w siebie i swoje możliwości, poczucie niższości i zagrożenia. Z biegiem lat dorastający odkrywają swój świat psychiczny, pojawia się u nich wówczas zainteresowanie własną osobą, wyglądem zewnętrznym, osobowością i jej cechami. Młodzi ludzie zastanawiają się nad sobą i własnym życiem. Starają się dokonywać oceny własnej osoby, analizować swoje postępowanie, a ich samoocena podlega dużym wahaniom.

Lawrence Kohlberg wyróżnił trzy poziomy rozwoju rozumowania moralnego u dzieci i młodzieży – są to: moralność przedkonwencjonalna, moralność konwencjonalna oraz moralność postkonwencjonalna. Okres adolescencji, zdaniem autora, to czas osiągnięcia postkonwencjonalnego poziomu rozwoju moralnego, w którym w odróżnieniu od konwencjonalnego poziomu rozwoju moralności – gdy dziecko kieruje się w swoim postępowaniu i ocenie zjawisk standardami należącymi do innych znaczących osób, np. rodziców, nauczycieli, opiekunów, a wartościowanie zachowań innych wynika z aprobaty społecznej, przede wszystkim danego zachowania czy postawy rówieśników – oceny moralne nie są oparte o cudze standardy, lecz wykazują cechy autonomiczne, niezależne od autorytetów, jak również charakteryzują się znacznym stopniem zinternalizowania.

Proces budowania systemu wartości i osiągnięcia różnych stopni posługiwania się funkcją wartościującą przez młodzież uwarunkowany jest nie tylko podłożem intrapsychicznym i osobowościowym, rodzajem i poziomem zdolności intelektualnych czy stopniem rozwoju dojrzałości emocjonalnej, ale także czynnikami natury kulturowej, makrospołecznej (oddziaływanie środowisk wielkomiejskich, małomiasteczkowych, wiejskich) oraz mikrospołecznej (typy szkół, do jakich uczęszcza młodzież, rodzaj doświadczeń wynoszonych ze środowiska rodzinnego). Elementy te niewątpliwie mogą determinować kierunki wykształcania się systemów wartości w okresie adolescencji.

Warto także pamiętać, że okres adolescencji jest okresem szczególnym, gdy ma się do czynienia z wyraźnym kryzysem budowanej tożsamości, którego pokonanie jest właśnie warunkiem rozwoju dojrzałych struktur osobowości. Szczególne znaczenie dla pomyślnego rozwiązania kryzysu tożsamości w tym czasie ma przewyżczenie poważnej rozbieżności pomiędzy oczekiwaniami społeczeństwa wobec dorastającego człowieka

a możliwościami sprostania im przez nastolatka. W tym okresie ma bowiem miejsce zasadnicza próba świadomego budowania koncepcji siebie poprzez odrzucenie autorytetów z wcześniejszego stadium rozwoju dziecięcego i poszukiwanie własnych, autonomicznych wyborów dotyczących uczestnictwa w życiu społecznym, którego reguły są z kolei determinowane przez wymagania kultury.

Z rozwojem moralnym młodzieży wiążą się również takie pojęcia, jak: rygorizm moralny, czyli ujmowanie powinności jako bezwzględnych, od których nie wolno odstępować (po 11 roku ulega to zmianie) oraz idealizm młodzieńczy, charakteryzujący się potrzebą czynienia dobra i wymagający wystąpienia odpowiednich warunków do urzeczywistnienia się. Literatura przedmiotu wyróżnia cztery fazy idealizmu młodzieńczego: idealizm antycypacyjny – oczekiwanie dobra, idealizm kompensacyjny – po złych wydarzeniach protest i ucieczka, idealizm normatywny – przyjęta norma, idealizm praktyczny – ukierunkowany na sprawy realne.

Okres wczesnej adolescencji wiąże się również z postrzeganiem przez młodzież tematu wiary i religii – trzeba tu zaznaczyć, że jest to zjawisko dość zróżnicowane. Zdarzają się przypadki całkowitego odwrócenia od tych wartości, jak również przesadne ich wyznawanie. Ponadto, dziewczęta i chłopcy w wieku gimnazjalnym podatni są na wstępowanie do różnego rodzaju sekt.

Okres adolescencji jest również czasem, w którym krystalizuje się tożsamość, związana głównie z akceptacją własnej płci. Ze zjawiskiem tym wiąże się zarówno przejmowanie gotowych wzorów tożsamości (tzw. tożsamość syntetyczna), jak również opozycja w stosunku do ról, depersonalizacja, alienacja, dezorganizacja i pustka (tzw. negatywna tożsamość). W literaturze przedmiotu można się spotkać z podziałem na trzy etapy rozwoju tożsamości: wzrastającą dyferencjację – różnicowanie się procesów psychicznych, wzrastającą stabilizację oraz wzrastającą realistyczną postawę w samoocenie i tworzeniu koncepcji własnej osoby. Osiągnięcie tożsamości w adolescencji nadaje kierunek dalszemu życiu, prowadzi do krystalizacji systemu wartości osobistych i świadomości indywidualnych możliwości, zdolności i ograniczeń. Szczególnie ważne jest ukształtowanie cnoty wierności własnym wartościom, gdyż pozwala to na realizację celów życiowych.

W literaturze przedmiotu można się także spotkać z przeświadczeniem, że w aspekcie rozwoju moralnego okres wczesnej adolescencji jest trudniejszy dla dziewcząt niż dla chłopców. Mają one bowiem większy

problem z identyfikacją własnej płci, co wiąże się z brakiem możliwości określenia roli kobiety. Cechuje je często psychiczny infantylizm, jak również kompleks Diany (nie chce być kobietą, naśladuje chłopców). Ma się tu także niejednokrotnie do czynienia z modelem androgynicznym, nie różnicującym płci – jest to jednak stan przejściowy. Także w kategorii określania swoich planów życiowych ich postawa nie jest jednoznaczna. Wyróżnia się trzy rodzaje tendencji: tradycyjno-konserwatywną (rodzina), progresywno-modną (równa rola rodziny i pracy zawodowej), progresywno-rygorystyczną (centrum – praca, bez równoczesnych więzi rodzinnych).

Na koniec należy zaznaczyć, że osobowość kształtuje się zarówno na tle rozmaitych ideałów, jakie jednostka stawia przed sobą, jak i w wyniku procesów samowychowania, które w powiązaniu z pozytywnymi elementami środowiska wychowawczego powodują zmiany przede wszystkim cech woli i charakteru. Samo poszukiwanie tożsamości jest ściśle związane z wyborem tożsamości zawodowej i ideologii, dlatego osobiste wartości i ideały zaczynają kształtować zwarty, hierarchiczny system, a stawianie sobie wielu pytań natury egzystencjalnej, szczególnie przez młodzież w wieku 13–17 lat oraz dyskusje nad istotą dobra i zła, budzą szacunek dla samej normy moralnej. Wytworzenie własnego systemu ideologicznego pozwala bowiem na wierność sobie i swoim wartościom w sytuacji braku ciągłości i stałego promowania nowości.

Podsumowując rozważania dotyczące okresu adolescencji, należy podkreślić, że jest to jeden z najtrudniejszych momentów w życiu człowieka. Aktualnie u młodzieży w wieku 13–16 lat, oprócz przedstawionej już dużej dynamiki zmian pojawiających się we wszystkich sferach rozwoju, można zaobserwować nowe zjawiska warunkujące jej zachowanie. Nieograniczony dostęp do środków masowego przekazu: Internetu (portale społecznościowe, blogi, gry komputerowe), telewizji, czasopism itd. powoduje przeniesienie akcentu z kontaktów w świecie realnym na świat wirtualny, w którym w sposób nieskrępowany nastolatki odreagowują emocje czy wyrażają poglądy, prowokują, rozwijają własne zainteresowania i zdolności czy poszukują swojego miejsca w świecie. Wzorce masowo przekazywane młodym ludziom przez media promujące kult posiadania dóbr materialnych, własnej skuteczności i sukcesu, stanowią zagrożenie dla rozwijającego się systemu wartości. Często weryfikacja, z jaką się spotykają w otaczającej rzeczywistości powoduje wiele rozczarowań i konfliktów, ponieważ wciąż brakuje im wiedzy dotyczącej relacji społecznych.

Dorośli pozwalają nastolatkom zniknąć z życia rodzinnego, wiedząc, że potrzebuje oddalać się i spędzać czas w grupie rówieśników lub z samym sobą. Jednakże adolescent, choć nie mówi o tym wprost, ma również potrzebę przynależności do kręgu rodziny i bycia jej ważnym członkiem. Dlatego ważne jest stwarzanie okazji do wspólnego rytualnego przebywania ojca z synem (ta relacja jest w tym okresie bardzo ważna) i matki z córką. Zapewnia to młodemu człowiekowi poczucie bezpieczeństwa i bliskości, jak również okazję do szczerzej rozmowy i ujawnienia swoich problemów. Warto zapoznawać się z ulubionymi książkami młodego człowieka, filmami, programami TV, muzyką tak, by nastolatek wiedział, że dorośli się nim interesują i że są na bieżąco z tym, co jest dla niego ważne. Dzięki temu mogą znaleźć z nim wspólny język, tematy do rozmów, jak również zbudować trwałą i bliską więź.

LITERATURA

Bardziejewska M., *Okres dorastania. Jak rozpoznać potencjał nastolatków?*, (w:) Brzezińska A. I. (red.), *Psychologiczne portrety człowieka*, Gdańsk 2005

Obuchowska I., *Drogi dorastania: psychologia rozwojowa okresu dorastania dla rodziców i wychowawców*, Warszawa 1996

Obuchowska I., *Adolescencja*, (w:) Harwas-Napierata B., Trempała J., *Psychologia rozwoju człowieka*, Warszawa 2000, t. 2

Oleszkowicz A., Snejko A., *Dorastanie*, (w:) Trempała J. (red.), *Psychologia rozwoju człowieka*, Warszawa 2011

Żebrowska M. (red.), *Psychologia rozwojowa dzieci i młodzieży*, Warszawa 1982

Anna Jarmołowska

Psycholog, adiunkt w Zakładzie Badań nad Rodziną i Jakością Życia Uniwersytetu Gdańskiego. Jest członkinią International Academy of Family Psychology oraz International Association for Relationship Research. Zajmuje się zagadnieniami psychologii rozwojowej i psychologii rodziny. Współpracuje między innymi z Ośrodkiem Adopcyjno-Opiekuńczym w Gdańsku; Gdańskim Ośrodkiem Pomocy Psychologicznej dla Dzieci i Młodzieży oraz Pomorskim Centrum Psychotraumatologii. Doświadczenie naukowe łączy z praktyką pracując z dziećmi, młodzieżą i dorosłymi.

CZY(M) JEST DRAMAT Z DRAMATEM DLA MŁODZIEŻY?

→ Zbigniew Rudziński

1.

Teatr i dramaturgia dla młodzieży to jedno z największych i najtrudniejszych wyzwania dla twórców w Polsce i na świecie. Jeszcze niedawno w teatrach całego chyba globu, także w Europie Zachodniej, teatr traktowano jako ważne narzędzie w edukacji młodzieży w wieku szkolnym. Były akcje, były pieniądze na programy walki z AIDS, narkomanią, alkoholizmem. Z tych funduszy korzystały intensywnie różnej maści zespoły teatralne – na ogół w pełni profesjonalne, ale skrzyknięte ad hoc – i małym nakładem, w niewielkich obsadach, realizowały różne historie egzemplifikujące, z lepszym lub gorszym skutkiem, zło i niebezpieczeństwo płynące z przypadkowego seksu, ćpania i chłania. Widziałem kilka takich produkcji. Nie wszystkie trzeba potępiać, ale wyraźnie dało się zauważyć, że młodzież odbierała je jako manipulację, czuła fałsz sytuacji, szczególnie wtedy, gdy po spektaklu do widowni wychodził pedagog lub reżyser danego przedstawienia i nachalnie edukował. Obawiam się, że wielu młodych uczestników takich akcji nabrało sporego dystansu do sztuki teatru i – być może – nigdy później nie miało kontaktu z teatrem artystycznym, pozbawionym oczywistego morału.

Jest dramaturgia dla dorosłych, jest – chociaż pojawiła się nie tak dawno – dla dzieci, a dla młodzieży? Co oferuje się grupie widzów, która w wielkiej liczbie zasiada na widowni teatrów dramatycznych, operowych, lalkowych, alternatywnych, wszelkich? Niestety – a te narzekania są znane od dawna i ciągle aktualne – nieproporcjonalnie mało, najczęściej adaptacje szkolnych lektur o niskim poziomie artystycznym albo spektakle o wysokim (a wielokrotnie za wysokim) nasyceniu eksperymentem. Myślę, że w tym względzie pokutuje błędne przeświadczenie, że prawie każda brawura formalna, zaskakująca interpretacja czy też uwspółcześnienie na siłę będzie dobrze przyjęte przez młodzież. Ten sposób myślenia decydentów, czyli dyrektorów większości teatrów dramatycznych, wyjaśnia też ich negatywne decyzje repertuarowe w zakresie oferty dla młodzieży, ostrożność we wprowadzaniu nowych nieznanymi tytułów, czy mało jeszcze znanych autorów. Często słyszy się również dyrektorskie tłumaczenie, że

„teatr dla dorosłych jest już też dla młodzieży”. Owszem bywa, ale młodzież to osoby zarówno w wieku lat 19 (i więcej), jak i 13 (a może teraz nawet 12 czy 11). Te kilka lat różnicy ma ogromne znaczenie. Czy zatem popularne ostatnio, adresowane do młodej widowni czytania jeszcze nie zasymilowanych sztuk należy potraktować jako akt odwagi czy programowego minimalizmu? Te często starannie przygotowane i atrakcyjne performatywne czytania są z a m i a s t, zastępują pełne teatralne wystawienie. Póki co dobre i to. Wprowadzanie na sceny dramatów dedykowanych młodzieży jest bowiem procesem, który wymaga czasu. Na razie ta dramaturgia jest nadal mało znana i czytana, niedoceniana. Podobnie było wcześniej z dramaturgią dla dzieci, która po parunastu latach jej badania przez krytykę doczekała się wielu wielbicieli i należnego uznania.

Należy przypuszczać, że podobny proces rozpoczął się już w zakresie dramaturgii i teatru dla nastoletniego widza. Na całym świecie, a także i u nas, podejście do takiego teatru zaczyna się zmieniać. Szuka się sposobów na dotarcie do młodego widza, zdobycie jego zaufania, wyeliminowania fałszu oraz nieprzemysłanej, nachalnej dydaktyki i ekskatedralnego moralizatorstwa. Pozytywne przemiany dotyczą zarówno tekstu dramatycznego, jak i jego scenicznej realizacji. Obecnie, między innymi w Niemczech, autorowi zamierzającemu napisać tego typu dramat umożliwia się wielomiesięczne uczestnictwo w różnorodnych projektach społecznych i kulturowych, co daje szansę głębokiego i wielostronnego poznania ważnych, często drażliwych problemów: na przykład tych związanych z mniejszościami etnicznymi i nienawiścią, nietolerancją wobec obcych, ludzi o odmiennych preferencjach seksualnych, wyznawców innych religii, subkultur czy w końcu fanów innych drużyn piłkarskich.

Jednak nadrzędnym celem partycypowania dramatopisarzy i dramaturgów w tego typu projektach jest lepsze zrozumienie młodzieży, ich zainteresowań, postaw wobec otaczającej rzeczywistości, hierarchii wartości, wrażliwości, zasad funkcjonowania w grupie, wewnętrznych kodeksów. Autor nie może – i nie chce – pozwolić sobie na nietrafne decyzje tematyczne i niespójne z nimi rozwiązania formalne, na tworzenie tekstów z góry skazanych na obojętność lub odrzucenie. Dzisiaj teatru trafiającego do młodzieży nie może robić każdy, czyli nieprzygotowany wcześniej reżyser, kompozytor czy scenograf. W przedstawieniach nie może już grać przypadkowy aktor (np. czterdziestolatek udający czternastolatka). Aby nawiązać rzeczywisty kontakt, twórcy muszą spełnić wiele trudnych warunków, solidnie się napracować, odsuwając na bok



rutynę, zestawy sztuczek i chwytów. Podstawowe znaczenie ma prawda postaci, zgodność tego, kto i co mówi, tak, aby młodzież mogła uwierzyć aktorowi. Przyszła zatem pora na szukanie nieschematycznych rozwiązań, tworzenie nowych instytucji, zespołów, laboratoryjnych metod pracy. Niektóre przynoszą świetne i pożądane efekty. Postępuję się ciekawym przykładem ze Szwajcarii.

Z rozmowy, jaką na łamach Rocznego Magazynu wydanego z okazji Światowego Kongresu ASSITEJ (Warszawa, maj 2014) przeprowadził Stefan Fischer-Fels, dyrektor legendarnego teatru młodego widza GRIPS z Berlina, z Uwe Heinrichem, reżyserem Junges Theater z Bazylei wynika, że w tym teatrze już od 14 lat wszystko jest konsekwentnie podporządkowane tworzeniu spektakli dla młodych i z ich udziałem. I tylko ci młodzi aktorzy (od 14 do 24 roku życia) są w tej instytucji amatorami, wszyscy inni – od reżysera, scenografa, kompozytora po zespół techniczny włącznie – to profesjonalści. Pracę nad konkretnym przedstawieniem poprzedza roczne, intensywne szkolenie kandydatów. Reżyser tłumaczy: „Junges Theater działa zupełnie inaczej niż większość szkół teatralnych dla młodzieży. Zależy nam na stworzeniu dobrego teatru dla młodego widza, a nie na działaniu z myślą o jakiegoś rodzaju zawodowej przyszłości. Szukamy jak najlepszych aktorów do naszych projektów. Wierzymy, że młodzi widzowie



OSŁAWIENSTWO

<
*Męczennicy w reżyserii
Anny Augustynowicz,
Teatr Współczesny w Szczecinie
oraz Teatr Dramatyczny
w Wałbrzychu. Na zdjęciu
Konrad Beta*

chcą oglądać na scenie młodych aktorów. Wtedy czują, że są traktowani poważnie. Wychodzi na to, że pokazujemy im „więcej sztuki” niż aktorzy w tradycyjnym teatrze młodego widza. Młoda publiczność reaguje u nas w inny sposób – z większą otwartością, ponieważ osoby na scenie są w tym samym wieku, co oni. Ważne jest także to, że mamy małą salę – jest tam tylko 100 miejsc, a widownia i scena są tej samej wielkości. To bardzo demokratyczne. Odmienność i siła tej metody, a co za tym idzie aktorskiej ekspresji, wynika z tego, że ci młodzi ludzie są zaangażowani tylko w ten jeden spektakl i wszystko kręci się wokół niego. Jest to zupełnie inna sytuacja niż w przypadku dorosłego aktora, który ma za sobą 30 ról i planuje kolejne spektakle. Dla większości tych młodych ludzi będzie to ten jedyny raz, kiedy podejmują się intensywnej pracy nad sztuką. Znaczy to dla nich bardzo wiele, a widownia to wyczuwa”.

Kilka lat temu widziałem spektakl młodzieżowego zespołu z Austrii. Niezwykle drastyczne obyczajowo widowisko. Aktorzy grali bez jakichkolwiek zahamowań, ekshibicjonistycznie, nadekspresyjnie, operowali wulgarnym językiem, nie było tam żadnego tabu. Spektakl – rejestracja młodzieżowej imprezy. Naturalność i naturalizm. Szczerość. Zaangażowanie. Potem entuzjastyczne przyjęcie przez nastoletnią widownię. Uwierzyli. Zobaczyli siebie. Utożsamili się z tymi na scenie, poczuli wspólnotę.

2.

Czy istnieją wyróżniki dramaturgii dla nastolatków? Te na poziomie tekstu, jak i sytuacji nadawczo-odbiorczej? Na pewno tak, chociaż nietatwo je wskazać, ponieważ są subiektywne, szybko mogą się zmieniać, bo i ogólne przyśpieszenie cywilizacyjne mamy niezwykle. Spróbujmy jednak, przyjmując perspektywę końca roku 2014, wymienić kilka najważniejszych. Wkrótce zapewne zweryfikuje je czas.

Temat. Nieobojętny zarówno dla autora, jak i odbiorcy, znany, często pokoleniowy, taki, który już wcześniej rodził istotne, podstawowe pytania, gorąco komentujący rzeczywistość *hic et nunc*, albo i temat uniwersalny, ujęty w metaforę, pokazany poprzez baśń.

Autor. Najlepiej młody, a jeżeli starszy, to pozostający jeszcze w mentalnym kontakcie z odbiorcą, obcujący z nim na co dzień, obserwujący i uczestniczący.

Wyraźnie określony odbiorca. „To jest też o mnie i na pewno do mnie”. Papierkiem lakmusowym są tu reakcje, sygnały zwrotne czytelnika/widowni.

Wyrazisty bohater. Ktoś z nas, rówieśnik, a jeżeli nie, to ktoś z mojego otoczenia, zanurzony w moim życiu (rodzic, dziadek/babcia, nauczyciel, brat/siostra).

Język postaci oraz socjologiczny kontekst i zbiór wspólnych autorowi i czytelnikowi/widzowi cytatów kulturowych przytaczanych w tekście jako niezwykle istotne wyznaczniki przynależności pokoleniowej.

Autentyczna relacja autor – czytelnik/widz, partnerstwo w rozpoznawaniu świata i zjawisk, odrzucenie pozycji pouczającego i pouczanego, „umiejętne niemoralizowanie” – jak to określiła Malina Prześluga, unikanie dydaktyzmu wprost, bo jest on wyrazem interesowności, oszustwem przez młodzież szybko, bezbłędnie wychwytywanym i odrzucanym (o ile inteligentnie postawiona dydaktyka adresowana do dziecka bywa często zaletą i nie budzi z jego strony większego sprzeciwu, to ta – rozumiana jako moralizowanie – kierowana do młodzieży jest niedopuszczalna).

Prawda psychologiczna postaci, specyficzna, bo wynikająca ze szczególnej wrażliwości nastolatków.

Największą trudnością dla autorów, także tych tylko nieco od odbiorców starszych, jest nadążanie za tempem zmian w środowiskach młodzieżowych, także tych dokonujących się w języku.

Pokora autora, szacunek dla odbiorcy, uznanie jego inteligencji, wrażliwości i wyobraźni wydają się być na początku XXI wieku podstawowymi cechami i cnotami współczesnego dramatopisarza. Już sam fakt napisania

sztuki z myślą o młodzieży jest docenionym przez nią gestem, koncentruje jej uwagę, dowartościowuje, budzi minimum zaufania i życzliwe oczekiwanie „co będzie dalej, słucham (i patrzę), otwieram się na to...”. To nie tylko moja intuicja, ale przekonanie płynące z autopsji – od wielu lat przygotowywałem czytania najnowszych sztuk (polskich i zagranicznych) dla gimnazjalistów oraz licealistów, uczestniczyłem w dziesiątkach dyskusji na temat przeczytanych utworów, a często sam je prowadziłem. Młodzi ludzie (choć wiadomo, że nie wszyscy) są niezwykle zainteresowani współczesną i do nich adresowaną dramaturgią, wykazują wielką wrażliwość, otwartość, wręcz zaskakujące zdolności do analizowania i oceniania rzeczywistości. Niepodważalną zaletą takich czytań, szczególnie kiedy uczestniczą w nich autorzy sztuk, jest możliwość wsłuchiwania się w reakcje słuchaczy, weryfikacja rangi podnoszonych problemów oraz trafności zastosowanych środków artystycznych, w tym przede wszystkim języka.

3.

Po roku 1989, który jest niezwykle ważną cezurą, kiedy Polacy odzyskali szeroko rozumianą wolność, ale i wpadli w pułapki wolnego rynku, też w dziedzinie kultury i sztuki, wiele spraw uległo zasadniczym przewartościowaniom. Dramaturgia dla młodzieży (równoległe też dla dzieci) poprzez wprowadzanie nowych tematów i nowego języka doprowadziła do zrównania rzeczywistości dorosłych i ludzi młodych, wyswobodzenie się z getta literatury osobnej, gdzie obowiązywały inne kategorie w zakresie aksjologii, poetyki, odbiorczych kompetencji. O tych zmianach pisze znakomita znawczyni literatury i teatru prof. Marta Karasińska: „Kreowany w wielu współczesnych tekstach scenicznych obraz świata okazuje się w takim samym stopniu nieoswojony przez dziecko, jak i dorosłego. Bieda, wilcza konkurencja, samotność nie odnajdują baśniowego (...) antidotum. Zło nie odwraca się. Tryumfuje. Wygrać – to znaczy przetrwać. (...) Jednym z najbardziej dojmujących problemów bohaterów (...) jest szczególnie rodzaj braku poczucia tożsamości. Wyrzuceni z dzieciństwa nie potrafią odnaleźć się w niebędącej również ich światem rzeczywistości dorosłych. (...) Likwidacja granicy dziecięcości i dorosłości burzy także reguły gier literackich stanowiących dotychczasowy fundament osobnej literatury dla najmłodszych. Stanowi kolejny krok w budowaniu wspólnej przestrzeni kulturowej, w której na równych już prawach uczestniczą dorośli i dzieci (i także młodzież – dop. mój, Z.R.)”.¹

¹ *Fotorealizm? Dozwolone od lat dziesięciu*, (w:) *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*, t. 2, Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu 2007, s. 49.

Przemiany w świadomości naszego społeczeństwa po roku 1989 dotyczyły także młodych ludzi w wieku szkolnym (do 19 lat). Wzrósł ich krytycyzm wobec rzeczywistości świata dorosłych – nauczycieli i rodziców, wzrosły też ich oczekiwania i wymagania wobec samych siebie. Studenci, ta nieco starsza młodzież, prawie całkiem porzucili środowiskową, swoistą kulturę, a swoją energię przesunęli na inne pola aktywności. Kontestacja i bunt studenckich grup teatralnych lat 60., 70. i 80. zostały przejęte przez ludzi młodszych, z uczelni przeszły do szkół średnich. Teatralna alternatywa, ta angażująca się w bieżące sprawy społeczne i polityczne, jest nadal (nieustająco) żywa w nielicznych zespołach o długoletniej tradycji (np. Teatr Ósmego Dnia) albo pojawia się w niektórych teatrach repertuarowych (m.in. Teatr Polski we Wrocławiu, Teatr im. J. Szaniawskiego w Wałbrzychu).

Jak wiadomo teatr, w tym ten młodzieży i dla młodzieży, może istnieć bez tekstów dramatycznych. Teatr młodych – aby wyrazić swój stosunek do świata, drugiego człowieka i okazać swoją humanistyczną wrażliwość – zazwyczaj anektuje i adaptuje teksty pisane prozą i poezją byłych kontestatorów i prześmiewców. Styl pracy młodzieżowych zespołów umożliwia także tworzenie ważnych spektakli poprzez kreację zbiorową, pisanie na scenie. Dramaty tworzone dla nastolatków są praktycznie nieobecne w repertuarach teatrów zawodowych i amatorskich lat 80. Często nie były nawet publikowane, mimo, że powstały pod piórem zawodowych i uznanych pisarzy. Cóż z tego, że posiadały nienaganną konstrukcję, a dialogi niezaprzeczną wartość literacką, skoro temat był gdzieś z marginesu zainteresowań młodych ludzi, grzeszył dawką dydaktyzmu nie do przyjęcia, język i zachowania bohaterów były sztuczne, papierowe, a przyjęta perspektywa narracji nieprawdziwa. Dzieje się tak, kiedy autorzy nie tyle piszą dla młodzieży, ile dla swoich o tej młodzieży wyobrażeń. Różnice pokoleniowe, brak możliwości rzeczywistego poznania porządku aksjologicznego, niuansów psychiki, dążeń i marzeń stanowią barierę nie do przebycia. Młody człowiek wyczuwa fałsz i mówi: „Ja temu pisarzowi nie wierzę. On jest obok...”. Zdarzały się, oczywiście, pewne wyjątki jak na przykład napisane przez Jerzego Niemczuka *Zielone jabłuszko*, zrealizowane w roku 1988 w Teatrze Telewizji jako *Gorszące sceny w ciemnej windzie* w reżyserii Jakuba Rucińskiego.

Całe szczęście coraz więcej (i lepiej) sztuk dla młodych piszą autorzy również młodzi, utalentowani i pozostający z adresatem w bezpośrednim kontakcie. W dekadzie następującej po 1990 roku tekstów dramatycznych dla młodzieży i ich wystawień było już dużo więcej. Przeważają wtedy te-

maty związane z relacjami między młodymi ludźmi w środowisku szkolnym i w domu. W wielu tekstach obecny jest nieprzemijający nigdy konflikt pokoleń, sprawy związane z dojrzewaniem, seksualną inicjacją. Ważną rolę pełnił wówczas Teatr Telewizji. Na szklanym ekranie pokazano m.in. dwie sztuki Lecha Borskiego: *Tramwaje są lepsze* (w TTV jako *Szara róża*) w reżyserii Tomasza Dettloffa (miłość niespełniona z powodu niedojrzałości emocjonalnej) oraz *Czy daleko do morza* (w TTV pod tytułem *Sezon na dziewczęta*) w reżyserii Filipa Żylbera, sztukę *Małgosia* Anny Onichimowskiej w reżyserii Olafa Lubaszenki, także telewizyjny spektakl *Filip i Berenika* (tytuł sztuki *Próba sił*) Barbary Dohnalik w reżyserii Włodzimierza Fełenczaka (konflikt pokoleń, trudności okresu dojrzewania), *Wielkiego maga* Andrzeja Lenartowskiego w reżyserii Ryszarda Bugajskiego (wyobcowanie młodych ze świata dorosłych, zerwanie więzi z rodzicami, drapieżność kapitalizmu). Telewizja, zapewniając udział najwybitniejszych aktorów i reżyserów, przybliżyła wtedy także twórczość dramaturgów Pierre'a Gripariego i Philippe'a Dorina. We Wrocławskim Teatrze Lalek Aleksander Maksymiak wyreżyserował *715 zaginęła* autorstwa Joanny Kulmowej, a we wrocławskiej szkole teatralnej Piotr Tomaszuk przygotował ze studentami spektakl dyplomowy wg sztuki Krystyny Chołoniewskiej *Wszystko czego potrzebujesz*. Ta autorka z Krakowa, matka sporej gromadki dzieci, nauczycielka języka polskiego, a więc pisarka pozostająca w stałym i ścisłym kontakcie z młodzieżą napisała w latach 1996–2007 kilka wartościowych sztuk, wykazując zrozumienie najważniejszych problemów młodych ludzi w okresie adolescencji, przyjmując ich perspektywę oglądu świata. *Afera* z roku 1996 została przeniesiona do Teatru Telewizji przez reżysera Witolda Adamka w roku 2000 jako *Szkolne graffiti*. Potem powstały jeszcze niewystawione, ale publicznie czytane teksty: *Odział dzienny i nocny*, *Poczekalnia*, *Zamknięta klasa* i *Nie musisz mnie kochać*.

Natomiast pierwszy rok trzeciego tysiąclecia wniósł mocną premierę sztuki Andrzeja Lenartowskiego *Na niby* (tytuł spektaklu telewizyjnego to *Wojna kreskówek*) w reżyserii Jarosława Żamojdy (sfrustrowana młodzież, alkohol, zabawa kończąca się tragedią) oraz *Nieobecnego* Krystyny Chołoniewskiej, którą w Teatrze Animacji w Poznaniu wyreżyserował Jerzy Moszkowicz, a dwa lata później także Agnieszka Glińska w Teatrze TV (brak kontaktu i zrozumienia przez rodziców nastoletniego syna). W roku 2001 powstaje *Pięć minut* Lilliany Bardijewskiej (młodzież a siła telewizji), które na deski Teatru Animacji w Poznaniu przeniósł w roku 2004 Jerzy Moszkowicz. Później było jeszcze lepiej i ciekawiej. Za pióra i już klawiatury komputerów zaczęli chwytać coraz młodszy autorzy.

Przełomowym zmianom w dramatopisarstwie dla młodzieży w okresie 2000–2009 towarzyszyła hossa na polu twórczości dla dzieci. Świetne sztuki napisały m.in. Liliana Bardijewska, Iza Degórska, Monika Milewska, Anna Onichimowska. Wtedy debiutowali: Marta Guśniowska, Malina Prześluga, Robert Jarosz, Michał Walczak. Obok tych autorów, których teksty wydawało Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu w „Nowych Sztukach dla Dzieci i Młodzieży”, pojawiły się w tym samym wydawnictwie utwory sceniczne wybitnych pisarzy zagranicznych. Wymienię tylko niektórych: Tankred Dorst, Lutz Hübner, Rudolf Herfurtner, Ulrich Hub, Jean-Claude Carrière, Jean-Claude Grumberg i już wspomniany wcześniej Philippe Dorin oraz Pierre Gripari z Francji. Sporo ich tekstów trafiło na scenę i repertuar polskich teatrów został wydatnie wzbogacony i urozmaicony. Lektura sztuk tych pisarzy z całą pewnością wywarła również istotny wpływ na piszących dla teatru w Polsce, szczególnie tych młodych i najmłodszych oraz przyczyniła się do podniesienia poprzeczki, utrwalenia dużo wyższych standardów dramatopisarstwa. Była też wyzwaniem dla reżyserów, scenografów, kompozytorów i zespołów aktorskich. Efektem była spora ilość znakomitych spektakli zrealizowanych w Teatrze Telewizji, ale przede wszystkim w lalkowych teatrach formy, w których realizatorzy starali się sprostać walorom literackim tekstu.

Über die grenze ist es nur ein schritt (Przez granicę już tylko jeden krok) w reżyserii Johana Heß, Deutsches SchauspielHaus w Hamburgu. Na zdjęciu Karolina Fijas i Aljoscha Zinflou



Koniec lat dziewięćdziesiątych XX i pierwsza dekada XXI wieku to okres silnie eksponowanego w dramaturgii dla młodzieży realizmu i brutalizmu, podejmowania tematów publicystycznych, z marginesu życia społecznego, ukazujących nastoletnich bohaterów również w sytuacjach skrajnych. Niektóre przykłady: *Był kiedyś raj* Elżbiety Wojnarowskiej, pięć tekstów Elżbiety Jodko-Kuli: *Perty szczęścia nie dają* (w Teatrze Telewizji wyreżyserowała Teresa Kotlarczyk), *Anka, Paweł, Julka, Zapis* (ten ostatni zrealizowany w Teatrze Animacji w Poznaniu przez Janusza Ryl-Krystianowskiego), *Wyspa Radka Figury* (w TTV jako *Obrazek* wyreżyserował go Mikołaj Haremski). Niezwykle drastyczne, pełne wulgarnego, ale prawdziwego języka młodych bohaterów sztuki Piotra Bulaka *Derby* (subkultura nastoletnich kiboli) oraz *Dupak* czy *Rozpuszczalnik* (złó, przemoc, alkohol i narkotyki wśród młodzieży z blokowisk) nie dotarły do tej pory na sceny teatrów, ale wielokrotnie były na nich prezentowane w formie czytanej. W nowohuckim Teatrze Ludowym kierowanym przez Jerzego Fedorowicza wystawiane są wtedy sztuki Inki Dowłasz o agresji, przemocy, anoreksji, homoseksualizmie, jak m.in. *Bici biją* (premiera wcześniej, bo w roku 1998), *Odlot*, *Porcelanowa lala* czy *Wakacje w Holandii*.

Inny, szeroki nurt ówczesnej dramaturgii dla młodzieży koncentruje się na tragicznych wydarzeniach, nowych zjawiskach i zmianach w obyczajowości. Wśród sztuk tego czasu, w większości do tej pory nie wystawionych, znajdujemy: *B-52* Rafała Szamburskiego (tragedia w Bieście), *Sprawę Eliana Gonzaleza* Pawła Szumca (głupota i bezduszość władzy), *Balladę dworcową* Zofii Staniszewskiej (o bezdomności), *Bazar* Jerzego Przeździeckiego (o narodowościowych stereotypach), *Pogotowie puszek* oraz *Reportaż* Stanisława Grabowskiego (pokazują prospołeczne postawy młodzieży), *Popcorn* Marii Mielnikow (problem sekt), *Pan 2001* Izabeli Szymanowskiej (o konsumpcjonizmie).

Pojawiają się także pierwsze sztuki traktujące o tym, że komputer i świat wirtualny mogą stanowić zagrożenie dla rozwoju młodych ludzi: *Marianna, czyli komputerowa metamorfoza* Krystyny Jakóbczyk, *Grrry* Barbary Dohnalik i *Symulakrum* Macieja Kałacha. W pierwszych latach 21. stulecia sztukami dla młodzieży debiutuje Michał Walczak: przełomową *Piaskownicą*, która miała już dziesiątki premier, tekstami *Rzeka* czy *PKP*.

Po roku 2005 ilość i jakość sztuk dla dzieci i ich wystawień jest czymś wyjątkowym. Nieprzeciętne teksty autorów polskich, głównie tych nadal młodych (już wtedy uznałem ich – Bardijewską, Guśniowską, Prześlugę i Jarosza – za klasyków) oraz na przykład *Na Arce o ósmej* Ulricha Huba

z Niemiec skoncentrowały uwagę dyrektorów teatrów lalkowych (a to one oferują młodzieży więcej niż dramatyczne) do tego stopnia, że zmalała liczba premier dla nastolatków. Powstały jednak w tym czasie także, nie tak liczne, ale znaczące dramaty polskie adresowane do młodego widza oraz zostały opublikowane przekłady utworów zagranicznych.

Wśród tekstów, które miały wtedy swoje prapremiery na szczególną uwagę zasługują: *W beczce chowany* Roberta Jarosza (o błędach wychowawczych rodziców, nadopiekuńczości) znakomicie zrealizowany przez Bogusława Kierca w Teatrze Lalek Baniałuka w Bielsku-Białej i Janusza Ryl-Krystianowskiego w Teatrze Animacji w Poznaniu i tego samego autora *Wnyk* (opublikowany w „Dialogu”) z Opolskiego Teatru Lalki i Aktora w reżyserii Bogusława Kierca (trudne dojrzewanie, bunt nastolatka, konflikt pokoleń) oraz tegoż spektakl na podstawie *Stój! Nie ruszaj się!* Philippe’a Dorina (o rozpadzie rodziny, traumie dziecka) wystawiony w Baniałuce, sztuka *Książę i prawda* wybitnego francuskiego scenarzysty Jean-Claude’a Carrière’a, którą w Teatrze Animacji w Poznaniu wyreżyserował Janusz Ryl-Krystianowski oraz kolejna sztuka Roberta Jarosza *W brzuchu Wilka* (starcie dobra ze złem, „dobro jest zbyt małe, by znaleźć je na pierwszych stronach gazet”) wyreżyserowana w Teatrze Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana w Będzinie przez Dariusza Wiktorowicza, *Dziób w dziób* Maliny Prześlugi (o bezsilności silnych w grupie wobec odważnego i zdeterminowanego „stabeusza”), którą to sztukę przeniósł na deski prowadzonego przez siebie Teatru Baj Pomorski w Toruniu Zbigniew Lisowski. W marcu 2014 we Wrocławskim Teatrze Lalek miała miejsce rewelacyjna premiera sztuki Marii Wojtyżko *Sam, czyli przygotowanie do życia w rodzinie*. W spektaklu, którego reżyserii podjął się Jakub Krofta, znalazły się wszystkie zalety oczekiwanego przez młodą (i nie tylko) publiczność teatru, co zostało dostrzeżone i uhonorowane przez jury Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej główną nagrodą.

W tym miejscu pragnę zwrócić uwagę czytelnika na fakt, że powyższych realizacji młodych, dwudziestoparoletnich autorów podejmowali się wcale nie ich rówieśnicy, ale reżyserzy już bardzo dojrzały. Jest to zjawisko charakterystyczne w historii teatru polskiego dla dzieci i młodzieży po roku 1989. Co decydowało: większa odwaga, świadomość i umiejętności?

W roku 2010 Robert Jarosz napisał *Szczurzynsyna – jeden akt o nienawiści* (nienawiści do obcych, innych), a dwa lata później *Śnieży* (Andersen żywy, bohaterowie jego baśni dzisiaj). Oba teksty, z całą pewnością wybitne, nie doczekały się jeszcze teatralnej realizacji. Ta lista jest

dłuższa. Znajduje się na niej między innymi: *Stopklatka* Maliny Prześlugi (dramatyczna walka o pełnię życia sparaliżowanego nastolatka), Stacha Szulista *Ja jako...?* (bezpardonowy stosunek ambitnego szesnastoletniego ucznia prowincjonalnej szkoły do grona nauczycielskiego, rodziców, ale i rówieśników), tego samego autora *Homuś* (z życia wzięta, znana z prasy traumatyczna historia chłopaka wykorzystanego seksualnie przez proboszcza) oraz *Pożarli nawet Jezusa* (o emocjonalnej słabości nastolatków z rodzin patologicznych i żyjących na geograficznej i mentalnej prowincji), *Maminsynek* Przemysława Jurka (o złożonych relacjach szesnastolatka z matką i pomocy trzeciej osoby).

Indolencja w zakresie przeniesień na scenę dotyczy również nieprzejętych sztuk zagranicznych. W repertuarze naszych teatrów nadal nie ma *Pacamambo* (przejmująca opowieść o wielkiej miłości nastolatki do swojej babci, jedynej bliskiej jej osoby) libańskiego dramaturga piszącego po francusku, a mieszkającego w Kanadzie, Wajdi Mouawada, znanego w Polsce autora *Pogorzelska*. Kolejną ważną sztuką przełożoną na język polski, która zaistniała tylko w lekturze i aktorskim czytaniu jest *Hikikomori* (o zjawisku wycofywania się młodzieży z realnego życia) austriackiego pisarza Holgera Schobera, a także *Grzechot kości* (poruszająca historia afrykańskich dzieci-żołnierzy) wybitnej kanadyjskiej pisarki Suzanne Lebeau.

W 2014 roku – a więc nie miały jeszcze szansy na wystawienie – zostały wydane *Lepsze lasy* (metaforyczna historia młodego wilka wychowanego wśród owiec) Martina Baltscheita z Niemiec oraz *Babette kłamie* węgierskiego dramaturga Ákosa Németha (o beznadziejnej egzystencji i marzeniach młodzieży żyjącej na prowincji), a także *Rysio z Klanu. Second life* autorstwa Piotra Przybyły (wypełniona po brzegi najnowszymi polskimi realiami próba nadania sensu życiu dwóch braci z patologicznej rodziny).

Sztuki autorów najmłodszych (do lat 19) według Tadeusza Pajdały, jurora Konkursu na Miniaturę Teatralną, świadczą o tym, że dramaturgia i teatr dla młodzieży znajdują się obecnie na rozdrożu. Nie proponują rozwiązań, nie dają wskazówek, nie pouczają. Młody bohater jest pokazywany jako ten poszukujący, zadający pytania. Ciekawe owoce przynosi organizowany w cyklu biennialowym przez Polski Ośrodek ASSITEJ już od 1984 roku konkurs *Szukamy polskiego Szekspira*. Jego uczestnicy dostają szansę doskonalenia swoich umiejętności na specjalnie dla nich organizowanych obozach i warsztatach, także o zasięgu międzynarodowym i odbywających się poza granicami naszego kraju. Podobnych inicjatyw, co prawda o krótszej tradycji, jest u nas coraz więcej, a o ich pozytywnym

Zbigniew Rudziński
podczas panelu
Do kogo mówimy?
Współczesny
nastolatek jako widz



oddziaływaniu na piszącą dla teatru młodzież nie trzeba nikogo przekonywać. Z wielką uwagą będziemy przyglądać się rozwojowi talentów nastoletnich autorów.

Nie mamy w Polsce wyspecjalizowanych teatrów młodego widza, ale prawie wszystkie placówki teatralne zarówno lalkowe, jak i dramatyczne, próbują chociaż częściowo ten brak rekompensować zapraszając młodzież i dzieci na czytania sztuk współczesnych, tematyczne seminaria i dyskusje, spotkania z autorami.

4.

W literaturze dramatycznej dla młodzieży ostatniego ćwierćwiecza można wyodrębnić dwa wiodące nurty. W pierwszym z nich mieszczą się sztuki realistyczne, prezentujące mimetyczny obraz rzeczywistości, objawiające społeczny pazur. W drugim zaś teksty, które również osadzone są w aktualnej rzeczywistości, ale nie poprzez reportażową relację, a za pośrednictwem baśni czy bajki zwierzęcej. Niektóre utwory Prześlugi, Baltscheita, a przede wszystkim Jarosza mają dużą siłę oddziaływania dzięki obecności w nich mitu i archetypu. Baśniowość jest przecież ponadczasowa, a więc istnieje i dzisiaj, we współczesnym życiu, w bohaterach (*W brzuchu Wilka*, *Śnieży*), a ich historie nie dzieją się w abstrakcyjnej krainie lodu, w drodze do czy w domku babci, ale na zaśnieżonym dachu wieżowca, w pudle telewizora, który „śnieży”, na wielkowiejskiej ulicy. Sztuki publicystyczne, oparte na konkretnych, zazwyczaj powszechnie znanych wydarzeniach, posiadają wielką siłę rażenia, ale ich doraźność, interwencyjność i osadzenie w bieżących realiach, o ile nie są objęte metaforą wznoszącą (poza czas i miejsce), nie podlegają uniwersalizacji, powodują, że szybko tracą swoją ważność, zostają zapomniane.

Wkroczyliśmy w okres rozwoju dramatopisarstwa adresowanego do młodego widza, w którym problem nie tyle w braku tekstów, co w ich obecności na scenach. Pojawiło się jednak sporo rozmaitych inicjatyw, w tym teatrów dramatycznych, które dają szansę pokonania tego impasu.

Współczesne teksty dramatyczne dla młodzieży można znaleźć m.in. na stronie internetowej Agencji ADiT, w miesięczniku „Dialog”, w wydawnictwie „Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży”, ich opisy w katalogu Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu www.nowesztuki.pl. Ciekawą lekturą może okazać się *Raport o stanie polskiego teatru dla dzieci i młodzieży w latach 1989–2003*.

Zbigniew Rudziński

Absolwent polonistyki. W latach 1971–76 studiował we Wrocławiu i w Poznaniu. Uczestnik studenckiego ruchu teatralnego w latach siedemdziesiątych. Instruktor, animator i organizator amatorskiego życia teatralnego wśród młodzieży w Poznaniu i w środowisku wiejskim. Przez wiele lat aktywny w Towarzystwie Kultury Teatralnej (współanimator Proscenium) oraz ASSITEJ. Od roku 1985 w Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu kształtuje działalność teatralną tej instytucji: redaguje wydawnictwo „Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży”, promuje współczesną dramaturgię m.in. poprzez organizowanie konkursów, warsztatów dramatopisarskich, Scenę Autora, tzw. Scenę Czytaną, Biennale Sztuki dla Dziecka, internetowy katalog sztuk współczesnych, a także propaguje teatr dla najmłodszych. Inicjator i organizator, jako pracownik CSD w Poznaniu, Kongresu Polskiego Teatru dla Dzieci i Młodzieży w roku 2005 i współredaktor *Raportu o stanie polskiego teatru dla dzieci i młodzieży w latach 1989–2003*.

GIMNAZJALISTÓW NIE TRZEBA SIĘ BAĆ

→ Ze Stachem Szulistem rozmawia Mirosław Baran

Kim jest dzisiejszy gimnazjalista?

W pierwszym odruchu logika każe odpowiedzieć, że współczesny gimnazjalista jest przede wszystkim młodym człowiekiem. Niczym się w zasadzie nieróżniącym od swego rówieśnika sprzed kilkunastu czy kilkudziesięciu lat. Niczym, bo emocje, problemy i rozterki wieku dorastania – a czas gimnazjalny to właśnie ten okres – są niezmiennie. Zatem dzisiejszego gimnazjalistę „dręczą” te same bóle istnienia, pierwsze miłości i rozstania, sięganie po owoce zakazane i opór wobec nakazywanych, te same konflikty ze światem dorosłych, który z punktu widzenia jeszcze naszpikowanych ideałami młodych wydaje się bagnem zakłamania, co dorośli zwykli nazywać głosem rozważli, rozsądku, czy jeszcze inaczej, w każdym razie w opozycji do młodzieńczego postrzegania rzeczywistości. Jak świat światem konflikt pokoleń istniał, istnieje i zapewne istnieć będzie. Tylko nieco inaczej będzie przebiegał, bowiem młodzi mają obecnie inne narzędzia – w które wypożyczyli ich postęp technologiczny podsuwany im przez nierozumiejących ich dorosłych niemal na tacy, na życzenie, jakby na pstryk – dzięki którym mogą światu „staruchów” pokazać, jak bardzo ich nie rozumie. Ponadto dzisiejszy gimnazjalista potrafi być wyrachowany – jakby wbrew temu, co zwalcza i krytykuje u dorosłych – bowiem jest znakomitym i szczerym do bólu obserwatorem otoczenia. U siebie niczego nie dostrzeże, a u dorosłego, niechby nawet nauczyciela, najmniejsze potknięcie, pyłek na ubraniu. Wszystko dlatego, że dziś młody człowiek nie ma czasu na refleksję. Szkolne programy, ambicje rodziców, zaprzęgnięcie do ciągłej walki i ścigania się z kimś – kimkolwiek, bo i tu nie ma czasu na zastanawianie się – sprawia, że młodzi ludzie nie wyrabiają. Starają się, ale się gubią. Jako dorośli chcemy im pomóc – przynajmniej w sferze deklaracji – ale też nie mamy czasu i bywa, że nam się nie pozwala. Generalnie współczuję młodzieży i często im to powtarzam.

O tak zwanej „współczesnej młodzieży” słyszy się często bardzo negatywne opinie: że nie potrafią się na dłużej skupić, mają problemy ze zrozumieniem czytanego i – co w przypadku teatru bardzo ważne – słuchanego tekstu, nie mają zainteresowań. Czy to prawda?

I tak, i nie. Prawda w takim wymiarze, że zawsze, w każdej populacji i nacji, znajdzie się pewna grupa osób ukierunkowanych na NIE. Nie, bo nie, koniec i kropka. Zdecydowana większość młodych, gimnazjalistów, we wszystkich wymiarach swych osobowości przeczy takim obiegowym opiniom. Sloganowo powiem, że generalnie młodzież jest fantastyczna. Przez klimat negatywnych opinii na jej temat często przewija się zlepek bzdur „a za moich czasów....”, co młodych tylko rozwściecza. Nie ma żadnego „za moich czasów”, bo młodzież jest taka, jaką ją sobie po części ukształtujemy. Wiadomo nie od dziś, że człowiek od kotycki podlega – czy chce, czy nie – procesowi socjalizacji prowadzonemu przez rodziców, szkołę, Kościół. Skoro tak, to na kogo narzekamy? Na siebie, bo takimi ich uczyniliśmy, młodzież rzecz jasna. Że się nie potrafią skupić i rozumieć słuchanego tekstu? Gdzie mają się tego nauczyć, skoro w domu pośpiech i brak czasu na rozmowy, w szkole trzeba pędzić z materiałem, bo ministerstwo narzuca, egzamin zewnętrzny brutalnie weryfikuje i dyrektora rozliczają za wynik, nauczyciele dostają po łbie, uczniowie od nauczycieli... Koniec końców wszyscy wszystkich popędzają i nie ma czasu na refleksję, rozmowę, pogłębioną analizę tekstu, bawienie się nim, a tym samym naukę dogłębnego rozumienia, wyszukiwania treści ukrytych i tak dalej. To wina chorego – nie boję się użyć tego określenia – systemu edukacji. Za dużo biurokracji, idiotycznych procedur, a za mało czasu dla młodego człowieka potrzebującego uwagi dorosłych. W chorym systemie edukacji uczeń zepchnięty został na sam koniec, bo w pierwszym szeregu idą procedury, absurdalne wymagania i całe mnóstwo rzeczy, które młodych – gimnazjalistów – wykluczają. A moim zdaniem młodzi mają wiele zainteresowań i łatwo ich czymś zainteresować. Wiem, bo czasami mam okazję to sprawdzać, nawet kosztem prowadzonej lekcji. I wiem, że naprawdę warto to robić. Można się wtedy dowiedzieć, że wielu z nich czyta, ogląda, interesuje się, ma hobby, ale nie zawsze mają z kim się tym podzielić, a czuję podskórnie, że tego chcą, potrzebują. Wtedy naprawdę potrafią się otworzyć. Podsumowując, gimnazjalistów nie trzeba się bać, bo to naprawdę grupa fajnych ludzi, na dodatek wielka inspiracja dla dorosłych. Przynajmniej dla mnie.

Prowadzi pan amatorską młodzieżową grupę teatralną. Co te osoby przyciągnęło do teatru?

Może od końca. Chcą chyba powiedzieć, że istnieją, mają coś do przekazania – choć nie bardzo wiedzą co i jak – i za wszystkim kryje się ogromna

potrzeba wyjścia z wielkiej masy anonimowości w celu zmanifestowania, często nieświadomie, swej indywidualności. Ze zwykłej potrzeby bycia zauważonym, może nawet – czasami na pewno, choć młodzi ludzie temu lubią zaprzeczać – docenionym.

Nigdy nie zastanawiam się nad motywacjami młodych ludzi przychodzących popracować teatralnie. Nie pytam ich o to, sami stwierdzają, czy to jest ta forma działań, poprzez którą pragną się w jakimś stopniu wyrazić, dowiedzieć czegoś o sobie, tym samym o świecie. Dopiero w momencie przeczytania pytania sam zacząłem zastanawiać się, co młode osoby, które znam, przyciąga do teatru. Nie wiem, ale skoro są, to uważam, że jest znakomicie. Najczęściej, teraz to doceniam, to oni „nękają” mnie, aby zajęcia, próby i inne działania – nawet występy – odbywały się częściej.

A z drugiej strony – co młodzież może zainteresować w teatrze jako widzów?

Wydaje mi się, że nie ma do końca sprecyzowanego pojęcia tematyki młodzieżowej. Dla mnie coś takiego w oderwaniu od całości teatralnych działań, przestrzeni, po prostu nie istnieje. Gimnazjalistów równie dobrze można zainteresować Beckettem, Białoszewskim czy Zapolską, Gałczyńskim bądź Kabaretem Starszych Panów. Wszystko jest kwestią rozmawiania z nimi o tym. Wiem to, bo za jednoaktówki Becketta, poezję Majakowskiego, teksty Brechta i Buzzatię braliśmy się z młodzieżą z pozytywnym skutkiem i przy ich pełnym zatopieniu się w te klimaty. Owszem, młodzi chętnie poszukują w teatrze tak zwanego młodzieżowego bohatera, swego rówieśnika. Niestety, kogoś takiego w teatrze w Polsce nie znajdują lub trafia się bardzo rzadko. Jeśli już, to częściej na scenie amatorskiej. Jakby zawodowe teatry bały się tekstów z nastoletnimi bohaterami w rolach głównych. A wiem, że takie powstają i bywają nagradzane, zatem nie są chyba najgorsze. W sferze tematycznej młodzi zawsze lubią to, czym żyją, a więc odwieczne rozterki, problemy uczuciowe, dywagacje etyczne i to, co oferuje postęp technologiczny. Ważny też jest język. Posłuchajmy języka młodzieży na ulicy, w szkolnych korytarzach, nie prostujmy ich, gdy już w rozmowę z nami wejdą na pasmo szczerości – otwartości – językowej, a sporo dowiemy się o ich oczekiwaniach, nawet w obszarze oczekiwań teatralnych. Dodam w tym miejscu, że na szorstki często język młodych nie powinniśmy się również oburzać i karać ich oceną z zachowania, bo posłuchajmy wpierw, jak mówią dorośli, z jaką swobodą używamy choćby wulgaryzmów. W teatrze młodzież chce języka żywego, a nie wyjętego ze starych podręczników do językoznawstwa. Wszak język ewoluuje.



◀
Stach Szulist
podczas panelu
Do kogo mówimy?
Współczesny
nastolatek jako widz

Jak już mówiłem, młodzi są znakomitymi obserwatorami i czuły-
mi barometrami wszelakiego fałszu i wiedzą, że świat bywa przeróżny.
Zdają sobie sprawę, jak rzekł niegdyś Salinger, że „nigdzie człowieka nie
znajdzie przyjemnego, spokojnego miejsca, bo nie ma takiego miejsca
na świecie”. Trzeba więc choćby za pomocą teatru próbować zmieniać
ten świat i szukać, wbrew pesymizmowi Salingera, spokojnego miejsca.
To oczywiście bardziej żart.

Pisze pan sztuki dla młodzieży. Jaki ma pan przepis na dotarcie do swo- jego widza, nawiązanie porozumienia?

Przepisu na dotarcie do widza nie mam, ale to nie znaczy, że nie zastana-
wiam się, w jaki sposób do tego widza dotrzeć. Powiem może banalnie,
poprzez szczerość. Nie jestem małym dzieckiem – bliżej mi do emerytury niż do
wieku młodzieżowego – ale dzięki temu, że doskonale pamiętam siebie
z czasów, gdy miałem tyle lat co dzisiejsi gimnazjaliści, pamiętam tamto
odbieranie i odczuwanie świata, dość łatwo przychodzi mi poruszanie się
po emocjach i pragnieniach młodego człowieka. To trochę taka próba
zatopienia się w świecie miłych wspomnień, które już nie wrócą i dlatego
chce się je najwierniej odmalować, utrwalić na papierze. Jak słucham
młodzieży w czasie czytań moich tekstów, to często słyszę, że fajne, praw-
dziwe, wtedy stwierdzam, że chyba trafiłem kolejny raz i potwierdzam sobie
to, co powiedziałem na początku – czasy się zmieniają, a postrzeganie
świata przez młodych, ich uczucia, rozterki i spory pozostają niezmiennie.
Każdy wiek ma swoje prawa bez względu na czasy i realia.

A może powinniśmy przyznać otwarcie, że teatr nie jest atrakcyjny dla młodzieży? Że przegrywa z Internetem, grami komputerowymi, kinem i telewizją? Że wśród młodzieży jest i będzie tak samo elitarną formą kontaktu ze sztuką, jak wśród dorosłych?

Przed laty, jak powszechną zaczęła być telewizja, bano się o przyszłość kina, jak wprowadzano Internet, bano się o telewizję, a jeszcze wcześniej, jak na początku XX wieku nastąpiła eksplozja kina, obawiano się o przyszłość teatrów. Myślę, że te wszystkie obawy są trochę na wyrost. Owszem, jedno medium może zagrażać w pewnym stopniu drugiemu, ale wszystko, w moim odczuciu, zależy tylko od nas. To nasza wspólna mądrość – dorosłych i rządzących – może sprawić, i powinna, że teatr może stać się dla młodzieży atrakcyjny. Trzeba młodych po prostu do obcowania z tą formą sztuki przyzwyczajać. Nie starczy raz w ciągu cyklu edukacyjnego – bo to w programie ministra edukacji, bo na nic więcej nie ma czasu – wywlecić ich do teatru na przypadkowy spektakl. Tu trzeba działań długofalowych. Ale do tego trzeba mądrej i cierpliwie realizowanej edukacji teatralnej. Tego u nas kompletnie brakuje. A co do elitarności. Cóż, nie wszystko dla wszystkich. Żyjemy w świecie wolnego wyboru, a zatem każdy wybiera, co lubi. Możemy jednak jako dorośli, edukatorzy, rodzice i instytucje odpowiedzialne za edukację i wychowanie sprawić, że liczebność tej elity kochającej teatr – ba, nawet tylko w teatrze bywającej! – będzie pokaźna na tyle, że tworzący teatr (niechby nawet tylko dla młodzieży, cokolwiek to znaczy) będą mogli mówić o sukcesie i rosnącym gronie mądrych odbiorców sztuki. Bo teatr to naprawdę bardzo mądra forma sztuki. To warto – i trzeba – młodzieży uzmysławiać, nawet w trakcie edukacji polonistycznej czy historycznej.

Co musimy robić, aby zainteresować młodzież teatrem?

Przede wszystkim, o czym mówiłem wcześniej, edukować. Choćby na wzór niemiecki, gdzie tego rodzaju zajęcia są normą i obowiązkiem. Poprzez edukację teatralną można przecież realizować treści z języka polskiego, historii, etyki i religii, wiedzy o społeczeństwie, plastyki, muzyki, wychowania fizycznego i zajęć artystycznych, a takie przedmioty w naszych gimnazjach są. Niestety, w gimnazjach tylko nauczyciele zapaleńcy prowadzą jakieś kółka. Na dodatek pod ścisłą kontrolą dyrektorów, by przypadkiem nie narazić się komuś – nieważne komu, rodzicowi, księdzu, wójtowi, urzędnikowi kuratorskiemu – treściami repertuarowymi. Póki co, w gimnazjach najczęściej

działalność teatru ogranicza się do przygotowania jasełek według schematu, akademii bogoojczyźnianej ku czci i to by było na tyle. Każda odważna próba zmierzenia się repertuarem odpowiadającym młodym często kończy się koniecznością toczenia bojów z różnego rodzaju „znawcami” i strażnikami tak zwanych wartości chrześcijańskich (o etycznych nikt nie wspomina, jakby to było z kosmosu). Tym sposobem traci się czas i energię na przekonywanie „kogo trzeba” do czystości intencji, a brakuje czasu na działania twórcze. Mimo to uważam, że aby zainteresować młodych teatrem, trzeba przede wszystkim edukacji, edukacji i jeszcze raz edukacji (tu pytam, gdzie media publiczne? Co robią w tym zakresie skoro mają wizję i misję?), a potem odwagi w pokazywaniu tematów, z którymi młody widz będzie się w jakimś stopniu identyfikował – zarówno w sferze formy, języka i czytelności tekstu. Póki co jest tak – źle – że wielu decydentów uważa teatr za nieszkodliwą fanaberię, na którą łożenie pieniędzy mogłoby być postrzegane jako rzeczywista fanaberia. Wiem też z doświadczenia, że jak się młodym ludziom próbuje czegoś zabraniać – choćby zrobienia jakiegoś spektaklu, bo dyrektor się boi, że wójt go zbeszta – to młodzież akurat, na zasadzie buntu, zechce to zrobić. Ma to też swoje dobre strony. Jednocześnie pozwala młodzieży wyrazić bunt, a ten przecież wpisany jest w młodość, nawet powinien. Dla mnie najsmutniejsze jest to, że my dorośli – jak obserwuję – bardzo często obawiamy się, że jakimś tematem, słowem, rozwiązaniem plastycznym, zgorszymy tego młodego widza. Wszystkim, którzy tak myślą dla uspokojenia polecam słowa przedwcześnie zmarłego japońskiego pisarza Ryūnosuke Akutagawy, który w swoim czasie napisał: „Wy, którzy boicie się, że sztuka przywiedzie młodzież do upadku, śpijcie spokojnie! Nie upadają młodzi tak łatwo jak wy sami”.

O ROZMÓWCY

Stach Szulist

Absolwent historii na Uniwersytecie Gdańskim, nauczyciel w gimnazjum, jest autorem tekstów poetyckich, prozatorskich i dramatycznych, laureatem wielu konkursów literackich, m.in. Konkursu na Sztukę Teatralną dla Dzieci i Młodzieży. Od wielu lat tworzy teatr z młodzieżą.



▲ Panel *Lokalne historie w teatrze dla dzieci i młodzieży* z udziałem Jacka Głomba i Zbigniewa Głowackiego, prowadzenie: Barbara Marcinik



DYSKUSJE PANELOWE PRZEGLĄDU TEATRU DLA DZIECI I MŁODZIEŻY „CO NOWEGO?”. PODSUMOWANIE

→ Mirosław Baran

Ostatnie dwie dekady to ogromne ożywienie w polskim teatrze. Twórcy niezwykle chętnie sięgają po nieoczywiste tematy, inspiracji często szukają w bieżących wydarzeniach, stawiają na nowatorską formę. Jednak w teatrach grających przede wszystkim dla dzieci i młodzieży tak dużego fermentu jeszcze nie widać. Co prawda w ostatnich sezonach coraz większą popularność zdobywa polska współczesna dramaturgia dla dzieci (która ma już nawet swoje niekwestionowane gwiazdy) czy spektakle dla „najmniejszych” – najmłodszych widzów, to sceny te bardzo często pozostają wierne sprawdzonemu repertuarowi, składającemu się z klasycznych bajek oraz lektur szkolnych.

Głównymi celami przeglądu teatru dla dzieci i młodzieży „Co nowego?” była popularyzacja nowych tematów wśród artystów tworzących dla młodego widza. Skupiliśmy się na trzech wątkach: teatrze dokumentalnym, teatrze inspirowanym tematami lokalnymi oraz spektaklach dla młodzieży w wieku gimnazjalnym. Przegląd „Co nowego?” to, wbrew swojej nazwie, nie tylko prezentacje spektakli. Już w zamyśle jego istotną część stanowiła próba krytycznego spojrzenia na poruszane zagadnienia, a program wydarzenia budowany był z zachowaniem równowagi pomiędzy pokazami przedstawień teatralnych a panelami dyskusyjnymi z udziałem wybitnych specjalistów. Z perspektywy czasu można się poważnie zastanowić, czy część teoretyczna nie okazała się nawet istotniejsza od tej artystycznej.

Zapraszając uczestników dyskusji, staraliśmy się wyjść poza spotkanie „środowiskowe”, stworzyć jak najszersze pole do wymiany myśli, skonfrontować osoby z różnych profesji: praktyków z teoretykami, dramatopisarzy z reżyserami, twórców związanych z teatrem dla dzieci i młodzieży z artystami teatru dramatycznego (nazwijmy go umownie „dorosłego”). Dwa pierwsze – chronologicznie – panele nosiły tytuły *Lokalne historie w teatrze*

dla dzieci i młodzieży oraz *Teatr dokumentalny dla dzieci i młodzieży*. Zdecydowaliśmy się aż dwa kolejne spotkania poświęcić wyłącznie widzowi młodzieżowemu, w wieku 13–16 lat, zaniechanemu w naszej opinii zarówno przez teatry dziecięce, jak i sceny dramatyczne. Okazało się to strzałem w dziesiątkę: to właśnie rozmowy o młodzieży w teatrze, ich oczekiwaniach oraz pomysłach twórców dla nich, okazały się najbardziej żywe i budzące autentyczne emocje, a tematu nie wyczerpałoby kilka kolejnych paneli.

Wszystkie cztery dyskusje obfitowały w ciekawe spostrzeżenia i uwagi, choć wnioski z nich uznać można chwilami za fragmentaryczne czy niedomknięte. Mamy jednak poczucie, że wobec sporadycznych i bardzo rozproszonych podobnych wydarzeń, przegląd „Co nowego?” stanowić może solidną bazę do dalszego namysłu nad współczesnym teatrem dla dzieci i młodzieży, pozwoli posunąć dyskusję na podjęte przez nas tematy o krok dalej.

Poniżej prezentujemy krótkie streszczenia grudniowych paneli. A zainteresowani całością dyskusji znaleźć mogą rejestrację wideo rozmów na stronie internetowej Miejskiego Teatru Miniatura.

Historie lokalne dla młodego widza, czyli... teatr rodzinny

W panelu dyskusyjnym *Lokalne historie w teatrze dla dzieci i młodzieży* wzięli udział: Jacek Głomb, wielokrotnie nagradzany reżyser, dyrektor Teatru Modrzejewskiej w Legnicy – sceny, która konsekwentnie buduje swój repertuar w oparciu o spektakle związane z tematyką lokalną – oraz Zbigniew Głowacki, reżyser i autor sztuk, dyrektor Olsztyńskiego Teatru Lalek, autor adaptacji i reżyser prezentowanego podczas „Co nowego?” spektaklu *Na Warmii... dawno, dawno temu*. Rozmowę moderowała dziennikarka 3. Programu Polskiego Radia Barbara Marcinik. To właśnie jedna z wygłoszonych przez Marcinik na początku spotkania opinii mocno wpłynęła na przebieg dyskusji. Dziennikarka postawiła – jak sama podkreśliła mocno prowokacyjną – tezę o „gettyzacji” teatru dla dzieci i młodzieży. Zjawisko to polega na traktowaniu tego teatru jako całkowicie odrębnego tworu, z wyraźnie zdefiniowanym odbiorcą, nie mającego związku z teatrem dla dorosłego widza. – Mam poczucie, że zamyka się dzieci w przestrzeni, która przez dorosłych traktowana jest z dużym dystansem – powiedziała Marcinik. Obaj goście panelu podkreślili, że interesuje ich tworzenie teatru dla widzów w różnym wieku. – W Legnicy nie ma teatru dla dzieci – opowiadał Głomb. – Nie zamierzamy naszego repertuaru skupiać na dzieciach czy młodych



Panel Teatr dokumentalny dla dzieci i młodzieży z udziałem Mieczysława Abramowicza i Romualda Wiczy-Pokojskiego

ludziach, ale oczywiście o nich myślimy, staramy się cześć z przedstawień adresować także do widzów młodszych, również do dzieci. Ostatnio jestem pod wrażeniem nowej dla nas formuły, czyli spektakli familijnych. To przedstawienia, które i dorośli i dzieci, i gimnazjaliści, i licealiści mogą oglądać razem. Oczywiście pojawia się ogromny problem, kiedy takie spektakle grać? Rano? Wtedy rodzice są w pracy. Nie będę też ukrywał, że widzowie do zwrotu „teatr familijny” podchodzą bardzo nieufnie.

Do tematu „gettyzacji” odnieśli się także słuchacze panelu. – Wierzę w teatr, którego widownia może być wielopokoleniowa, a przedstawiciele każdego pokolenia coś dla siebie wyniosą – opowiadał pisarz Mieczysław Abramowicz. – Dobrym przykładem są tu spektakle lalkowe, które pamiętam z dawnych czasów, w trakcie których dzieci świetnie się bawiły opowiadając bajkową historię, a dorośli dostrzegali głębsze sensy i doceniali formę. – Rozmawiają państwo o teatrze familijnym, a w literaturze zjawisko to, które fachowo nazywa się wieloadresowością, istnieje od dawna – zauważyła Hanna Dymel-Trzebiatowska z Uniwersytetu Gdańskiego. – Polega ono na tym, że literatura dziecięca straciła swojego jedyne go adresata, czyli dziecko. Teraz drugim równie ważnym adresatem jest czytelnik dorosły.

Odnosząc się już bezpośrednio do tematu panelu, obaj dyrektorzy opowiedzieli o obecności tematów lokalnych w ich teatrach. – Olsztyn to są tak zwane ziemie odzyskane – mówił Zbigniew Głowacki. – Ludność zamieszkująca teraz to miasto to wnukowie albo i prawnukowie osób, które tam przyjechały, nie były tam zakorzenione. A ludności miejscowej, rodowitych Warmiaków już praktycznie w regionie nie ma. Ja też nie pochodzę z Olsztyna, jako dyrektor przyjechałem do miasta 10 lat temu. W efekcie wszyscy świadomi ludzie starają się „ukorzeniść” mieszkańców, sprawić, żeby związali się emocjonalnie z miastem. To odmienna sytuacja niż w regionach, gdzie ludzie mieszkają od wieków. Przygotowując się do

spektaklu *Na Warmii... dawno, dawno temu*, próbowałem sięgnąć do literatury, z której mógłbym czerpać. Jednak miałem wrażenie, że całe to piarstwo nie było autentyczne. Wreszcie trafiłem na Marię Zientarę Malewską, która była rodowitą Warmiaczką. Znalazłem u niej trzy opowiadania, które sprawiały wrażenie zasłyszanych historii, nieopracowanych literacko. Były to opowiadania proste, „z gruba ciosane”. Wszystkie trzy historie wiązały się z jeziorami w pobliżu Olsztyna. Stwierdziłem, że opowiem dosłownie o ziemi, o regionie, o konkretnych miejscach. To najprostsza forma lokalności, ale na pewno potrzebna. Jacek Głomb: – Paradoksalnie na ziemiach odzyskanych jest prościej tworzyć teatr lokalny niż w Kongresówce czy Galicji, bo tam nie ma tylu ciekawych historii. Pamiętacie państwo jakiś spektakl osadzony na przykład w Krakowie? Nawet chyba już o Smoku Wawelskim nie robią przedstawień. A na ziemiach odzyskanych, szczególnie tam, gdzie spotykali się ludzie różnych narodów, tematy dosłownie leżą na ulicy. Nie robimy takiego teatru w Legnicy, bo tak sobie wymyśliłiśmy. Gdy przyjechaliśmy do tego miasta grupą ludzi 20 lat temu, to sięgnęliśmy po tematy, które tam były. A że sami legniczanie tych tematów nie widzieli? Nie ma w tym nic niezwykłego: w Gdańsku mieszkańcy też pewnie codziennie przechodzą obok tych samych napisów czy kamieni i nie mają pojęcia, co się za nimi kryje. Trzeba im to dopiero przypomnieć. Historia Legnicy tak się ułożyła, że byli tam Rosjanie, Ukraińcy, Niemcy, Łemkowie, Grecy, Cyganie... Z takiej wielokulturowej historii można utkać wiele przedstawień. Postanowiliśmy opowiedzieć legniczanom o Legnicy. Z tym wiązało się jeszcze przywracanie miastu miejsc. Mamy piękny XIX-wieczny teatr, który jednak uniemożliwia granie pewnych rzeczy. Tam jest tak pięknie, że aż za pięknie. Dlatego poszliśmy do hal fabrycznych, do magazynów, do zrujnowanych kin i domów kultury, żeby być bliżej naszej opowieści. A gdzie w tym wszystkim młodzi widzowie? Powiem coś, z czym państwo mogą się nie zgodzić. Młodzi ludzie mają gdzieś historię, jest dla nich *passé*. Ubolewam nad tym, bo jestem historykiem z pierwszego wykształcenia. Natomiast opowieści dziadków i babć, to dla nich coś innego. To ludzkie opowieści, a nie historia. I staramy się namawiać młodych widzów na coś takiego. Jak opowiemy im losy dziadków, wujków czy znajomych, to młodzi ludzie nie przestraszą się, że to jest ta nudna historia. Jeśli mam znaleźć pomysł na lokalne przedstawienia, to powinny być według mnie opowieści rodzinne. Bo historia miasta to przecież historia ludzi, historia całych rodzin.

– Z Miniaturą sięgamy po tematy lokalne ze względu na ciekawość, ale też i dlatego, że pewne rzeczy mi się w głowie nie mieszczą – powiedział

Romuald Wicza-Pokojski, dyrektor Teatru Miniatura. – Na przykład nie mieści mi się w głowie fakt, że jesteśmy w mieście, w którym urodził się i żył Fahrenheit. To takie igły, które kłują. Z teatrem lokalnym wiąże się dla mnie jeszcze pojęcie tożsamości. Czy warto o niej rozmawiać? Odpowiedź jest oczywista. Dziecko czy młody człowiek też powinni wiedzieć, kim są, jakie mają korzenie. – Nie sądzę, żeby hasło „tożsamość” widza dziecięcego albo gimnazjalistę szczególnie interesowało – odpowiedział Głomb. – Odpowiedzią jest raczej fascynacja ciekawymi, konkretnymi historiami ludzkimi, często z własnej rodziny; to dla mnie jest sposób, w jaki można rozmawiać o tym, co zawiera się w pojęciu tożsamość.

Na zakończenie dyskusji Zbigniew Głowacki zachęcił twórców do umieszczania akcji swoich spektakli w konkretnych miejscach, także tych lokalnych. – Większość z przedstawień dla dzieci i młodzieży dzieje się w bliżej nieokreślonym „gdzieś” – zauważył. – Uważam, że nie jest to najlepsze.

Teatr dokumentalny szuka młodego widza

Gośćmi panelu *Teatr dokumentalny dla dzieci i młodzieży* byli Mieczysław Abramowicz, pisarz, reżyser i historyk teatru oraz Romuald Wicza-Pokojski, reżyser, dramaturg, dyrektor Teatru Miniatura, reżyser spektaklu *Baltic. Pies na krze* oraz autor adaptacji tekstu *Remusa* – tytułów prezentowanych w trakcie przeglądu „Co nowego?”. Spotkanie ponownie prowadziła Barbara Marcinik z 3. Programu Polskiego Radia. Obaj artyści opowiedzieli o swoich własnych doświadczeniach z dokumentem, o tym, jak wykorzystują autentyczne wydarzenia w swojej twórczości. – Od wielu lat opowiadając historie, opowiadam swoje historie – przyznał Mieczysław Abramowicz. – Ale one wszystkie są niesłychanie głęboko zanurzone w faktach, w wydarzeniach, które miały miejsce, do których docierałem prowadząc czasami wieloletnie kwerendy w archiwach i bibliotekach, rozmawiając z ludźmi, jeżdżąc do Londynu, Tel-Awihu i Berlina, by nagrać rozmowy. I wykorzystuję potem te prawdziwe historie do opowiadania swoich „nieprawdopodobnych” zdarzeń. W mojej opowieści konkretne zdarzenie może tak naprawdę odbyło się trochę inaczej, może kto inny był bohaterem. Ale zdarzyło się naprawdę, jest oparte na faktach. A odnosząc się do dzieci i młodzieży: w czasach dawnych, gdy jeszcze pisałem i reżyserowałem w teatrze, funkcjonowało powiedzenie, że teatr dla dzieci i dla młodzieży robi się tak samo, jak dla dorosłych, tylko lepiej. Dlaczego lepiej? Bo my, dorośli, mamy już pewien bagaż. Na przykład bagaż dobrego wychowania. I gdy nudzimy się w teatrze, to nie wypada nam wstać i ostentacyjnie

wyść albo rozmawiać z sąsiadem. A młodzi ludzie natychmiast pokazują swoje znudzenie.

– Dla mnie fakty są niebywale silne – przyznał Romuald Wicza-Pokojski.
– Wymyślanie historii może być przyjemne i dla odbiorcy, i dla twórcy. Ale autentyczność dla mnie jest porywająca. W zderzeniu z rzeczywistością przegrywają moje najśmielsze sny. Gdy myślę o teatrze dokumentalnym, to jest to dla mnie zawsze dokument emocji; teatr staje się próbą oddania emocji, która towarzyszyła uczestnikom danego wydarzenia. W drugiej połowie lat 90. w wymyślaniu historii w teatrze byliśmy bardzo plastikowi, sztuczni, podskórnie czuliśmy wszyscy głód prawdy. Mój pierwszy bezpośredni kontakt z teatrem dokumentalnym to propozycja Maćka Nowaka, wówczas dyrektora Teatru Wybrzeże, żebym zrobił spektakl o bezdomności. To, co wydawało mi się wtedy ważne, to, żeby nie pokazywać. Wiedziałem, że teatr, który musimy zrobić, nie może być przedstawieniem, ale wystąpieniem, mamy wszyscy powiedzieć coś od siebie w sposób szczerzy i prawdziwy. To było dla mnie silne przeżycie i nie wiem, czy też nie dzięki niemu zrealizowałem *Baltika*.

– Mam wrażenie, że z dzisiejszą rozmową mamy podobny problem jak wczoraj – zauważyła Barbara Marcinik. – To dziecko, jako główny bohater naszych rozmów, od wczoraj nam umyka. Mam obawę, że taka rozmowa, w dorosłym gronie, nie jest w ogóle możliwa. Może taką rozmowę mogliby przeprowadzić sami bohaterowie, młodzi ludzie. Ale to też nie jest możliwe, bo oni nie są przygotowani do prowadzenia dyskusji panelowych.

Wśród głosów publiczności swoją opinię wyraziła między innymi Monika Milewska, wykładowczyni Uniwersytetu Gdańskiego, poetka i dramatopisarka. – Wydaje mi się, że samo opowiedzenie historii w myśleniu o teatrze dokumentalnym to tylko punkt wyjścia – stwierdziła. – Taka historia powinna stać się metaforą, ma opowiedzieć nam w zasadzie cały świat, ma zamknąć w sobie coś uniwersalnego. To ważne w przypadku widza dziecięcego – bo dzieci mają się spotkać przy tej okazji po raz pierwszy z teatrem, a za jego pośrednictwem spotkać się z pięknem, złożonością, tajemnicą wszechświata.

– To prawda, że to dziecko gdzieś nam umyka – przyznała Iwona Nowacka, tłumaczka dramaturgii niemieckiej. – Gdy spotykamy się my, twórcy związani z teatrem, aby porozmawiać o sztuce dla dzieci i młodzieży, często w końcu rozmawiamy o sobie. Dużo pracuję w Niemczech i tam teatr dokumentalny dla dzieci i młodzieży kwitnie. Różnica jednak jest taka, że w Niemczech powstaje on w ścisłej współpracy z młodym

Panel Teatr
dokumentalny dla
dzieci i młodzieży



widzem. Są projekty partycypacyjne, to sama młodzież przynosi ze sobą te dokumenty. Traktując po partnersku młodego widza, zaprasza się go do działania kreatywnego, zachęca do przynoszenia świadectw, dokumentów, a następnie prezentacji ich na scenie. To ciekawa, dobra droga, aby udzielić samej młodzieży głosu.

Dyskusję podsumował Wicza-Pokojski: – Myślę, że projektem „Co nowego?” rozpoczynamy coś nowego. Już w tym dodatku „dla dzieci i młodzieży” w tytułach dyskusji panelowych tkwi pewna prowokacja. Uważam, że nie powinno się zabraniać żadnej sztuki dzieciom – o ile oczywiście nie ma tam nieodpowiednich treści. Ile razy słyszę z różnych stron argument „a bo dziecko nie zrozumie”. A mi, widzowi dorosłemu, ile razy wolno w teatrze „nie zrozumieć”? Zależy nam na tym, żeby tematów lokalnych i dokumentalnych z założenia nie „odcinać” w teatrze dla dzieci i młodzieży.

Czy młodzież chce z nami rozmawiać?

W spotkaniu pod hasłem *Do kogo mówimy? Współczesny nastolatek jako widz* wzięli udział: psycholog, wykładowczyni Uniwersytetu Gdańskiego Anna Jarmołowska, dramaturg i pedagog teatru w Deutsches Schauspielhaus w Hamburgu Michael Müller (w ramach przeglądu „Co nowego?” prezentowany był spektakl *Przez granicę już tylko jeden krok* według jego tekstu) oraz dramaturg i nauczyciel w gimnazjum Stach Szulist. Dyskusję moderowała Iwona Nowacka, tłumaczka dramaturgii niemieckiej.

Spotkanie rozpoczęła próba zdefiniowania młodego odbiorcy.

– Kiedy używamy pojęcia „nastolatek”, musimy sobie zdać sprawę, że ten przedział wiekowy jest bardzo duży – mówiła Anna Jarmołowska. – Nastolatkami są dwunastolatki i osiemnastolatki. A okres adolescencji niektórzy badacze wydłużają nawet do 23 roku życia. Rozumiem, że Państwa interesuje wybrana grupa, pomiędzy 13 a 16 rokiem życia. Osoby w tym wieku są w okresie dorastania. O grupie tej niezwykle trudno jest mówić, ciężko ich zdefiniować, bo ich rozwój przebiega niezwykle szybko w tym okresie. Patrząc na dwoje dwunastolatków, ich budowę ciała, funkcjonowanie emocjonalne czy rozwój umysłowy możemy zobaczyć kompletnie dwie różne osoby: dziecko i prawie dorosłego. Gdy do takich odbiorców kierować jakieś komunikaty, to – mimo identycznego wieku – ich zainteresowania będą kompletnie różne: będą to dzieci, które jeszcze się bawią, jak i osoby żywo interesujące się sferą życia dorosłych. Jeśli chodzi o badania psychologiczne, to dwunastolatek zyskuje już niektóre funkcje psychiczne jak osoba dorosła, ale oczywiście są pewne różnice, które wywołują konflikt pokoleń. Osoby dorosłe dysponują bogatszą wiedzą na temat rzeczywistości, relacji społecznych. Nastolatek dokonuje operacji umysłowych na skromniejszym materiale, którym dysponuje, zatem dochodzi często do fałszywych rozwiązań; myśli o rzeczywistości w sposób idealistyczny, czarno-biały.

Stach Szulist: – W tytule dyskusji mamy postawione pytanie *Do kogo mówimy?* Na pewno mówimy do trudnego widza. Ciężko do czegokolwiek ich zachęcić, a zachęcenie ich do teatru wymaga karkołomnych działań. Najlepszym sposobem jest chyba nie mówienie młodemu człowiekowi „musisz”, ale opowiadanie, jakie to fajnie i ciekawe. Ważna jest tu kwestia edukacji teatralnej. Niby jest ona obecna w szkołach, ale nie funkcjonuje dobrze, brak jej ciągłości. Pojedyncze wyjazdy do teatru to za mało.

– Młodzież zainteresuje się teatrem wtedy, kiedy da się jej taką szansę, otworzy drzwi – uważa Michael Müller. – Należy pamiętać, że młodzi ludzie nie są przyzwyczajeni do tego, aby rozszyfrowywać sygnały estetyczne, które wysyła do nich teatr. Nie rozumiejąc ich, sądzą, że są za głupi na teatr. Jest to wyzwanie, z którym trzeba się zmierzyć, wyzwanie przede wszystkim dla twórców teatru. W Niemczech edukacja teatralna jest obowiązkiem. W Hamburgu każde dziecko w wieku szkolnym ma taki przedmiot jak teatr w szkole, ma zatem szansę się z nim zetknąć i zainteresować. Z drugiej strony nie zawsze rodzice interesują się udziałem ich dzieci w tych zajęciach.

Iwona Nowacka nawiązała do wątku, który poruszyła w trakcie dyskusji *Teatr dokumentalny dla dzieci i młodzieży*, dotyczącego partnerstwa w tworzeniu teatru. – Potrzebne nam są bardziej spotkania z młodzieżą, a nie mówienie do nich – stwierdziła. – Pytanie tylko, czy młodzież chce z nami rozmawiać?. – Aby młodzież chciała z nami rozmawiać, trzeba jej zostawić przestrzeń do rozmowy – tłumaczyła Jarmołowska. – Nie można na przykład „dostosowywać” się do młodzieży pod względem językowym, próbować nauczyć się jej języka. Dla młodzieży jest to sytuacja absurdalna, śmieszna. Młodzież ma naprawdę dużo do powiedzenia i komunikuje się językiem zrozumiałym dla dorosłego. Trzeba jednak jej posłuchać.

– Mam to szczęście, że jestem i pedagogiem teatru, i dramatopisarzem. Regularnie zatem spotykam się z młodzieżą – opowiadał Michael Müller. – Uważam, że nie jest dobrym sposobem pytanie młodzieży wprost „Jakie macie teraz problemy? Nad czym będziemy pracować?”. Raczej należy poszukiwać innych sposobów na to, by zrozumieć, co młodzieży w duszy gra. Rozmawiałem ostatnio z uczniami trzeciej klasy na temat czasu. Udzielił mi sporo wręcz filozoficznych odpowiedzi, mówili wiele o przyszłości i problemach, jakie ich mogą czekać. Ale rozmowę zakończyli optymistycznie, stwierdzając, że na pewno będzie dobrze. To świetny punkt wyjścia do napisania sztuki. Ale nie chodzi o to, by dokładnie cytować wypowiedzi młodych ludzi, musi to być przetworzone przez piszącego. Ważne, żeby sztuka kończyła się celem, myśleniem o przyszłości, a nie skupiała się wyłącznie na młodzieży tu i teraz. Zawsze wybieram tematy dotyczące naszej sytuacji społecznej, politycznej czy rodzinnej. To pomaga młodym widzom zmagać się z codziennymi sytuacjami. Poza rzeczywistością rodziny młodzi ludzie mają inną rzeczywistość, z którą mają często więcej do czynienia. Młodzi ludzie mierzą się zatem nie tylko z oczekiwaniami rodziny, ale też tymi z zewnątrz. Gdy rodzina jest otwarta, to dziecko przynosi do domu te oczekiwania. Jednak jeśli jest zamknięta na rozmowę, dziecko zaczyna takie oczekiwania ukrywać. To punkt, od którego często zaczynam pisanie sztuk. Podejmuję w nich trudne tematy, ale staram się wymyślić bohatera, który pokonuje przeszkody. Uważam, że na scenie dla młodzieży najlepiej sprawdzają się tematy bliskie rzeczywistości, kiedy widzowie mogą porównać swoje doświadczenia z losem bohatera. I aby przez porównanie mogli odnaleźć odpowiedzi na swoje pytania.

Stach Szulist: – Zgadzam się z opinią, że kopiując język młodzieży, popełniamy błąd. Choć z drugiej strony młodzież uczestnicząca jako widzowie w spektaklu teatralnym oczekuje, aby język i sytuacje tam



◀ Anna Jarmołowska (po lewej) oraz Iwona Nowacka (po prawej) podczas panelu *Do kogo mówimy? Współczesny nastolatek jako widz*

przedstawione w jakiś sposób ich dotykały. Przygotowując się do tego panelu, rozmawiałem z grupą młodzieży, z którą tworzę amatorski teatr. Zapytałem ich wprost, czego oczekują od teatru. Otrzymałem dużo odpowiedzi: żeby nie było za trudno, żeby nie było nudno, żeby coś się działo, żeby to nas dotykało, żeby nie mówić wierszem, jak w podręcznikach.

O swoich doświadczeniach gry dla młodego widza opowiadała Karolina Fijas, aktorka występująca w spektaklu *Przez granicę już tylko jeden krok*. – Regularnie spotykamy się z młodymi ludźmi, bo nasze przedstawienie gramy w szkołach – mówiła. – I widzę, że tacy widzowie oczekują od nas przede wszystkim szczerości. Z taką opinią zgodził się Zbigniew Rudziński z Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu. – Nam, dorosłym, wydaje się tylko, że świetnie znamy młodzież – stwierdził. – Padały tu opinie, że młodzież się nie zmienia, zmieniają się gadżety, jakich ona używa. Postęp w zmianie tych gadżetów jest dziś jednak tak ogromny, a młodzież znacznie szybciej je asymiluje. I już tu nasze światy zaczynają się rozchodzić. Mam obawy, czy wszystkie osoby, które dla młodzieży piszą, a później te sztuki reżyserują, tak naprawdę swojego widza znają. Trzeba być blisko młodzieży, być w kontakcie z nią, dopiero wtedy można coś jej proponować.

Rudziński zadał także pytanie dotyczące możliwości zrozumienia przez młodzież teatralnych metafor, treści poetyckich. Odpowiedziała mu Anna Jarmołowska: – U nastolatków oderwanie od konkretnego jest możliwe, jednak nie ma tam przestrzeni na szarości. Ich myślenie jest czarno-białe. I to jest największy kłopot; dziecko w tym wieku jest bardzo rygorystyczne dla dorosłego. Gdy dorosły nakłada na dziecko nakazy i zakazy, a sam je łamie, to dziecko odczuwa dysonans poznawczy. Nie potrafi jeszcze zrozumieć, że rzeczywistość społeczna jest bardziej skomplikowana, a nie czarno-biała.

Język i tematy – jak zdobyć młodego widza?

Anna Augustynowicz, reżyserka i dyrektor artystyczna Teatru Współczesnego w Szczecinie (w ramach przeglądu prezentowany był spektakl *Męczennicy* w jej reżyserii), Zbigniew Rudziński z Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, redaktor „Nowych Sztuk dla Dzieci i Młodzieży” oraz Robert Jarosz, dramaturg i reżyser, kierownik artystyczny Teatru Lalek Guliwer w Warszawie, byli gośćmi panelu *Młodzi w teatrze. Formy i tematy*, czyli ostatniej dyskusji w ramach „Co nowego?”. Rozmowę prowadziła Justyna Czarnota z Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie.

Początek rozmowy zdominowały rozważania o spektaklu *Męczennicy*. – Z przedstawienia można wyprowadzić trzy tematy, które wydają mi się atrakcyjne dla młodego człowieka – stwierdziła Czarnota. – To relacje rodzinne, relacje społeczne (które tu są obserwowane poprzez środowisko szkolne) oraz relacje duchowe, relacje w związku z Bogiem. Anna Augustynowicz: – Trudno wyznaczyć, który z tych tematów jest wiodący, bo są one w sztuce ze sobą niezwykle mocno splecione. To, co mi się wydaje istotne, to fakt, że autorowi Mariusowi von Mayenburgowi udaje się uwolnić śmiech. Młodzi na tym przedstawieniu reaguje bardzo żywiołowo na puenty literackie. Najbardziej ich chyba bawi to, co jest sednem dramatu bohatera, też młodego człowieka: jak jest on w stanie funkcjonować w pewnym systemie, na który składa się system rodzinny, system społeczności szkolnej oraz obszar bardzo delikatny, czyli szeroko rozumianej duchowości. Ważny jest tu język pozwalający młodemu człowiekowi na demaskację fałszu. Teatr, budując pewną sztuczną rzeczywistość, staje się jednocześnie elementem odeatralizowania czy odkłamania codzienności. Doświadczenie teatru, doświadczenie sztuki w ogóle, pozwala odbiorcy rozpoznać coś, w czym uczestniczy, nie zdając sobie z tego do końca sprawy. Człowiek, szczególnie młody, jest szczególnie wyczulony na fałsz, na „teatr rzeczywistości”, w którym każe mu się uczestniczyć.

– Młody człowiek jest faktycznie niezwykle wrażliwy na każdy fałsz, choć nie ma przepisu na jeden język, którego należy używać w sztukach dla młodzieży – stwierdził Zbigniew Rudziński. – Są sztuki, które wymagają dosłownego użycia języka subkultur, z drugiej strony są teksty, w których dominuje baśniowość i język poetycki. Jak u Roberta Jarosza, u którego jest to język z „oddzielnie” stworzonego świata, neutralny wobec rzeczywistości społecznej. Robert Jarosz: – Nie staram się specjalnie tworzyć języka, który miałby trafić do młodego człowieka. Z perspektywy autora mam poczucie, że młody człowiek jest niesłychanie ciekawą postacią. Wchodzenie

w dorosłość jest całym szeregiem decyzji „po raz pierwszy”, którymi taka osoba sama się określa, które świadczą o jej systemie wartości. Taka postać jest niesłychanie interesująca dramaturgicznie, stawka w jej przypadku jest zawsze wysoka. I jak już mam postać, zastanawiam się, w jakim środowisku ją umieścić, obserwuję ją w działaniu. Moja motywacja tworzenia osobnej przestrzeni dla każdego tekstu wynika z tego, że bałbym się fałszu w opisywaniu świata młodego człowieka. Bezpieczniej jest stworzyć własną przestrzeń opowieści, tematu, który chcę opracować. Łatwiej jest wtedy operować w ramach zasad, które samemu się stwarza. A sposobem na dotarcie do młodego widza może być nie język, ale samo stworzenie bohatera w podobnym do nich wieku, w podobnym momencie życia. Może przez to temat staje się tematem dla młodych ludzi.

– Nie jestem zwolennikiem dzielenia teatru, ale nie uda się uniknąć sytuacji, kiedy wiek widza determinuje i temat, i formę przedstawienia – uważa Zbigniew Rudziński. – Młodzież mówi wprost, że najważniejsze dla nich jest, aby spektakl był o nich, o ich sprawach, umożliwiał im odnalezienie się na scenie. A już sam fakt, że stworzono spektakl specjalnie dla nich, powoduje od razu większą gotowość z ich strony do „wejścia” w ten świat. Kolejna ważna kwestia to prawda i fałsz. Młodzież nie chce na przykład widzieć na scenie czterdziestoletniego aktora, który udaje czternastolatka.

Anna Augustynowicz: – Ideałem jest przedstawienie zbudowane na wielu poziomach; takie, które może rozmawiać i z dzieckiem, i z młodzieżą, i z dorosłym. Uznaliśmy na przykład, że *Męczennicy* mogą być interesujący również dla młodzieży, bo główny bohater jest ich rówieśnikiem. Wydaje mi się, że młodych widzów do teatru może przyciągać poruszanie tematów, na które nie zawsze mogą porozmawiać z dorosłymi. Myślę, że ważny dla młodych ludzi jest choćby temat okrucieństwa, z którym dorośli o wiele łatwiej sobie radzą, a wobec którego dzieci są bezradne.

Ważna część dyskusji poświęcona została polskiej współczesnej dramaturgii dla dzieci i młodzieży. – Mamy problem z tą dramaturgią – przyznał Rudziński. – O ile kiedyś nie było jej wcale, to teraz już jest. Ale i tak wiele naprawdę dobrych tekstów nie zaistniało w innej formie niż czytania. Te czytania zaczynają już funkcjonować trochę na zasadzie „zamiast”, niektóre teatry próbują nimi uspokoić swoje sumienia. – Brak obecności tych tekstów na scenach wynika trochę z przyzwyczajień widzów – tłumaczyła Augustynowicz. – Jest to problem nie edukacji dzieci czy młodzieży, ale pewnych nawyków dorosłych, kiedy łatwiej rodzicom zabrać dziecko na tytuł, na którym sami się wychowali, niż obejrzeć coś nowego. Wiadomo, że tytuły

w stylu *Czerwony Kapturek* czy *Piotruś Pan* widzów przyciągną. Dla mnie jako dyrektora artystycznego teatru jest to sytuacja przykra, że trzeba myśleć o tym, jak bajka się sprzeda. A w mniejszych ośrodkach to właśnie bajka jest tytułem, który daje teatrowi chleb. Idealna byłaby inicjatywa – wzorem Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej – która pozwalałaby bezkolizyjnie wprowadzać tytuły współczesne dla dzieci do zawodowych teatrów o ambicjach artystycznych. Bo w istocie teatr, który ma ambicje, by wystawiać takie sztuki, nie zawsze sobie może na to pozwolić.

W tym momencie Justyna Czarnota i Robert Jarosz podkreślili rolę pedagoga teatru, który miałby próbować kontaktować się z opiekunami oraz współkształtować politykę informacyjną teatrów, aby do nowych tytułów przekonywać widzów.

Ostatnią dyskusję panelową przeglądu „Co nowego?” symbolicznie zakończyła wypowiedź szesnastoletniej Agaty Nierzwickiej. – Przyszło mi do głowy parę wniosków, którymi chcę się podzielić, jako ta „druga strona” – powiedziała. – Uważam, że forma i temat spektaklu w naszym wieku są najmniej istotną sprawą. Najważniejsze jest, aby do nas mówić uczciwie i traktować nas „na równi”. Chciałam się też odnieść do kwestii, jak nas zachęcić do teatru. Nie jest to łatwe, bo mamy niestety bardzo złe szkolne doświadczenia. Chodzimy głównie na same adaptacje lektur. Ostatnio wpadł mi w ręce gotowy scenariusz lekcji po przedstawieniu *Dziady*. A dla nas jest bardzo ważne, aby móc myśleć samodzielnie, a nie według gotowego scenariusza. Chcemy też, aby teatry i instytucje się dla nas otworzyły. Bo my lubimy nie tylko oglądać spektakle, ale też samemu działać.

Mirosław Baran

Studiował kulturoznawstwo na Uniwersytecie Łódzkim, pracował jako dziennikarz i recenzent teatralny w „Gazecie Wyborczej”. Publikował teksty o teatrze również m.in. w dzienniku „Metro”, tygodniku „Ozon”, „Notatniku Teatralnym”. Laureat nagrody Gdańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki w kategorii „publicystyka kulturalna”. Był wieloletnim członkiem kapituły nagrody teatralnej marszałka województwa pomorskiego oraz nagrody teatralnej miasta Gdańska, a także jurorem-selekcjonerem pierwszego festiwalu Boska Komedia w Krakowie. Razem z Przemysławem Guldą wydał książkę *Zrób to w Trójmieście! Alternatywny przewodnik*. Obecnie pracuje w Teatrze Miniatura, jest też członkiem komisji artystycznej ósmej edycji Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej.

→ Joanna Puzyna-Chojka

Jak myślę o teatrze, a w szczególności o Teatrze Miniatura, to wyobrażam sobie trzy filary, na których powinien stać. Pierwszym jest nieustanny kontakt: z widzem, z samym sobą, z bezpośrednim otoczeniem, ze sztuką współczesną. Separacja nie służy sztuce teatralnej. Drugim filarem jest lokalność, przez pryzmat której powinno się rozmawiać o istotnych kwestiach. Sprawy ważne dla ludzi mieszkających w pobliżu, mogą być ważne również dla ogółu. Problemy podejmowane w teatrze tylko zyskują na znaczeniu, jeśli pokazujemy, że dotyczą one właśnie żyjących obok nas. Trzecim filarem jest inscenizacja. (...) Tego rodzaju teatr mógłby być otwarty na artystów zajmujących się różnymi rodzajami sztuk wizualnych. Miniatura jest dopiero na początku tej drogi, ale wiem, że chcemy nią podążać. Do kolejnych projektów szukam wizjonerów z całościową koncepcją spektaklu. Niektórzy z nich potrzebują do współpracy reżysera czy scenografa, ale dopuszczam też, że inscenizatorami mogą okazać się twórcy samodzielnie przygotowujący przedstawienia.

(*Teatr jest grą zespołową.* Z R. Wiczą-Pokojskim rozm. J. Czarnała, „Fika” 2014, nr 12)

Obejmując Teatr Miniatura w listopadzie 2011 roku, Romuald Wicza-Pokojski deklarował przede wszystkim jego otwarcie na miasto i dzielnicę, zarówno poprzez wychodzenie ze spektaklami i różnymi projektami w ich przestrzeń, jak i tworzenie dla wszelkich jego działań lokalnych kontekstów. Od początku też bardzo mocno odrzucał pewien stereotyp teatru lalkowego (jako „narzędzia infantylicyzacji” widowni), szukając jego tożsamości w obszarze inscenizacji – teatru, w którym nadrzędnym elementem jest koncept wizualno-plastyczny. „Przyszłością teatru lalek są dla mnie lalki” – mówił nieco prowokacyjnie w jednym z pierwszych wywiadów, rozciągając zarazem jego formułę, która miała stać się magnesem nie tylko dla wykształconych lalkarzy, ale dla wszystkich artystów, także z innych niż teatr dziedzin, eksperymentujących w obszarze formy². Elementem burzenia tego stereotypu była też rewolucja w obrębie repertuaru, który za dyrekcji poprzednika, Konrada Szachnowskiego, opierał się przede wszystkim na klasyce dziecięcej. Wicza-Pokojski zapowiedział

² Zob. *Przyszłością teatru lalek są lalki*, z R. Wiczą-Pokojskim rozmawia M. Baran, „Gazeta Wyborcza Trojmiasto”, 13.10. 2011.

jego zdecydowane odświeżenie, obiecując wprowadzenie wielu współczesnych tytułów z kręgu literatury dla dzieci, jak i scenariuszy tworzonych na zamówienie; rozszerzając przy tym grupę adresatów, lokowaną tradycyjnie w przedziale wiekowym wczesnoszkolnym, na dzieci najmłodsze, tak zwanych najnajów, jak i te zdecydowanie starsze – młodzież gimnazjalną.

Zwiastunem tych poszukiwań repertuarowych była decyzja o scenicznej adaptacji bestsellerowej serii *Biuro Detektywistyczne Lassego i Mai* szwedzkiego autora Martina Widmarka. Wybór tego tytułu był o tyle znamieny, że rodził możliwość stworzenia serialu teatralnego – bodaj pierwszego projektu tego typu w teatrze dziecięcym – z tą samą parą głównych bohaterów, przeżywających wszak wciąż nowe historie; w obrębie wykreowanego identycznymi środkami świata przedstawionego. Kształty temu światu nadali młody reżyser Ireneusz Maciejewski (z białostockiego matecznika sztuki lalkarskiej) i scenograf Dariusz Panas, który zaprojektował także arcyplastyczne, groteskowe w wyrazie lalki, karykaturalnie wyolbrzymiające cechy powieściowych postaci (inspirowane do pewnego stopnia ilustracjami autorstwa Heleny Willis). Pierwszy odcinek *Tajemnica diamentów* powstał w kwietniu 2012 roku, druga część *Tajemnica kina* – na której zakończono na razie serię – w listopadzie tego samego roku.

Ta pierwsza propozycja artystyczna nowego dyrektora (nie licząc poprzedzającej ją premiery *Afrykańskiej przygody* według scenariusza Marioli Fajak-Stomińskiej – spektaklu dla najnajów zaplanowanego jeszcze przez poprzednika) zapowiadała nową jakość w myśleniu o teatrze dla dzieci. Przede wszystkim – pojawiła się najnowsza literatura (gdański spektakl był światową prapremierą popularnej serii detektywistycznej), do tego reprezentująca nieobecny wcześniej gatunek kryminału. Jego właściwości zostały wpisane w strukturę spektaklu opartego na schemacie śledztwa prowadzonego w dwóch planach – w planie lalkowym przez Lassego i Maję (tytułowych bohaterów serii), w planie aktorskim przez dziennikarzy lokalnych mediów, którzy monitorują i komentują działania młodych detektywów, angażując w swoją relację widzów. Po drugie – za sprawą tego przedstawienia, jego koncepcji plastycznej uwzględniającej podjęcie gry z wizualnością, ukonkretniona została idea teatru lalkowego jako teatru formy. Dodatkowy plan, zainspirowany ilustracjami zamieszczonymi w książkowym pierwowzorze, tworzyła bowiem miniaturowa makieta miasteczka (fikcyjne Valleby zostało w spektaklu zamienione

w Gdańsk, z charakterystycznymi dla niego budowlami), po której poruszają się pomniejszone lalki bohaterów, śledzone przez oko kamery. Ten kapitalny pomysł pozwolił młodym odbiorcom – obsadzonym w roli widzów telewizyjnej transmisji na żywo – analizować na bieżąco relację między rzeczywistością sceny a jej medialnym obrazem, przynoszonym bezpośrednio z kamery na ekran. W kolejnej części serii został on jeszcze rozwinięty – makietę miasteczka uzupełniła perfekcyjnie przygotowana instalacja przedstawiająca wnętrze kina Rio, na którego ekranie wyświetlano film animowany (zrealizowany przez duet autorów spektaklu), zaś na ścianach pojawiły się plakaty i zdjęcia. Ta metamedialna warstwa spektaklu została wzmocniona przez upodobnienie lalek przedstawiających pracowników kina do gwiazd filmowych, nie tylko z wyglądu, ale i z osobowości. „Zorban o wyglądzie Sylwestra Stallone to tępy osobnik, który markuje bokerskie ciosy. Sprzedawca Stodczy to Johnny Depp, jakiego znamy z najlepszych jego ról – odizolowany dziwak. Jest też Woody Allen, sfrustrowany i zagubiony operator filmów w kinie” – rozszyfrowywała elementy tej autotematycznej układanki recenzentka „Gazety Wyborczej”, która dopatrzyła się w spektaklu również parodii Kuby Wojewódzkiego jako prowadzącego programy typu talk show³. Żywioł imitacyjno-parodystyczny objawił się też w muzyce skomponowanej przez gdańską grupę Old Time Radio, wykorzystującej znane motywy filmowe.

Jeszcze bardziej spektakularną manifestacją reorientacji programowej Teatru Miniatura był spektakl, który zakończył pierwszy sezon pod nową dyrekcją – *Thermidor roku 143*. Wybór tej pozycji, mimo jej krótkiego żywota na afiszu, był znamienity z kilku powodów. Po pierwsze: teatr lalkowy, kojarzony do tej pory jednoznacznie z odbiorcą dziecięcym, odważył się przygotować pierwsze w swojej historii widowisko plenerowe adresowane do zupełnie innej widowni (premiera odbyła się podczas XVI Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Plenerowych i Ulicznych FETA, 12 lipca 2012 roku). Po drugie: do realizacji zaproszono Lecha Raczaka – legendę teatru niezależnego, współzałożyciela Teatru Ósmego Dnia, artystę wszechstronnego (rzec by można: totalnego), tworzącego spektakle autorskie, „osobne”. Trzecim powodem, który tej decyzji nadawał rangę manifestu artystycznego, był jego zakorzeniony w Gdańsku temat.

³ D. Karaś, *Na tropie złodzieja psów. Spektakl w Miniaturze*, „Gazeta Wyborcza Trójmiasto”, 08.11.2012.

Spektakl poświęcony był bowiem Stanisławie Przybyszewskiej, jej przedśmiertnym snom snutym w baraku numer 12 przy szkole polskiej w Wolnym Mieście Gdańsku przy Am Weissen Turm 1 (obecnie ulica Augustyńskiego), gdzie pisarka spędziła ostatnich dwanaście lat swojego krótkiego życia, aż do fatalnego lata 1935 roku, kiedy jej wycieńczony nędzą, głodem i morfiną organizm przestał walczyć. Według republikańskiego kalendarza, zgon Przybyszewskiej nastąpił 28 thermidora 143 roku Rewolucji (stąd tytuł widowiska). W tym samym miesiącu, tylko 142 lata wcześniej, został zgilotynowany Robespierre – ukochany przez nią bohater, jeden z architektów rewolucyjnego terroru, który usiłowała wysublimować, jeśli nie usprawiedliwić, ideową czystością Nieprzekupnego. To on zresztą towarzyszył jej w agonii, nawiedzając w ostatnich chwilach życia razem z widmami innych postaci przez nią stworzonych – protagonistów „niedokończonych dyskusji o pięknie i grozie, wierności i zdradzie, zbrodni i chwale Rewolucji”⁴, które wybrzmiewały w spektaklu za sprawą włączonych do scenariusza fragmentów dramatów Przybyszewskiej, *Thermidora* i *Sprawy Dantona*. Podstawą tekstową scenariusza widowiska była „nowela teatralna” *Sny Przybyszewskiej* stworzona przez poznańskiego autora Macieja Rembarza, który próbował zrekonstruować życie wewnętrzne umierającej pisarki, manifestacyjnie zamknięte na rzeczywistość, która w połowie lat trzydziestych niebezpiecznie upodobiła się do czasów rewolucyjnego terroru, budząc uśpione demony. To nałożenie na siebie dwóch radykalnych porządków politycznych, zrodzonych z fanatycznie realizowanych ideałów demokracji – dyktatury jakobinów i nazizmu – było nadrzędnym gestem interpretacyjnym Racza jako autora scenariusza i całościowej koncepcji inscenizacyjnej.

Deklarowana przez Wiczę-Pokojskiego w programie konkursowym potrzeba wyprowadzenia zespołu Miniatury w przestrzeń miasta zyskała w tym projekcie szczególną konkretyzację⁵. Było to bowiem pierwsze w jego historii zderzenie z „teatrem ogromnym” – „napowietrzny”, wpisany w puls organizmu miejskiego, ale i skomponowany z wielu elementów: aktorskiej interpretacji tekstu przy jednoczesnym psychologicznym budowaniu postaci poddanych metaforyzacji (niekiedy wręcz zamienionych w figury alegorii); śpiewu i wszechobecnego żywiołu muzyki; rozbudowanej partytury ruchowej, typowej dla dużej formy, ale i podyktowanej skomplikowaną

⁴ Autokomentarz Lecha Racza. Zob. *Lech Raczak reżyseruje spektakl o Przybyszewskiej*, materiał nadany, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/141990.html> (data publikacji: 26.06.2012).

⁵ Ibidem.

konstrukcją scenograficzną, której podstawowym elementem była wieża z zamarkowanym na szczycie pokojem bohaterki, wzniesiona na ruchomej platformie, z dołączoną doń pochylnią, wykorzystywaną w symbolicznych scenach „gilotynowania” bohaterów. Niestety, w opinii komentatorów tego zdarzenia (sama go nie widziałam), mimo niewątpliwej urody pojedynczych scen, nie udało się tych wszystkich składników połączyć w teatr totalny, atakujący zmysły widza swym widowiskowym rozmachem (grzechem przeciw „syntezie sztuk” było nade wszystko faworyzowanie tworzywa literackiego, nazbyt gęstego semantycznie, co w warunkach plenerowych skazywało go na nieczytelność)⁶.

Co warte podkreślenia, w przygotowanie *Thermidora roku 143* – obok twórców poznańskich, zaproszonych do współpracy przez Racza-ka – zaangażowani zostali artyści z Trójmiasta: Magda Jędra i Anna Steller z grupy Good Girl Killer, odpowiedzialne za ruch sceniczny, oraz muzyk Piotr Pawlak. To otwarcie się na trójmiejskie środowiska twórcze stanie się jedną z żelaznych reguł budowania wizerunku Miniatury pod dyrekcją Wiczy-Pokojskiego. Właściwie w każdym przedstawieniu pojawiają się lokalni twórcy, i to często niezwiązani wcześniej z teatrem; jak choćby Mariusz Waras, artysta street-artowy, który bardzo udanie zadebiutował jako scenograf w przedstawieniu *Baltic. Pies na krze*, zdobywając od razu za swój projekt Nagrodę Teatralną Miasta Gdańska. Otwierając się na trójmiejskich autorów, reżyserów, muzyków, tancerzy, Miniatura stała się miejscem artystycznych spotkań reprezentantów różnych dziedzin sztuki.

Teatr inscenizacji. Eksperymenty w obszarze formy

Cytowana na początku wypowiedź Wiczy-Pokojskiego zaskakuje wyznaniem wiary w teatr inscenizacji, w idealnym wariacie tworzonego przez artystę totalnego, wizjonera posługującego się sprawnie wieloma tworzywami. „W teatrze inscenizacji nie ma znaczenia, czy sięgamy po klasykę, czy po literaturę współczesną, ważna jest koncepcja, która determinuje wszystkie inne elementy. (...) Ja chciałbym, żeby w naszym teatrze najważniejszy był inscenizator – nieważne, czy będzie reżyserem, scenografem, choreografem czy dramaturgiem”⁷. Trudno byłoby mi znaleźć dla tej deklaracji

⁶ Por. M. Baran, *Thermidor roku 143. Czas terroru i gilotyny na Starym Przedmieściu*, „Gazeta Wyborcza- Trójmiasto” 2012, nr 163; Ł. Rudziński, *Rewolucja na Starym Przedmieściu*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/143103.html>, 13.07.2012; P. Wyszomirski, *Zaskakująca porażka*, <http://www.gazetaswietojanska.org/portkultury.pl>, 16.07.2012.

⁷ „Teatr jest grą zespołową”, op. cit..

jakieś wsparcie w wypowiedziach innych reżyserów z tego samego, co Wicza-Pokojski pokolenia (nawet jeśli praktyka w istocie potwierdza dyktat reżysera). Wydawałoby się bowiem, że wiara w teatr inscenizacji wygasta ostatecznie wraz z tryumfalnym powrotem dramaturgów w ostatniej dekadzie XX wieku, a ostatecznie pogrzebał ją teatr „nowej rzeczywistości”, który – uderzając w ideę reprezentacji jako fundament scenicznej iluzji – zniechęcił artystów do tworzenia fikcyjnych światów.

Niewykluczone, że myślenie o spektaklu poprzez nadrzędny koncept inscenizacyjny wynika z artystycznego rodowodu Wiczy-Pokojskiego, który od 1991 roku jest liderem Teatru Wicza – alternatywnej grupy o punkowym rodowodzie. Przez dwie dekady poprzedzające jego dyrekcję w Miniaturze naturalnym zapleczem był zatem dla niego teatr offowy, szerzej – kontrkulturowy, definiujący się między innymi poprzez świadomy gest rezygnacji z funkcji interpretatora dramatu. To właśnie w jego obszarze, jak się wydaje, ziścił się najpełniej Craighowski sen o autonomii teatru, uwolnionego z jarzma literatury, która została zredukowana do roli pożywki dla wyobraźni Artysty Teatru, produkującego wizjonerskie obrazy sceniczne.

Oczywiście, nie usiłuję postawić znaku równości między praktyką formacji kontrkulturowych a strategią artystyczną zaproponowaną przez Wicze-Pokojskiego jako dyrektora miejskiej instytucji kultury. Wszak jego doświadczenie reżyserskie jest bogatsze i obejmuje również teatralny *mainstream*. Nie mam też wątpliwości, że literatura pozostaje bardzo ważnym tworzywem spektakli Miniatury, przede wszystkim jako gwarant sensów. Ale jest ona traktowana często jako „materiał do użycia”, czego potwierdzeniem wydaje się ukierunkowanie repertuaru na formy niedramatyczne. Już niemal regułą stało się, że nad adaptacją sceniczną tekstów wybieranych do realizacji przez gdański zespół, przede wszystkim współczesnej prozy, pracują dramaturdzy (nie mylić z dramaturgami) jako najbliżsi współpracownicy reżyserów, odpowiedzialni za konstrukcję fabularną determinującą nadrzędne sensy, ale i za zdefiniowanie strategii narracyjnej, która odpowiada za wybór konwencji przedstawieniowej. Pierwotnie literacki przestał być definitywnie matrycą projektującą konkretne działania sceniczne. Koncepcja inscenizacyjna wystawianych spektakli zachowuje swoją formalną autonomię wobec projektu świata przedstawionego podpowiadanego przez źródłowy tekst, choć pozostaje w niewątpliwym związku z jego tematyką.

Bardzo ciekawym przykładem tej strategii wydaje się spektakl *Fahrenheit*, który jest teatralną adaptacją biograficznej książki Anny



▲ *Fahrenheit* w reżyserii Michała Derlatki, Miejski Teatr Miniatura w Gdańsku. Na zdjęciu Jadwiga Sankowska i Agnieszka Grzegorzewska

Czerwińskiej-Rydel *Cieplo – zimno. Zagadka Fahrenheita* (prapremiera 7 kwietnia 2013 roku). Koncepcja inscenizacyjna, którą zaproponował Michał Derlatka (reżyser również związany z Trójmiastem), to oryginalne połączenie teatru i laboratorium badawczego – „osobliwy teatr lalek, który wyłania się z laboratoryjnych eksperymentów”⁸. Umierający bohater dyktuje notariuszowi testament, w którym referuje kolejne etapy życia i kariery naukowej, zobowiązując go do odkrycia tajemnicy swojej śmierci (wskutek zatrucia rtęcią). Jego opowieść jest ilustrowana w planie animacyjnym przez aktorów obsadzonych w rolach laborantów, zamieniając przestrzeń sceniczną w pracownię stynnego fizyka, wypełnioną przez alembiki i fiołki. Scenograf Michał Dracz zaprojektował niesamowite lalki, wykorzystując

⁸ Zob. opis spektaklu na stronie Teatru Miniatura: <http://www.teatrminiatura.pl/pl/repertuar/detail/215/fahrenheit/>

do tego narzędzia laboratoryjne i rozmaite odczynniki, dzięki którym figury postaci dosłownie „ożywają” (do każdej prezentacji przygotowuje je chemik Przemysław Mietlarek z grupy Smart_lab). Postać Burmistrza (lalka pianowa) stworzona została z – umieszczonej na laboratoryjnym statywie – butelki, na którą nałożono „okulary” ze sztucznymi gałkami ocznymi; dzięki systemowi rurek do butelki tłoczony jest płyn do baniek, który zapewnia efekt „bicia piany”. Lalka Rektora przypomina model oka ludzkiego, a „zimnego jak lód” Blömmelna wyobrażają przymocowane do stołu, wypełnione dymem („parujące”) kubiki z pleksi. Jeden z kuratorów jest lalką dymową (do naczynia tworzącego głowę doprowadzany jest rurkami dym); drugi – lalką wodną, której głównym elementem jest duży słoik z umieszczonymi wewnątrz pływakami o różnej ciężkości i wyporności, układającymi się po wlaniu wody w zarys „twarzy”; trzeci zaś przypomina gwizdek parowy podłączony do dymiarki. Animowany przez trzech aktorów kupiec Beumingen, u którego terminował młody Fahrenheit, to potężna drewniana konstrukcja, stanowiąca połączenie dźwigu z wagą, z liczydłem w miejsce tułowia i wyrzeźbioną realistycznie butaforową głową zwisającą z bloku. Rodzice Fahrenheit’a, jak przystało na duchy, wywołani zostają przy pomocy *laterna magica* – najprostszego aparatu projekcyjnego, rzutującego obraz ze szklanych przeźroczy (przypominającego swoją zasadą teatr cieni). Niesamowite wrażenie robi też sceniczna konkretyzacja profesora Rømera (skojarzonego w scenariuszu z Układem Słonecznym) – głowa aktora umieszczona w metalowej obręczy, odcinającej się od czarnej, aksamitnej materii, wyposażona została w rodzaj uprząży, której głównym elementem jest szkło powiększające oko. Pomysłowo skonstruowane, niezwykle widowiskowe lalki, a także efekty specjalne (między innymi list pisany niewidzialnym atramentem) nie tylko rozwijają wyobraźnię młodych widzów, ale i przybliżają problematykę spektaklu.

Teatr formy jest, niejako z definicji, teatrem umownym, który ujawnia – mniej lub bardziej manifestacyjnie – proceder tworzenia fikcyjnego świata, problematyzując zarazem relację między znakiem scenicznym i generowanym przezeń znaczeniem. Szczególnie mocno wybrzmiewa to w inscenizacji *Brzydkiego kaczątka* (premiera 13 października 2013 roku), przygotowanej przez Wiczę-Pokojskiego na inaugurację sezonu 2013/2014. Adaptacja znanej baśni Hansa Christiana Andersena, „przepisanej” przez Agnieszkę Kochanowską i samego reżysera, skoncentrowana jest na problemie nietolerancji (w łagodniejszej wersji: zobojętnienia) dla wszelkiej odmienności. Z woli autorów scenariusza tytułowy bohater wyrusza z wiejskiego podwórka

w obcy świat, odbywając inicjacyjną podróż, której celem jest odkrycie własnej tożsamości osuwającej inność. Podawany przez narratora tekst, wyposażony w słowotwórczy potencjał („miodotacja” uprawiana przez niedźwiedzia!), zostaje całkowicie podporządkowany obrazowi. Historia brzydkiego kaczątka, które stało się uniwersalną figurą odmienca, zostaje bowiem przełożona na medium filmowe, osadzone jednak w ramach teatru. Nawiązując do konwencji chińskiego teatru cieni (także przez ujednoczone, ciemne kostiumy animatorów), reżyser każe aktorom tworzyć na oczach widzów poszczególne klatki filmu wyświetlane na górującym nad sceną ekranie. Równie ważny, jeśli nie ważniejszy, jest jednak plan wykonawczy, w którym zespół animatorów niezwykle sprawnie wyczarowuje kolejne obrazy przy pomocy miniaturowych, prostych w konstrukcji lalek witrażowych (bardzo charakterystyczne „bobomy” Moniki i Adama Świerżewskich, naśladujące prymitywną kreskę dziecięcych rysunków) i podręcznej rekwizytorni. W tym „domowym” teatrze niezwykle intrygująca jest sfera dźwięków wydobywanych nie tylko przez harfę Ludmiły Sirowajskiej, ale i „instrumenty” bardziej pospolite, jak... worek z mąką towarzyszący wędrowce kaczątka po zmrożonym śniegu (o efekty akustyczne zadbał wybitny specjalista od udźwiękowiania filmów, Henryk Zastróżny).

W spektaklu, w którym głównym medium stają się archaiczne rzutniki tekstu „Lech 3”, technika dosłownie zamienia się w sztukę. Jest w tym coś z ducha eksperymentów Juliana Antonisza, niezwykłego wielkiego artysty, który w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych tworzył swoje niezwykle filmy, malując, rysując, wydrapując, a nawet wypalając poszczególne kadry na taśmie filmowej bez udziału kamery. Wykorzystywał też technikę nazwaną plazmotwory (między innymi w filmie „Te wspaniałe bąbelki w tych pulsujących limfocytach”) – przy pomocy strzykawki, pipety i oliwiarki wylewał na folię rzutnika substancje o różnych kolorach i właściwościach, wpuszczał do nich bąble powietrza, wprowadził w ruch. W gdańskim spektaklu przy pomocy takich plazmotworów pokazane zostaje poczęcie tytułowego „kaczątka”, które rozwija się w skorupce jajka, stając się coraz bardziej skomplikowanym, wielokomórkowym organizmem. W tych eksperymentach, podszytych duchem chałupnictwa, nie chodzi jednak tylko o niefrasobliwą zabawę. Atutem przedstawienia Miniatury jest manifestowana na każdym kroku wiara w kreacyjną moc wyobraźni, która otwiera drzwi do światów niemożliwych, ale na swój sposób prawdziwych.

Spektaklem stawiającym w centrum kwestię formy jest też *Karakonia. Pieśni według Schulza* – autorski projekt przygotowany przez aktorkę



◀
Brzydkie kaczętko
w reżyserii
Romualda
Wiczny-Pokojskiego,
Miejski Teatr Miniatura
w Gdańsku. Na zdjęciu
Wioleta Karpowicz,
Jakub Ehrlich
i Jakub Zalewski

Edytę Janusz-Ehrlich pod opieką reżyserską Wiczny-Pokojskiego (premiera 17 listopada 2013 roku). Jest to zarazem bardzo udane połączenie piosenki aktorskiej (wykorzystano utwory poetyckie Leszka Piętrowiaka z tomu *Świat według Schulza*, do których muzykę stworzył Marcin Kulwas) z teatrem plastycznym, gloryfikującym obraz jako główny nośnik znaczeń i emocji. Tę autotematyczną refleksję przedstawienie zawdzięcza głównej inspiracji literackiej – *Sklepom cynamonowym*, interpretowanym jako opowieść o kuglarskiej, zwodniczej naturze materii, skrywającej własną tandetność i inicjującej nieustanne maskarady. Nieprzypadkowo głównym budulcem świata scenicznego jest papier – surowiec nader nietrwały, łatwo podlegający modyfikacjom. Papierowa dekoracja z pięknymi rysunkami wytwornych kamienic (stylizowanymi na ilustracje Schulza z *Xięgi batwochwalczej*) jako teatralna imitacja jedynie mistyfikuje istnienie. Deformowana, przykrywana, zamalowywana podkreśla zasadniczą myśl spektaklu, wyprowadzoną z prozy Schulza: kształty, jakie rzeczywistość przybiera dla pozoru czy żartu, nie są trwałe, bo nie sięgają istoty – „są tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkiem, który za chwilę zostanie zrzucony”⁹.

Teatr lokalny. Przywracanie pamięci

Ważnym elementem koncepcji Miniatury, wyrastającym z idei lokalności, jest prowokowanie widzów do odkrywania własnej tożsamości budowanej w relacji z miejscem, w którym żyją. Z tej potrzeby zrodził się z pewnością pomysł scenicznej adaptacji tomu opowiadań Mieczysława Abramowicza

⁹ Cytat z listu Schulza do Witkacego.

Każdy przyniósł, co miał najlepszego (prapremiera 15 marca 2014 roku), która w intencji Wiczy-Pokojskiego miała stać się przewodnikiem po dawnym Gdańsku – sposobem na poznanie jego przeszłości za pośrednictwem relacjonowanych w spektaklu ludzkich losów, a także starych fotografii i filmów wykorzystanych w wizualizacjach przygotowanych przez Andrzeja Dudzińskiego.

Oryginalna forma pierwowzoru literackiego, zawieszona między reportażem historycznym a fikcją pozorującą dokument, dawała też nadzieję na poszerzenie granic teatru, otwarcia go na nową ideę dramatyczności; na przykład stosowaną we współczesnej dokumentalistyce strategię *re-enactmentu* jako gestu performatywnego powtórzenia, uwzględniającego negocjowanie kształtu przeszłości. Pierwszą konfrontacją zespołu Miniatury z teatrem dokumentalnym był spektakl *Baltic. Pies na krze* przygotowany przez Wiczę-Pokojskiego (prapremiera 16 grudnia 2012 roku). Scenariusz powstał na fundamencie książki Barbary Gawryluk *Baltic. Pies, który płynął na krze*, zweryfikowanej przez aktorów pracujących nad tym projektem, którzy kilkakrotnie spotkali się z załogą statku R/V „Baltica” i wysłuchali opowieści o akcji ratowniczej od bezpośrednich uczestników zdarzenia. Spektakl, mimo niewątpliwej urody (mobilną scenografię, złożoną z kubów układanych na scenie w rozmaite konstrukcje, zaprojektował Mariusz Waras), w warstwie narracyjnej pomyślany był dość tradycyjnie, nie zdradzając śladów meta-krytycznej refleksji, która odstaniałaby operacje dokonywane na pamięci/percepcji widza (zgodnie z intencją twórców, zastosowany w nim epicki tok narracji miał upodobnić go do „opowieści wigilijnej”¹⁰). Tym razem jednak materiał był o wiele bardziej wymagający. Abramowicz prowadzi bowiem z poetyką dokumentu wyrafinowaną grę, tworząc literackie odpowiedniki *mockumentu*. W swojej książce przywołuje on bogate i różnorodne źródła, od prywatnej korespondencji i scenariusza „gry purimowej” zrealizowanego w getcie, przez artykuły prasowe, pisma urzędowe, notatki służbowe, ankiety personalne, wyroki sądu, aż po instrukcję obsługi komory gazowej. Jednocześnie próbuje narzucić czytelnikowi materialność tych świadectw przeszłości, zamieszczając ich fotografie czy odnotowując drobniaczkowo ich zewnętrzne cechy. Stworzone w ten sposób dokumentalne ramy wypełnia jednak fikcyjnymi opowieściami, które zawierają mnóstwo prawdziwych szczegółów. Warsztat skrupulatnego historyka łączy się w jego dziele z wyobraźnią

¹⁰Zob. opis spektaklu na stronie Teatru Miniatura: <http://www.teatrminiatura.pl/pl/repertuar/detail/206/baltic-pies-na-krze/>



▲ *Każdy przyniósł, co miał najlepszego* w reżyserii Marka Branda, Miejski Teatr Miniatura w Gdańsku. Na zdjęciu Jacek Gierczak, Jacek Majok i Andrzej Żak

i wrażliwością beletrysty. Przyjętą przez Abramowicza strategię wyjaśniają słowa umieszczone na frontysepis: „Historie, które opowiadam, są prawdziwe. Niezależnie od tego, czy się zdarzyły, czy nie”. „Prawdziwość” tych historii nie musi być weryfikowana przez oficjalną narrację. Ceniony aktor i reżyser teatrów żydowskich Rudolf Zastawski z woli Abramowicza-pisarza zostaje pobity przez nazistowskich bojówkarzy tuż po gdańskiej premierze *Der Gott der Rache* (*Got fun nekome/Bóg zemsty*) Szaloma Asza i wkrótce po tym incydencie, 15 września 1935 roku, umiera; Abramowicz jako historyk teatru żydowskiego w obszernym haśle zamieszczonym w *Encyklopedii Gdańska* pisze o wyjeździe Zastawskiego do Argentyny...

Scenariusz przygotowany przez Marka Branda to w istocie autonomiczna konstrukcja dramaturgiczna, w której wykorzystano słowa i niektóre pomysły fabularne zapisane we fragmentach książki Abramowicza. Reżyser przynosi do swojego przedstawienia zaledwie siedem z jej dwudziestu rozdziałów, zawężając ramy czasowe scenicznych zdarzeń do lat 1924–1945. Właściwie przywołanych jest sześć historii – siódmy fragment *Bestandsaufnahme*

(dosłownie: Spis inwentarza z natury), wypełniony przez szczegółowy opis walizek i znajdujących się w nich rzeczy odebranych więźniom obozu, został włączony do opowiadania *Urlop*, którego bohaterem jest Achim, młody *gefrefter* pełniący swoją wojskową służbę w obozie koncentracyjnym w Stutthofie. Większość z tych opowieści istnieje na scenie w niepełnym kształcie, podpowiadając jedynie podstawową sytuację, którą trzeba wypełnić dialogami, niemal nieobecny w tekście. Ta niepełność wynika też z redukcji liczby postaci bądź – jak w przypadku obszernego opowiadania *Ullica Sieroca* – radykalnego okrojenia fabuły, co pozbawia jego bohaterkę Wandę moskiewskiej przeszłości (a wraz nią skomplikowanej tożsamości córki rodowitej Rosjanki i mówiącego po niemiecku gdańszczanina, zdeklarowanego komunisty pochodzącego z zasymilowanej rodziny żydowskiej). Za spoiwo scenariusza posłużyło opowiadanie *Listy z Gdańska*, wypełnione korespondencją wspomnianego już Rudolfa Zastawskiego, który relacjonuje przyjaciółce, wybitnej aktorce Idzie Kamińskiej, swój kilkumiesięczny pobyt w Wolnym Mieście związany z działalnością tułejczego Teatru Żydowskiego.

Wybór tego właśnie opowiadania jako ramy dla spektaklu rodzi poważne konsekwencje, uruchamiając strategię „teatru w teatrze”. Stworzona przez Annę Molgę scenografia opiera się na wielofunkcyjnej „maszynie do grania”, za pomocą której można przywołać w umowny sposób różne miejsca akcji: aptekę i dom Riesenfeldów w Golubiu, las w Stutthofie czy gospodarstwo rolne w odległej Saksonii. Zarazem ta drewniana fasada, wyposażona w ukryte drzwi i okna, a także w całkiem obszerny podest z wysuwanymi szufladami-skrytkami, jest uniwersalnym modelem sceny, na którym aktorzy Teatru Żydowskiego mierzą się z kolejnymi rolami. Bohaterowie opowiadań Abramowicza, których istnienie potwierdzone jest przez cytowane obficie źródła, pojawiają się na tej scenie obok figur stricte literackich – Tewjego mleczarza czy Jankiela Szpaszowicza z *Boga zemsty* Szaloma Asza (namaszczonego na teatralne arcydzieło przez berlińską inscenizację słynnego Maxa Reinhardta). Brand rozszerza granice czasowe teatralnej aktywności Zastawskiego w Gdańsku, włączając – na prawach cytatów ze spektakli, może fragmentów prób scenicznych – pozostałe historie zaczerpnięte z książki Abramowicza. Ten koncept wydaje się o tyle paradoksalny, że Teatr Żydowski przestał działać w Gdańsku w marcu 1938 roku, zaś ostatnie zdarzenia odegrane w spektaklu lokowane są siedem lat później, gdy do miasta wkraczają czerwonarmiści... Adaptator próbuje unieważnić te komplikacje czasowe, lokując ostatecznie cały świat przedstawiony w „rzeczywistości umarłej”, pośród widm. „Ktoś powiedział, że umarłem. Jak to umarłem?

Przecież gramy dalej” – powie pod koniec spektaklu Zastawski, który objawia się tym samym jako duch „wieczny tułacz”, nieświadomy swojego przejścia na drugą stronę. Pomysł ten nie znajduje jednak uzasadnienia we wcześniejszym przebiegu akcji, na dodatek osłabia realność scenicznego świata, tak mocno – za sprawą książkowego pierwowzoru – osadzonego w topografii i realiach historycznego Gdańska. A także – co wydaje się sprawą pierwszorzędą – wykorzystującego „pamięć przedmiotów”, przez które opowiada się poszczególne historie. W prozie Abramowicza to świat rzeczy – macewa, afisz przedstawienia, bilet do teatru, stara fotografia, propagandowy plakat, srebrna mezusa czy zniszczona walizka – pełni rolę medium w docieraniu do prawdy o mieście i o ludziach; prawdy zakłętej w materialnej osnowie codziennego życia. Ale jak przenieść do teatru cały ten wyrafinowany proceder przedzierania się do rzeczywistości, której dawno już nie ma? Marek Brand jako adaptator i reżyser – mimo obiecujących zapowiedzi¹¹ – nie podjął takiej próby, konstruując świat ostentacyjnie umowy.

Przygotowanie przez zespół Miniatury scenicznej adaptacji książki Abramowicza wydaje się ważnym gestem – nie tyle artystycznym, bo efektu końcowego nie można zaliczyć do sukcesów tej sceny, co ideowym. Jest ona bowiem bardzo wyraźnym świadectwem traktowania historii jako splotu wielu „małych narracji” prowadzonych z pozycji jednostkowego doświadczenia. Razem z innym, „gdańskim” projektem autora *Muzeum opowieści* (realizowanym w Nadbałtyckim Centrum Kultury i Teatrze Wybrzeże), wpisuje się ona w nurt refleksji o przeszłości określanej mianem przeciw-historii, czyli historii oddolnej, niekonwencjonalnej, niejako alternatywnej wobec iluzji i uzurpacji oficjalnego dyskursu. Przeciw-historia zaznacza swoją odmienność już na poziomie języka, naruszając porządek przyczynowo-skutkowy i eksperymentując ze sposobami przedstawiania, w które zaangażowane są różne media przekazu. Nade wszystko jednak w tym typie narracji, hołdującej subiektywizmowi, podejrzliwie traktuje się samo kryterium prawdy, gdyż pamięć jednostkowa jest nieuchronnie zaśmiecana odpadami zrytualizowanej pamięci zbiorowej. Wiele elementów tej strategii narracyjnej odnajdziemy także w scenicznej wersji książki Abramowicza, która przejmując podstawową zasadę pierwowzoru – mówienia o przeszłości Gdańska przez pryzmat jednostkowego doświadczenia jego mieszkańców: Żydów, Niemców, Polaków. Zarazem jednak te

¹¹ W wywiadzie zapowiadającym sezon 2013/2014 dyrektor deklarował przy tym tytule „poszukiwania w zakresie teatru figur i teatru przedmiotu”. Zob. *Przed sezonem: Teatr Miniatura*, z R. Wiczczą-Pokojskim rozm. P. Wyszomirski, „Gazeta Świętojańska”, 26.08. 2013

pojedyncze losy składają się na portret całej społeczności wielonarodowego i wielokulturowego miasta.

Zupełnie inna koncepcja historii wyziera z adaptacji powieści Aleksandra Majkowskiego *Życie i przygody Remusa* (premiera 25 października 2014 roku), choć niewątpliwie wyrasta z tej samej potrzeby eksplorowania przeszłości i zbiorowej pamięci o niej. Ta odmienność wynika z właściwości pierwowzoru, nazywanego – z uwagi na jego mitotwórczy potencjał, wzmocniony symboliczną strukturą opowieści o starciu dobra ze złem – epopeją kaszubską, w której rzeczywistość historyczna łączy się swobodnie ze światem zabobonów i guseł. Tytułowy bohater, którego wyobraźnia została zainfekowana przez opowieści starego Kaszuby-powstańca, rozbudzające tęsknotę za krainą przodków, rzuca wyzwanie nie tylko represjonującym jego naród zaborcom, ale mierzy się także ze Smętkiem-Arymanem i straszdytami skrytymi pod imionami Strach, Trud i Niewarto. Majkowski znosi ostentacyjnie granicę między realną osnową swojej opowieści, potwierdzoną przez historię, a światem irracjonalnym, zawłaszczonym przez rozmaite zjawy i demony. Na Kaszubszczyźnie szczególnie silna jest zwłaszcza wiara we współobcowanie żywych i umarłych – *wieszczich* i *opich*, którzy uzurpują sobie prawo do ingerowania w ludzkie losy. Remus, oswojony z duchami przeszłości, uznany za wcielenie szesnastowiecznego rycerza Witostawa, jest bohaterem niezwykłym nie tylko z racji swojego obywatelskiego nieposłuszeństwa manifestowanego wobec pruskiego zaborcy, ale i otwarcia na ten inny, nie-ludzki świat. W tym sensie dzieło Majkowskiego – jako opowieść o odmienności uznanej za wartość – wpisuje się w nadrzędną dla poszukiwań repertuarowych gdańskiego teatru problematykę.

Spektakl Remigiusza Brzyka buduje oryginalny pomysł inscenizacyjny, wyprowadzony z formuły adaptacji. Wicza-Pokojski, odpowiedzialny za kształt scenariusza i dramaturgię spektaklu, zaproponował bowiem „teatr opowieści”, który nieustannie apeluje do wyobraźni widza przy pomocy wielokrotnie powtarzanego nakazu-zaklęcia, by zamknąć oczy i otworzyć się na świat-którego-nie widać. Jedenastu aktorów stwarza go głównie przy pomocy słów, wspomaganych muzyką (wykonywaną także na żywo) i niewielką liczbą rekwizytów. Wszyscy są w jednakowym stopniu narratorami, a raczej duchami tej opowieści, które wchodzi na moment w ciała bohaterów, animując szkieletowe lalki, wykonane z kawałka giętkiego drutu. Te lalki, a właściwie druciane rzeźby, symbolizują postaci, o których się opowiada. Nie ma tradycyjnego podziału na role – jest zbiorowy podmiot, który prowadzi wspólną historię rozpiętą na wiele głosów. Kryje się w tym pomysle idea



Remus w reżyserii Remigiusza Brzyka, Miejski Teatr Miniatura w Gdańsku. Na zdjęciu Jacek Majok i Jadwiga Sankowska

gminnej ballady, snutej wieczorami w chatupach dla podtrzymania mitu wspólnoty, z pomocą ad hoc ożywianych przedmiotów z podręcznej rekwizytorni. Ale zarazem jest w tym coś więcej, co nadaje spektaklowi strukturę rytuału. To kaszubskie Dziady.

Od pierwszego wejrzenia w ten teatr uderza monochromatyczność obrazu, komponowanego na sposób niemal malarski. Unieruchomieni za długim stołem aktorzy – ubrani na biało, z umazanymi sinoniebieską szminką twarzami – przypominają duchy zmarłych, które przybywają, by wspominać „ojców dzieje”. Na Kaszubach rytuał żałoby przyjmuje formę poprzedzających pochówek „pustych nocy”, które mają uchronić zmarłego od towarzyszącej śmierci pustki przez aktywne wspomnianie go. Przechowane w nazwie obrzędu staropolskie słowo „pusty” znaczyło nie tylko „cichy” (bo martwy), ale także „opuszczony”, „pozbawiony pomocy”, „zapomniany”. Bo też świat przywoływany przez kaszubskie mary jest światem umartwym, z wielu powodów utraconym, niemożliwym do wskrzeszenia innego niż we wspomnieniu. Wedle zapisu w scenariuszu, obraz sceniczny przypominać ma „wyblakłą fotografię Ostatniej Wieczerzy, z której wyszedł główny bohater”. Remus odszedł z naszego świata na zawsze, może go ożywić jedynie wędrownka ścieżkami wyobraźni, która przypomina po trosze poszukiwanie

Graala, skojarzonego przez nieortodoksyjne chrześcijaństwo z Chrystusem. Jak podpowiada nam jeden z centralnych scenariuszy kultury europejskiej, do którego odwoływał się w swojej filozofii teatru choćby Grotowski, warunkiem odrodzenia ziemi wyjątkowej przez chorobę króla jest CIEKAWOŚĆ jako podstawa każdego doświadczenia inicjacyjnego, prowadzącego do przemiany. Jej świadectwem ma być zadane przez Wędrowca pytanie o sens objawionego mu cudownego przedmiotu (Graala właśnie), który kryje tajemnicę jego pochodzenia. Historia Remusa jako nieobecnego mesjasza, wymazanego z obrazu (jako kliszy zbiorowej pamięci), który zostaje przywołany jedynie przez odległe wspomnienie zapośredniczone w rytuale Dziadów, powinna wzbudzić w nas podobną ciekawość, wyrażoną w pytaniu o to, kim w istocie jesteśmy. My, mieszkańcy Kaszubszczyzny, która dla większości z nas, współczesnych globalnych nomadów, stała się „ziemią jak popiół jałową”.

Miejsce skupienia społecznego. W stronę widza

Repertuar proponowany przez Wiczę-Pokojskiego w Teatrze Miniatura jest świadectwem poważnego traktowania swoich widzów, bez względu na wiek. Poszczególne jego elementy są dobierane w taki sposób, by prowokować do rozmowy o współczesnym świecie, nie omijając tematów trudnych. Jednym z takich „trudnych tematów”, przewijającym się w różnych spektaklach (choćby w przywoływanym już *Brzydkim kaczątku* czy *Remusie*) jest brak tolerancji dla inności. Jest on także nadrzędnym problemem poruszonym w spektaklu *Kamienica* według powieści gdańszczanki, Roksany Jędrzejewskiej-Wróbel, która wraz z Małgorzatą Sikorską-Miszczuk przygotowała też scenariusz teatralny (prapremiera 15 grudnia 2013 roku, reż. Ewa Piotrowska).

Konflikt mieszkańców tytułowej kamienicy o wiele mówiącej nazwie „Pod Świńskim Ryjem” demaskuje strach przed innością, który czyni nas wrogiem wszelkich zmian. Po jednej stronie barykady są „rdzenni” mieszkańcy budynku, nazwani żartobliwie „aborygenami”; po drugiej – nowa, nieco ekscentryczna lokatorka Klara, która jako wolna, artystyczna dusza rozbija ustalone przez lata sąsiedzkiej koegzystencji rytuały, uważane przez większość za gwarancję poczucia bezpieczeństwa i trwałości tej mikrospołeczności. Jak wynika z inicjującej spektakl piosenki, zamienionej w wojenny taniec tubylców, powszechną szczęśliwość zapewnić może bowiem jedynie przestrzeganie grafika sprzątnięcia klatki, szanowanie ciszy nocnej, zakaz odbijania piłki o ścianę oraz dostosowanie się mentalnością i wyglądem do

reszty lokatorów, stanowiących monolityczny organizm. Źródłem tej uniformizacji, jako jednego z fundamentów dyktatury większości, okazuje się jednak strach przed ujawnieniem własnej odmienności, spychanej w nieodwiedzane zakamarki pamięci, usuwanej z powierzchni codziennego życia. Od momentu, kiedy Klara dołącza do mieszkańców kamienicy, ta ukrywana dotychczas inność zaczyna jednak niebezpiecznie wyzierać ze szczeliny bytu, demaskując pozorny porządek.

W powieściowym oryginale tajemnica „świńskiej” kamienicy ma swoje korzenie we wstydzie i poczuciu winy. Adaptacja sceniczna wynosi ją wszak „na taras historii”, poszerzając pole doświadczenia bohaterów o to, co nazywamy postpamięcią, która wchłania traumy zapośredniczone w cudzym przeżyciu¹². Korzenie wrogości „swoich” do „obcych” są w dużej mierze otrzymane w spadku po zmarłych przodkach, których wizerunki pojawiają się na scenie w finale przedstawienia. Z racji osadzenia tej opowieści w historii Gdańska, szczególnie przejmująco brzmi wyznanie o duchowych skutkach przymusowego „transferu” – wojennej traumie przesiedlonych, którzy trafili do niemieckich domów i musieli urządzać sobie życie na nowo pośród cudzych przedmiotów i duchów...

Kamienica jest manifestacją innego myślenia o teatrze dla dzieci – teatrze, który nie obawia się konfrontować swojej widowni z trudnymi problemami: nietolerancji, lęku przed obcymi, odpowiedzialności za przeszłość, nieporadności w roli rodzica, prowadzącej do rozmaitych patologii społecznych. Potrafi zarazem oswoić ciężar tej tematyki, wplatając w materię spektaklu elementy zabawy i humoru, którego źródłem są groteskowe rysunki postaci (podkreślone przez kostiumy Martynty Dworakowskiej), a także zapożyczenia ze świata popkultury. I na dodatek oprawić to wszystko w atrakcyjną formę, wspartą przez nowoczesne techniki wizualne.

Potwierdzeniem tego kierunku programowego stało się przedstawienie *Błękitna planeta* – inscenizacja sztuki islandzkiego autora Andriego Snœra Magnasona, który zaadaptował na potrzeby sceny swoją wielokrotnie nagradzaną (między innymi Nagrodą Literacką im. Janusza Korczaka) powieść *Historia błękitnej planety*. Sztukę wyreżyserował w Gdańsku inny Islandczyk – reżyser i aktor Erling Jóhannesson (polska prapremiera 17 maja 2014 roku w ramach projektu *Blue Planet* dofinansowanego z funduszy EOG). Akcja powieści (i sztuki) Magnasona rozgrywa się na dziwnej planecie, zamieszkiwanej wyłącznie przez dzieci, które z niewyjaśnionych

¹²Por. wypowiedź Rokszany Jędrzejewskiej-Wróbel w rozmowie z Agnieszką Kochanowską, (w:) program do spektaklu *Kamienica*, Miejski Teatr Miniatura Gdańsk 2013.

powodów w ogóle się nie starzeją, spędzając czas na zabawie i zaspokajaniu podstawowych potrzeb; aż do przybycia pierwszego dorosłego – międzygalaktycznego sprzedawcy odkurzaczy, Cezarego Nakręconego, który podstępem odkupuje od nich kolejne lata życia, zabierając im w końcu całą młodość. Przybysz przekonuje dzieci, że ich dotychczasowe życie było zbyt nudne, dlatego wprowadza do niego nowe elementy – daje im motyli pyłek umożliwiający latanie, a na dodatek pokryje ich skórę tajemniczą substancją, dzięki której pyłek nigdy nie zostanie zmyty. W myśl tego samego imperatywu – nigdy nieustającej zabawy – przybije słońce do niebosktonu, aby dzieci nie musiały kłaść się spać. Wszystkie te innowacje wprowadza niecałkiem bezinteresownie – za każdą przysługę dzieci muszą mu oddać „tylko” odrobinę swojej wiecznej młodości. Zgoda na wpuszczenie do swojego życia przebiegłego handlarza wprowadza do dziecięcej egzystencji nieodwracalne zmiany. Absurdalny pomysł z przybiciem do niebosktonu słońca doprowadza bowiem do pograżenia drugiej strony planety w całkowitym mroku, który zagraża życiu mieszkającej tu innej społeczności dziecięcej – głodnej i przemarznętej od wiecznego chłodu.

W porządku metaforycznym to historia o rozwoju społeczności – od rajy niewinności do piekła nienasycenia, umiejętnie rozbudzanego przez przybysza z kosmosu, który reprezentuje świat oparty na konsumpcji, zamieniający w towar wszystkie najcenniejsze wartości. Główni bohaterowie, Brimir i Hulda, doświadczają bolesnej inicjacji, ulegając – razem z innymi – zgubnej fascynacji nowością; jako jedyni jednak potrafią wyciągnąć wnioski ze swoich błędów, szukając wyjścia z beznadziejnej sytuacji, by uratować tych, którzy stali się ofiarami ich egoistycznych zabaw. Choć już na zawsze utracą niewinność, mają szansę na to, by przekształcić to swoje dramatyczne doświadczenie w coś dobrego. Wszystko jednak będzie zależało od ich postawy – spektakl nie oferuje bowiem żadnych łatwych rozwiązań, stawiając na niejednoznaczność.

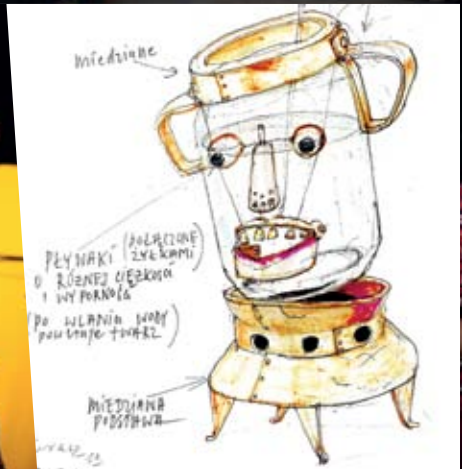
Błękitna planeta podejmuje wiele istotnych kwestii, uderzając w pierwszym rzędzie w powszechny konsumpcjonizm, który prowadzi do wyniszczającego eksploataowania dóbr natury. Ten ekologiczny aspekt wpisuje się jednak w problem bardziej ogólny – odstania nieubłagane konsekwencje nieprzemyślanych działań, podejmowanych najczęściej z hedonistycznych pobudek. Mądrość tego przesłania, wyłożonego w przejrzysty sposób, wspiera niezwykle atrakcyjna forma wizualna przedstawienia, która pozwala zatryumfować teatrowi inscenizacji.

Największą wartością Miejskiego Teatru Miniatura pod wodzą Romualda Wiczy-Pokojskiego jest gotowość do podejmowania rozmowy. Mądry teatr nie oswaja dzieci z gotowymi schematami, powtarzając znane scenariusze dydaktyczne; mądry teatr skłania do myślenia, prowokując do poszukiwania własnych odpowiedzi i zajmowania krytycznej postawy wobec rzeczywistości. W strategii Miniatury to zadanie wpisane jest nie tylko w przygotowywane premiery, ale także w urozmaicony zestaw działań edukacyjnych i kontekstowych (przykładem może być choćby imponujący program prezentujący kulturę islandzką, który towarzyszył premierze *Błękitnej planety*). Ta aktywność działań na wielu polach otwiera także nowe możliwości dla aktorów, którzy pozbyli się kompleksów lalkarzy, radząc sobie znakomicie nie tylko w teatrze formy, ale i w spektaklach stricte dramatycznych. Miniatura to obecnie jedno z ciekawszych miejsc artystycznych (bo przecież nie tylko teatralnych) w Trójmieście. Wierzę, że za jakiś czas będzie można zmienić tę skalę i mówić o Miniaturze jako jednym z ważnych miejsc artystycznych w Polsce.

O AUTORCE

Joanna Puzyna-Chojka

Teatrológ, krytyk teatralny, animator kultury, nauczyciel akademicki. Była kierownikiem literackim Teatru Muzycznego w Gdyni, Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu i Teatru Miejskiego im. Witolda Gombrowicza w Gdyni, a także kierownikiem literackim i selekjonerem Kaliskich Spotkań Teatralnych, kierownikiem literackim (2006–2008) i dyrektorem programowym (2009) Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych R@Port w Gdyni. Współtworzyła również projekt Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej. Publikowała m.in. na łamach „Teatru”, „Dialogu”, „Didaskaliów”, „Notatnika Teatralnego”, a także „Tygodnika Powszechnego” i trójmiejskiego dodatku „Gazety Wyborczej”. Obecnie jest członkiem redakcji ogólnopolskiego portalu teatralny.pl oraz dyrektorem programowym Festiwalu Nowego Teatru w Rzeszowie. Pracuje jako adiunkt w Katedrze Kultury i Sztuki na Uniwersytecie Gdańskim. Badawczo zajmuje się przede wszystkim najnowszą polską dramaturgią, teatrem dokumentalnym i różnymi odmianami realizmu teatralnego. Autorka książki *Gra o zbawienie. O dramatach Tadeusza Słobodzianka*.





Projekty scenograficzne
oraz zdjęcia ze spektakli
Miejskiego Teatru Miniatura
(od góry Tajemnica kina,
Thermidor roku 143,
Karakonia, Pieśni według Schulza,
Kamienica, Błękitna planeta,
Fahrenheit, Poobiednie igraszki)

PROGRAM

CO przegląd
teatru
dla dzieci
i młodzieży
NOWEGO?

Spektakle

- 10 grudnia 2014, 10.00
Miejski Teatr Miniatura
Baltic. Pies na krze
- 11 grudnia 2014, 10.00 i 18.00
Miejski Teatr Miniatura
Remus
- 12 grudnia 2014, 11.00 i 18.00
Olsztyński Teatr Lalek
Na Warmii... dawno, dawno temu
- 13 grudnia 2014, 15.00
Deutsches Schauspielhaus w Hamburgu
Über die Grenze ist es nur ein schritt
(Przez granicę już tylko jeden krok)
- 13 grudnia 2014, 18.00
Miejski Teatr Miniatura
Remus
- 14 grudnia 2014, 17.00
Teatr Współczesny w Szczecinie
oraz Teatr Dramatyczny im. Jerzego
Szaniawskiego w Wałbrzychu
Męczennicy
- 16 grudnia 2014, 10.00
Miejski Teatr Miniatura
Fahrenheit

Panele dyskusyjne

- 11 grudnia 2014, 20.30
*Lokalne historie w teatrze
dla dzieci i młodzieży*
Jacek Głomb i Zbigniew Głowacki,
prowadzenie: Barbara Marciniak
- 12 grudnia 2014, 20.30
Teatr dokumentalny dla dzieci i młodzieży
Mieczysław Abramowicz
i Romuald Wicza-Pokojski,
prowadzenie: Barbara Marciniak
- 13 grudnia 2014, 20.30
Do kogo mówimy?
Współczesny nastolatek jako widz
Anna Jaromłowska, Michael Müller
i Stanisław Szulist
prowadzenie: Iwona Nowacka
- 14 grudnia 2014, 20.30
Młodość w teatrze. Formy i tematy
Anna Augustynowicz, Robert Jarosz
i Zbigniew Rudziński,
prowadzenie: Justyna Czarnota



Miejski Teatr Miniatura

Dyrektor naczelny i artystyczny:

Romuald Wicza-Pokojski

www.teatrminiatura.pl

www.facebook.com/teatrminiatura

www.twitter.com/teatrminiatura

Partner



Współpraca



Przyjaciel
Teatru
Miniatura



Projekt został dofinansowany
ze środków Ministerstwa Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Patroni medialni



