

# *Komentarze badaczy i obserwatorów projektów realizowanych w namiocie cyrkowym*

w ramach programu Lato w teatrze

Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego

2

**Marzenna Wiśniewska,**

*Instytut Nauk o Kulturze, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu*

*Letnie laboratoria teatralne*

12

**Karol Suszczyński**

*Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, filia w Białymstoku*

*Pomiędzy teatrem a cyrkiem.*

*Powrót do sprawdzonego modelu*

*łączenia sztuk i jego artystyczne konsekwencje*

22

**Katarzyna Kotarska**

*Gminne Centrum Kultury w Jabłonie zs. w Piotrkowie*

*Kamień rzucony na wodę*



**Marzena Wiśniewska,**

*Instytut Nauk o Kulturze, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu*

## *Letnie laboratoria teatralne*

W 2008 roku Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie pilotażowo uruchomił program *Lato w teatrze: artystyczne wakacje*, do którego zaprosił cztery teatry repertuarowe z różnych stron Polski<sup>1</sup>. Pomysł opierał się na wykorzystaniu potencjału zespołów teatralnych i pustoszejących latem budynków do realizowania warsztatów dla młodych ludzi z różnych powodów pozostających w czasie wakacji w domu. Program był próbą zainicjowania platformy stymulującej teatry publiczne do rozwijania nowych form edukacji teatralnej. Z kolejnym rokiem *Lato w teatrze* zmieniło się w konkurs grantowy na dwutygodniowe wakacyjne warsztaty artystyczne dla dzieci i młodzieży. Dla wielu młodych ludzi program ten stał się wyczekiwaną letnią przygodą ze sceną, a dla teatrów szansą na budowanie z nimi nowych relacji. Z czasem zakres beneficjentów *Lata w teatrze* rozszerzył się na wszystkie typy instytucji kultury i organizacje pozarządowe, co zwiększyło zasięg jego oddziaływania. Regularna ewaluacja kolejnych edycji programu zaowocowała rozwojem dodatkowych działań artystycznych i pedagogiczno-teatralnych dla odbiorców bezpośrednich *Lata w teatrze* oraz jego realizatorów – w ciągu roku biorą oni udział w szkoleniach, wizytach studyjnych i innych formach wspierających wymianę doświadczeń animatorów i organizatorów edukacji artystycznej w Polsce.

W 2011 roku wyłonił się z idei *Lata w teatrze* nowatorski na skalę kraju moduł namiotowy: polega on na objździe po wsiach i miasteczkach projektu artystyczno-edukacyjnego prezentowanego w namiocie cyrkowym. Do dziś projekt ten zaowocował czterema premierami spektakli rodzinnych wykorzystujących konwencję i warunki namiotu cyrkowego<sup>2</sup>. Każdego lata przedstawienia grane są w kilkunastu małych miejscowościach i wraz z warsztatami, paradą, koncertami dają widzom poczuć teatr blisko siebie oraz posmakować tego, jak teatr się tworzy. Jest to co prawda uczta krótka, zaledwie dwudniowa, ale rozbudzone pasje przynoszą efekty między innymi w postaci udanych startów ośrodków, które odwiedził namiot,

---

<sup>1</sup> Do programu zaproszono: Białostocki Teatr Lalek, Teatr Muzyczny im. Danuty Baduszkowej z Gdyni, Teatr im. C.K. Norwida z Jeleniej Góry (Scena Dramatyczna i Scena Animacji) i Teatr im. Stefana Jaracza z Olsztyna.

<sup>2</sup> *Gdzie jest Pinokio?* w adaptacji i reżyserii Roberta Jarosza (2011), *Pippi Pończoszanka* Astrid Lindgren w reżyserii Konrada Dworakowskiego (we współpracy z Teatrem Pinokio w Łodzi, 2013), *Jak wytresować dziewczynkę?* w reżyserii Michała Walczaka (we współpracy z Fundacją Zakochana Warszawa, 2015), *Piotruś Pan* Jamesa M. Barriego w reżyserii Konrada Dworakowskiego (realizacja Teatr Pinokio w Łodzi, 2019).

w konkursie grantowym Lata w teatrze oraz współpracy teatralnej przy innych projektach Instytutu Teatralnego. W 2020 roku objazd projektu artystyczno-edukacyjnego w namiocie odbył się po raz dziesiąty, co daje już znaczącą perspektywę czasową i zachęca do analitycznej refleksji. W tym tekście chciałabym przyrzeć się okolicznościom powstania pomysłu wakacyjnego objazdu w kontekście idei kształtujących całość działań realizowanych przez Instytut Teatralny w ramach Lata w teatrze, prześledzić rozwój modułu namiotowego i wskazać sposoby realizowania przez niego założeń głównego programu.

Zanim przejdę do głównego wątku rozważań, muszę dokonać pewnego zastrzeżenia. Prezentowane w tym tekście spojrzenie na Lato w teatrze będzie naznaczone perspektywą osobistą. W latach 2009–2014 program miał swoje stałe miejsce w moim kalendarzu, ponieważ współtworzyłam merytorycznie wnioski grantowe Baha Pomorskiego i byłam animatorką warsztatów dziennikarsko-promocyjnych. Uczestniczyłam też w warsztatach dla beneficjentów i ogólnopolskich ewaluacjach, oglądałam finałowe pokazy w innych miejscach w Polsce i wraz z wielopokoleniową widownią uczestniczyłam w spektaklach w namiocie cyrkowym. Lato w teatrze stało się w znaczącym stopniu moim osobistym laboratorium praktyk teatralnych i dopełniło moje myślenie o praktykowaniu animacji kulturowej oraz pedagogiki teatru jako performatywnego spotkania różnych osób z uwzględnieniem ich indywidualnych zasobów doświadczeń. Po kilku latach przerwy od realizacji projektów w toruńskim teatrze miałam przyjemność pracować w Komisji Ekspertów oceniających wnioski grantowe do programu (2018, 2019). Niezwykle sobie cenię tę wielość perspektyw, z których poznałam Lato w teatrze, i nie będę kryć, że jestem jego wielką orędowniczką.

### **Idea Lata w teatrze**

Początki Lata w teatrze nie były wcale proste. W pierwszych dwóch edycjach programu w 2008 i 2009 roku Instytut Teatralny jako organizator musiał się przebić przez rozmaite opory teatralnych instytucji, bo proponował im, by ruszyć z posad „świątynię teatru”. Idea wakacyjnych warsztatów dla dzieci i młodzieży w teatrach publicznych zapraszała bowiem do przełamania modelu teatrów jako instytucji skoncentrowanych na produkcji wydarzeń artystycznych przez zawodowych twórców oraz wymuszała zmianę systemu organizacji pracy w trakcie letniej przerwy przeznaczonej na urlopy dla pracowników. W ten sposób nakładała na instytucje teatralne zadania kojarzone z domami kultury, co wtedy było dopiero powoli oswajającym wyzwaniem. Udział w programie wiązał się z otwarciem budynków teatralnych na pełnoprawną i swobodną w nich obecność młodych ludzi już

nie tylko jako widzów, ale współtwórców życia teatralnego, a to rodziło nowe obowiązki związane choćby z organizacją przyjaznych i bezpiecznych warunków dla aktywności dzieci i młodzieży w pomieszczeniach teatralnych dla nich na co dzień niedostępnych. W zamian Instytut Teatralny dawał metodycznie dopracowany pomysł, sprawną strukturę organizacyjną, bardzo korzystne finansowanie i wsparcie pedagogiczno-teatralne dla realizatorów.

Inspirujący potencjał Lata w teatrze nie wynikał z podarowania instytucjom zamkniętego przepisu na półkolonie czy warsztaty teatralne. Regulamin określał ramy czasowe – dwutygodniowe zajęcia miały trwać po sześć godzin dziennie i kończyć się pokazem, promowany był też model pracy w grupach odpowiadających różnym zakresom teatralnych działań: aktorskiej, scenograficznej, muzycznej, dziennikarsko-promocyjnej. Jednak w strukturze i treści warsztatów, rytmie pracy, wykorzystanych strategiach artystycznych i edukacyjnych oraz kształcie finału realizatorzy byli całkowicie autonomiczni. Celem programu stało się włączanie dzieci i młodzieży we wszelkie obszary procesu tworzenia wydarzenia teatralnego, od pracy koncepcyjnej, przez wykonanie elementów artystycznych, próby, promocję i dokumentację, po premierę wydarzenia artystycznego. W centrum uwagi realizatorów znalazła się sprawczość dzieci i młodzieży – oddanie im pola do bycia pełnoprawnymi twórcami. Tym samym Lato w teatrze ukonstytuowało nową performatywną czasoprzestrzeń dla dzieci i młodzieży, która dawała szansę na dowartościowanie ich twórczości, wrażliwości estetycznej oraz ich sposobów budowania i wyrażania relacji z drugim człowiekiem i światem<sup>3</sup>.

Na przestrzeni trzynastu lat program Lato w teatrze rozwijał wyjściowe założenia. Dochodziły nowe komponenty wynikające z rozszerzania kręgu beneficjentów, potrzeb realizatorów, rekomendacji facylitatorów programu oraz analizy otoczenia społeczno-kulturowego – m.in. szkolenia ewaluacyjne, Szkoła Pedagogów Teatru, wymiana doświadczeń i współpraca instytucji w ramach Lato w teatrze+. Niezmiennie jednak w centrum idei i misji programu pozostają następujące kwestie:

- tworzenie przyjaznych miejsc /przestrzeni dla twórczości artystycznej dzieci i młodzieży w okresie wakacji, szczególnie w rejonach oddalonych od dużych ośrodków kultury;
- wspieranie widzialności dzieci i młodzieży jako współtwórców współczesnej kultury;
- włączanie w twórczość teatralną wszystkich chętnych osób, niezależnie od ich wcze-

---

3 Promowana przez Lato w teatrze idea dziecka jako twórcy teatralnego jest integralnym elementem pedagogiki teatru. Echem odbijają się w niej międzywojenne koncepcje szkolnego laboratorium teatralnego Lucjana Komarnickiego (*Czarodziejstwo teatru. Rozmowy*, Warszawa 1926) i teatru samorodnego Zdzisława Kwiecińskiego (*Samorodny teatr w szkole. Rzecz o instynkcie dramatycznym u dzieci i młodzieży*, Warszawa 1933) oraz znajdują kontynuację idee i praktyki teatralne Jana Dormana. Pisałam o tym również w tekście: M. Wiśniewska, *W stronę polskiego modelu pedagogiki teatru*, [w:] *Pedagogika teatru. Kierunki, refleksje, perspektywy*, red. J. Czarnota-Misztal, M. Szpak, Warszawa 2018, s. 1924.

śniejszych doświadczeń i uzdolnień artystycznych;

- dbanie o podmiotowość uczestników działań artystycznych wyrażające się w umożliwieniu im podejmowania tematów dla nich aktualnych, demonstrowania ich wizji świata i interpretacji rzeczywistości oraz sztuki;
- poznawanie przez uczestników warsztatów różnorodnych praktyk scenicznych oraz ich zastosowanie w realizacji wydarzenia artystycznego;
- współpraca dzieci i młodzieży z profesjonalnymi artystami, rozbudzanie ekspresji oraz potencjału twórczego uczestników warsztatów poprzez interdyscyplinarne środki wyrazu;
- promocja inspirujących praktyk edukacji teatralnej wśród animatorów warsztatów;
- sieciowanie animatorów kultury i organizatorów Lata w teatrze oraz tworzenie platformy do wymiany doświadczeń.

## **Namiot, czyli dotrzeć z teatrem tam, gdzie go nie ma**

W 2011 roku ówczesny dyrektor Instytutu Teatralnego Maciej Nowak zakupił od bankrutującego Cyrku Bojaro niebiesko-biały namiot. Szalona, zdawałoby się, decyzja tworzyła idealne możliwości do spełnienia kiełkującej pod wpływem programu Lato w teatrze idei docierania z teatrem dobrej jakości tam, gdzie brak jakiegokolwiek infrastruktury dla teatralnych prezentacji. Chodziło głównie o wsie i małe miejscowości oddalone od głównych ośrodków. I tak latem 2011 roku po raz pierwszy ruszył w Polskę mobilny teatr namiotowy, stając się regularnym komponentem Lata w teatrze. Drugiego takiego teatru w Polsce nie ma.

Pomysł ten zbiegł się w czasie z opracowaniem raportu ewaluacyjnego czterech edycji programu Lato w teatrze<sup>4</sup>. Wśród licznych wniosków i rekomendacji znalazło się spostrzeżenie, że głównymi beneficjentami programu były dotychczas przede wszystkim instytucje z miast wojewódzkich i średniej wielkości, znikome zaś było oddziaływanie projektu na małe miejscowości. Myśl o teatrze w objęzdmie odpowiadała na różnicę w dostępie małych ośrodków do wydarzeń teatralnych<sup>5</sup>. Jak wspomina Magdalena Szpak<sup>6</sup>, wieloletnia koordynatorka Lata w teatrze, misja

---

4 Raport badawczy z ewaluacji programu „Lato w teatrze 2011”, realizacja: Marta Hamerszmit, Katarzyna Kułakowska, Michał Bargielski, Karol Wittels, Warszawa 2011, <https://silo.tips/download/raport-badawczy-z-ewaluacji-programu-lato-w-teatrze-2011> [dostęp: 28.08.2020].

5 W pierwszej dekadzie XXI wieku wiele procesów społecznych i ekonomicznych (w tym m.in. wejście Polski do Unii Europejskiej, rozwój programów grantowych, zmiany wzorców i form uczestnictwa w kulturze) złożyło się na wyraźny wzrost dynamiki miejskiego życia kulturalnego. Miasteczka i wsie ze skromnymi budżetami, ograniczoną infrastrukturą i z reguły niewielką kadrą pracowników kultury, jak również kształtującą się inaczej niż w miastach aktywnością mieszkańców, miały w tamtym okresie mniejsze możliwości i szanse w wyścigu do kolejnych programów grantowych.

6 Na podstawie przeprowadzonej przeze mnie rozmowy z Magdaleną Szpak dn. 1.09.2020. Wszystkie wskazane z tekście wypowiedzi M. Szpak pochodzą z tej rozmowy.

dotarcia do miejsc pozbawionych dostępu do teatru budziła duży entuzjazm w zespole. Podobnie jak w innym programie prowadzonym przez Instytut Teatralny – Teatr Polska (od 2009 roku) – ważnym założeniem był darmowy dostęp mieszkańców małych miejscowości do pełnowartościowego spektaklu ze świetnymi artystami. Emocje i głosy widzów utwierdzały organizatorów w słuszności podjętej decyzji. Po dziesięciu latach objazdu i ponad stu prezentacjach spektakli namiotowych w małych miejscowościach w różnych częściach Polski cały czas znajdują się miejsca, gdzie przywieziony spektakl jest pierwszym doświadczeniem teatralnym dla dzieci, potwierdza obecna koordynatorka objazdu, Maria Babicka<sup>7</sup>.

Namiot sam w sobie pobudzał do tworzenia produkcji teatralnych, które inspirująco i odważnie wykorzystują specyfikę tej przestrzeni oraz łączą cyrkową estetykę z innymi praktykami scenicznymi. Zachęcał też, by kreować spektakle z porywającym widzów rozmachem. Maciej Nowak potraktował też mobilną scenę Instytutu Teatralnego jako okazję do wypracowania osobnego repertuaru rodzinnego i współpracy artystycznej z reżyserami młodego pokolenia. Magdalena Szpak podkreśla, że od początku pracy nad koncepcją objazdu namiotowego chodziło o to, aby osiągnąć więcej niż „efekt eventu” obliczonego tylko na spektakularne widowisko i oklaski. Zgodnie z ideami *Lata w teatrze* i założeniami pedagogiki teatru akcent padł na stworzenie całościowej sytuacji artystyczno-edukacyjnej, która da widzom przestrzeń na interakcję z artystami i pomoże poznać teatr w sposób nie-stereotypowy. Stąd przyjęto, że w każdym z odwiedzanych miejsc wizyta namiotu będzie dwudniowym świętem teatralnym dla lokalnej społeczności, w trakcie którego odbywają się: parada z udziałem zespołu aktorskiego promująca spektakl wśród mieszkańców, spektakl rodzinny w namiocie cyrkowym, koncert oraz cykl warsztatów teatralnych prowadzonych przez artystów. Ta struktura wydarzenia została zachowana do dziś. W 2011 roku tego typu komplementarne działanie było czymś nowym i nieoczywistym zarówno dla odbiorców, jak i samych realizatorów. Robert Jarosz, reżyser pierwszej produkcji w namiocie cyrkowym *Gdzie jest Pinokio?* (2011), podkreślał, że tak nietypowa realizacja dała mu szansę na pracę w przestrzeni, której nie mógł doświadczyć w teatrze instytucjonalnym<sup>8</sup>. Cyrk sprzyjał też interdyscyplinarnemu charakterowi obsady i prowokował nowe tryby pracy zespołowej. Nowością dla twórców widowiska było też prowadzenie inspirowanych spektaklem warsztatów dla dziecięcej widowni. Konrad Dworakowski,

---

<sup>7</sup> Maja Kluczyńska, *Rozmowa kulturalna*, Polskie Radio 24, <https://www.polskieradio24.pl/130/5927/Artykul/2277861,Rozmowa-kulturalna-Lato-w-teatrze-dwutygodniowe-warsztaty-dla-mlodziezy>.

<sup>8</sup> 10. edycja *Lata w teatrze* – Robert Jarosz, <https://www.youtube.com/watch?v=fFGU-V1d8vU> [dostęp: 29.08.2020]. Wpłynęło to na adaptację opowieści Collodiego o Pinokiu – głównym bohaterem została trupa cyrkowa, która od lat gra jedno przedstawienie, *Pinokia* właśnie, a osi scenicznych zdarzeń było poszukiwanie zaginionego odtwórcy głównej roli.

reżyser dwóch realizacji namiotowych (*Pippi Pończoszanka* w 2013 i *Piotrusz Pan* w 2019) podobnie podkreślał, że pracy nad spektaklem objazdowym nie da się porównać z przygotowaniem klasycznej premiery na deskach teatru<sup>9</sup>. Wymaga to gotowości do niecodziennej sytuacji grania, podróżowania i dawania siebie lokalnej społeczności. Produkcja wydarzenia namiotowego mobilizuje twórców i organizatorów do myślenia o spektaklu jako części większej całości, która ma sprzyjać emocjonującemu spotkaniu się dzieci i dorosłych z teatrem i w teatrze.

Uczestnikami wakacyjnych warsztatów i półkolonii podczas Lata w teatrze są dzieci i młodzież. Objazd namiotu cyrkowego od początku planowany był jako wydarzenie wspólne dla dzieci i dorosłych jako zarówno odbiorców spektaklu, jak i uczestników warsztatów i innych okołospektaklowych działań. I istotnie, całe rodziny przychodziły do namiotu, jak regularnie z różnych miejscowości relacjonowała tour managerka Justyna Czarnota w swoich *Dziennikach podróży objazdowego spektaklu*<sup>10</sup>. Projekt namiotowy zwrócił uwagę na teatr rodzinny jako zjawisko, które warto wyodrębnić w nurcie życia teatralnego. Sytuacja wizyty rodziny w teatrze jest bowiem czymś osobnym i rządzi się innymi prawami niż szkolne wyjścia dzieci do teatru repertuarowego czy oglądanie spektakli amatorskich z udziałem kogoś bliskiego. Rodzinna widownia namiotowego widowiska *Pippi Pończoszanka* stała się jedną z grup badawczych raportu *Teatr w kulturze rodzinnej* (2018)<sup>11</sup>. Jego autorki wskazały we wnioskach, że wspólne uczestniczenie dzieci i dorosłych w życiu teatralnym ma potencjał integrowania rodzin, budowania więzi międzypokoleniowych i jest „kluczowe dla reprodukcji praktyk kulturalnych związanych z uczestnictwem w życiu teatralnym”<sup>12</sup>. Raport ten sygnalizuje na podstawie analiz wypowiedzi respondentów, że przygotowanie do uczestnictwa w życiu teatralnym poprzez wyjścia do teatru ze szkołą jest mniej efektywne niż rodzinne doświadczenia teatralne. A tymczasem oferta teatru dla rodzin jest cały czas w Polsce za wąska i mało rozpoznawalna na tle powszechnie stosowanego sformułowania „teatr dla dzieci”. Realizacja i promocja namiotowych spektakli jako wydarzeń teatralnych dla rodzin ma zatem bardzo praktyczny wymiar w rozwijaniu oferty i dostępności teatru rodzinnego, stwarza też możliwości do laboratoryjnej pracy artystycznej

9 10. edycja *Lata w teatrze* – Konrad Dworakowski, <https://www.youtube.com/watch?v=76M9HOFAO5c> [dostęp: 28.08.2020].

10 Np.: J. Czarnota, *Dziennik podróży objazdowego spektaklu „Gdzie jest Pinokio?”* – Ostrówek, 03.08.2013, <https://eteatr.alfabravo.pl/dziennik-podrozy-objazdowego-spektaklu-gdzie-jest-pinokio-ostrowek-a163949>.

11 M. Babicka, K. Kalinowska, P. Kukołowicz, *Teatr w kulturze rodzinnej. Badanie potrzeb publiczności spektakli dla dzieci*, Warszawa 2018, <http://encyklopediateatru.pl/ksiazka/723/teatr-w-kulturze-rodzinnej-badanie-potrzeb-publicznosci-spektakli-dla-dzieci?fbclid=IwAR2B1PTzcGHgIIDBsgZxnQvJAJQdh7wzaqa8FxRhVNFmZ7TlxOW-q0RO0IE>. Badanie wśród widowni objazdowego spektaklu *Pippi Pończoszanka* przeprowadzono w 2017 r. w 13 miejscowościach, na terenie czterech województw, w sumie pozyskując 228 odpowiedzi ankietowych.

12 Tamże, s. 24, 32.

nad formułami teatru dla rodzin sprzyjającymi dialogowi, „w którym jest miejsce i dla starszych, i dla młodszych”<sup>13</sup>. Znalazło to odzwierciedlenie w tematyce przedstawień.

Wszystkie dotychczasowe premiery namiotowe łączy uniwersalność inscenizowanych opowieści – i dorośli, i dzieci znają przecież Pinokia czy Pippi. Ale istotny jest jeszcze jeden wspólny mianownik – sceniczne fabuły na różne sposoby naświetlają współczesne relacje rodzinne. Witold Mrozek pisał o adaptacji *Pinokia* w reżyserii Jarosza, że podszyta jest ona opowieścią o rekonstrukcji rodziny:

„Główny element scenografii – teatralna buda – okazuje się być zarazem olbrzymim stołem ze złamaną nogą z historii o domu Józka, Pinokia i Wróżki. Gdy chłopiec- kukułka rozmawia z – niby to uwięzionym w brzuchu wielkiej ryby – ojcem, ten ostatni siedzi po prostu obok, jak pogrążony w alkoholowym stuporze. «Rybka lubi pływać – mówi głucho». Zza feerii barw wygląda szarość, bolesnie przyziemna”<sup>14</sup>.

*Pippi Pończoszanka* Dworakowskiego z całą jej anarchistyczną, energetyczną wizją wolności dziecka i siły jego wyobraźni, była też opowieścią o tęsknocie za rodzicami, których z różnych powodów nie ma, oraz o relacji między dzieciństwem a dorosłością. Ten temat powrócił w wyreżyserowanym przez Dworakowskiego namiotowym *Piotrusiu Panie* (2019). Zaś punktem wyjścia szalonej cyrkowej przygody w opowieści Michała Walczaka *Jak wytresować dziewczynkę?* (2015) stało się życie dziecka pod presją ambicji i problemów dorosłych, czego tłem jest rozwód rodziców. Nie znaczy to, że w spektaklach te skomplikowane relacje rodzinne dominowały i były nachalnie dydaktyczne, raczej stanowiły jedną z delikatnie snutych nitek, którą dorośli i dzieci mogli na swój sposób wpleść we własne doświadczenia. A potem emocje i refleksje ze spektaklu namiotowego można było przenieść na rodzinne gry i zabawy teatralne – widzowie otrzymywali bowiem broszury pełne pomysłów na działania.

Materiały edukacyjne to kolejna wartość projektu namiotowego (wydane w formie papierowej, są również dostępne w wersji cyfrowej<sup>15</sup>). Opracowywali je pedagodzy teatru inspirowani historiami bohaterów i tematyką spektakli. Rodzice otrzymali bardzo przystępnie opracowane instrukcje oryginalnych wspólnych zabaw i gier inspirowanych różnymi sztukami performatywnymi oraz codziennością, które przy okazji były małym wtajemniczeniem w cyrkowo-teatralne rzemiosło. Krótkie komentarze towarzyszące propozycjom zabaw i otwarte pytania zachęcają rodziców i dzieci do wspólnego obserwowania świata, uważności na siebie nawzajem oraz

---

<sup>13</sup> Tamże, s. 51.

<sup>14</sup> W. Mrozek, *Pinokio przyjeżdża za darmo*, 21.09.2012, <https://www.e-teatr.pl/pinokio-przyjezdza-za-darmo-a144242>.

<sup>15</sup> Wszystkie broszury dostępne są w wersji cyfrowej na stronie Lata w teatrze: [http://latowteatrze.pl/spektakle\\_objazdowe,materiały\\_educacyjne.html](http://latowteatrze.pl/spektakle_objazdowe,materiały_educacyjne.html).



rozmawiania o spawach małych i wielkich. Dobrym tego przykładem jest cykl zadań w broszurze do spektaklu *Piotruś Pan*. Zapraszają one dzieci i rodziców do wspólnej refleksji nad dzieciństwem oraz dorosłością (m.in. pomysł na wywiad dziecka z dorosłym i dorosłego z dzieckiem, tworzenie wspólnej książki), a przy okazji akcentują sprawczość dzieci w prowadzeniu dorosłych ku marzeniu o Nibylandii.

Z okazji dziesięciolecia Lata w teatrze (2017) formuła półkolonii artystycznych i modułu namiotowego spotkały się ze sobą w pionierskim dla całego programu wydawnictwie adresowanym do studentów szkół artystycznych. Niebiesko-biały namiot Instytutu Teatralnego na dwa tygodnie stanął w centrum niewielkiego Górzna (woj. kujawsko-pomorskie), miejscowości, w której od lat odbywały się wakacyjne warsztaty Lata w teatrze dla dzieci z całej okolicy. Gospodarzami namiotu została piętnastoosobowa grupa młodych adeptów aktorstwa i innych sztuk scenicznych. Za punkt wyjścia do artystycznego działania mieli po prostu cyrkowy namiot i to, czym każdy z nich chciał się podzielić podczas wspólnej pracy. Podarowana wolność w uprawianiu teatru realizowała promowaną w Lecie w teatrze ideę warsztatów jako projektowania sytuacji twórczych. *Spektakl w namiocie*, bo taki tytuł przyjął pokaz podsumowujący tę wyjątkową rezydencję artystyczną, miał wszystkie walory tego, co w programie uważam za najcenniejsze: żywioł zespołowości, w którym jest miejsce na ekspresję indywidualności, swobodę teatralnej narracji i scenicznej obecności wykonawców, refleksywność i metaforyczność oraz spontaniczność i udzielającą się widowni radość tworzenia. Samo przedstawienie było wydarzeniem jednorazowym, ulotnym, ale cały proces twórczy, który do niego doprowadził, niewątpliwie zostawił trwały ślad w myśleniu młodych artystów o uprawianiu teatru jako sztuki relacyjnej, otwartej na eksperyment i odważnie przekraczającej ramy gatunków.

Wszystkie elementy programu Lato w teatrze są naczyniami połączonymi i razem tworzą „głębszą całość”, jak określiła to Magdalena Szpak. To współistnienie wpływało na kierunek ewolucji modułu namiotowego. Magdalena Szpak przyznaje, że dziś dostrzega jak „wielkowiejską perspektywę” przyjmował pierwszy objazd namiotowy. Gotowy produkt przyjeżdżał do małej miejscowości, angażował społeczność lokalną na dwa dni, a potem wszystko wracało do codziennej rutyny. Namiot jechał tam, gdzie wydawało się to potrzebne z punktu widzenia centralnej pozycji Instytutu Teatralnego. Na spotkanie podsumowujące pierwszą trasę przyjechało niewielu przedstawicieli placówek kultury, które odwiedził namiot. Doświadczenie płynące z innych elementów programu Lato w teatrze (warsztatów i wizyt studyjnych) skłoniło koordynatorki objazdu namiotowego do odwrócenia perspektywy w organizowaniu całego przedsięwzięcia, po to aby wypracować partnerski model współpracy z lokalnymi ośrodkami i dzielić z nimi odpowiedzialnością za wy-

darzenie. W 2016 roku ośrodki kultury współpracujące z Instytutem Teatralnym przy innych projektach zostały zaproszone do pełnienia roli lokalnych ekspertów, którzy wskażą miejsca realnie potrzebujące wydarzenia namiotowego. Do nich też należała koordynacja cyklu warsztatów pedagogiczno-teatralnych dla animatorów kultury i nauczycieli z regionu. Tym samym rozszerzyły się formy i zakres oddziaływania projektu namiotowego. Na kilka miesięcy przed letnim świętem liderzy regionalni oraz lokalni organizatorzy i instruktorzy biorą udział w warsztatach i szkoleniach, które wspierają nie tylko organizację wizyty namiotu, ale przede wszystkim służą rozwijaniu doświadczeń w zakresie projektowania długotrwałych sytuacji artystyczno-edukacyjnych dla swoich społeczności (i z nimi).

W 2019 roku nastąpiła zmiana w procesie powstawania merytorycznej koncepcji całego wydarzenia namiotowego. Do tego roku trzy premiery stworzyli artyści zaproszeni do współpracy przez Instytut Teatralny. Rok temu po raz pierwszy ogłoszono otwarty konkurs grantowy „Scena w namiocie cyrkowym” na autorski projekt familijnego wydarzenia artystyczno-edukacyjnego. Swoje propozycje mogły zgłaszać samorządowe instytucje kultury i organizacje pozarządowe. Wymogiem było całościowe zaprojektowanie oryginalnej propozycji artystycznej i edukacyjnej dla widza familijnego, wykorzystującej różnorodne środki ekspresji twórczej, przede wszystkim związane ze sztuką nowego cyrku<sup>16</sup>. Laureatem został co prawda doświadczony w objeździe namiotu zespół Teatru Pinokio z Łodzi z Konradem Dworakowskim na czele, niemniej formuła konkursu to cenny krok w kierunku otwarcia modułu na nowe partnerstwa artystyczne i nowe jakości teatralne. To też dowód na to, że programowi Lato w teatrze cały czas towarzyszy namysł nad jego kształtem i rozwojem. Magdalena Szpak podkreśla, że każdy kolejny rok programu wyzwała pytania o to, jakie potrzeby kulturowe są istotne w danym momencie i w jaki sposób mogą odpowiedzieć na nie poszczególne komponenty programu, jakie błędy należy eliminować, w jaki sposób wzmacniać wzajemnie oddziaływanie różnych części Lata w teatrze.

Przy okazji realizacji własnych projektów Lata w teatrze miałam okazję wielokrotnie przekonać się, jak dużą wartość ma otwarta sytuacja twórcza, spontaniczność i ekspresja oparta na tym, co rodzi się ze spotkania określonej grupy osób – wynika ze spraw, którymi one żyją tu i teraz, z zainteresowań i wrażliwości w danym momencie życia. Jest to rodzaj zaczynu, na którym może wyrosnąć wspaniałe dzieło zespołowe dzieci i dorosłych. Oczywiście, że taka formuła niesie ryzyko artystyczne i organizacyjne, ale może właśnie tego nam wszystkim potrzeba. Trudno jest eksperymentować uczniom w ich codziennym edukacyjnym rygorze, ramach pod-

---

<sup>16</sup> Regulamin konkursu: [https://www.instytut-teatralny.pl/upload/files/REGULAMIN\\_KONKURSU\\_scena%20w%20namiocie\(1\).pdf](https://www.instytut-teatralny.pl/upload/files/REGULAMIN_KONKURSU_scena%20w%20namiocie(1).pdf) [dostęp: 03.10.2020].

stawy programowej i systemie oceniania, a i artyści wprężeni w ryzy repertuarowych powinności mają ograniczone pole do artystycznych wypraw w nieznaną. Różne części szerokiego i niemal całorocznego programu Lato w teatrze podsycają zapal do laboratoryjnego praktykowania teatru. Jestem pewna, że już dziś możemy mówić o pokoleniu młodych dorosłych, którzy za sprawą udziału w warsztatach Lata w teatrze oraz spektakli namiotowych wchodzą w swoje dojrzałe życie z bardzo dobrymi doświadczeniami teatralnymi w roli twórców i widzów. Na Lecie w teatrze wykształciło się też nowe środowisko artystów, animatorów i pedagogów teatru, którzy wszczepiają w formy i miejsca swojej działalności wirusa performatywności spotkania ludzi w przestrzeni sztuki.



**Tekst jest częścią jubileuszowej publikacji dotyczącej projektów realizowanych w namiocie cyrkowym w ramach programu Lato w teatrze przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego:**  
<http://www.latowteatrze.pl/namiot.html>.

**Warszawa 2020**

Karol Suszczyński

## *Pomiędzy teatrem a cyrkiem. Powrót do sprawdzonego modelu łączenia sztuk i jego artystyczne konsekwencje*

W 2011 roku ówczesny dyrektor Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie Maciej Nowak zdecydował się odkupić od bankrutującego Cyrku Bojaro namiot. Pozyskał tym samym przestrzeń do poszukiwań nowych form widowiskowych. Pomysł – ciekawy i ambitny – oparty był na doświadczeniach minionej epoki i nieco zapomnianym w Polsce modelu łączenia sztuki teatru ze sztuką cyrkową. Już w latach 50. ubiegłego wieku takie działania dawały zaskakujące rezultaty artystyczne i cieszyły się dużym powodzeniem. Sztywne reguły widowiska cyrkowego (oparte jedynie na wywoływaniu skrajnych emocji) były przesuwane ku budowaniu spektakli jednoczących publiczność w procesie wspólnego śledzenia i przeżywania losów bohaterów, bogatych jednak w działania należące do sztuki cyrkowej<sup>17</sup>. Ale pomysł Nowaka wychodził poza ten estetyczny wymiar – punktem wyjścia był bowiem teatr, a nie cyrk. Dyrektorowi zależało również na poprawie sytuacji rodzimych cyrkowców: artyści tej doskonale dotąd prosperującej dziedziny sztuki ucierpieli najbardziej w związku ze zmianą ustroju naszego kraju, która przyniosła prywatyzację Zjednoczonych Przedsiębiorstw Rozrywkowych (odpowiedzialnych w okresie PRL-u za organizowanie widowisk cyrkowych)<sup>18</sup>. Interdyscyplinarny projekt miał więc choć trochę wyrównywać rynkowe szanse tej grupy, a przy okazji integrować różne środowiska artystyczne we wspólnym działaniu.

---

<sup>17</sup> Kierowane do dziecięcego odbiorcy polskie cyrkowe widowiska fabularyzowane, o których mowa, to m.in.: *Profesor Filutek w cyrku* do tekstu Zdzisława Gozdawy i Waclawa Stępnia (prem. 1950) oraz *Cyrk wczoraj i dziś* według scenariusza Mariana Manca (prem. 1952). Realizowano też bajki cyrkowe. Najbardziej znaną był *Konik Garbusek* w adaptacji Tadeusza Chrzanowskiego (prem. 1953). Produkcje te, zdaniem Zofii Snielewskiej-Stępień, wyprzedziły rodzący się we Francji na przełomie lat 70. i 80. tzw. nowy cyrk (*cirque nouveau*), który odchodził od klasycznie pojmowanego widowiska cyrkowego w stronę pokazów posiadających wyraźny zarys dramaturgiczny oraz spójną koncepcję plastyczno-scenograficzną. Jego wyróżnikiem była też kolektywna praca nad spektaklem, a nie popisy indywidualne (solistów lub zespołów). Zob. Z. Snielewska-Stępień, *Cyrk w PRL. Sztuka wędrowców w czasach małej stabilizacji*, [w:] *Cyrk w świecie widowisk*, pod red. G. Kondrasiuka, Warsztaty Kultury w Lublinie, Lublin 2017, s. 147–166.

<sup>18</sup> Mało kto pamięta, że po 1989 roku sprywatyzowane ZPR – wiążące swoją przyszłość nie, jak do tej pory, z cyrkiem, a z dochodowymi grami hazardowymi oraz nowymi mediami – szybko zaczęły wyprzedawać nierentowny na wolnym rynku i wymagający sporych nakładów finansowych cyrkowy majątek. Ówczesne Ministerstwo Kultury i Sztuki, borykające się z problemami finansowymi licznych instytucji mu podległych, nie podjęło żadnych starań, by ratować tę gałąź polskiego dziedzictwa i pozostawiło ją w rękach prywatnych. Cyrki zaczęły więc kupować sami artyści, zazwyczaj nieznający się na handlu i gospodarce wolnorynkowej, co doprowadziło do licznych bankructw oraz tragedii. I tak rodzima sztuka cyrkowa, nie wspierana przez polskie państwo, niemal wymarła. W kolejnych dekadach rządzący zrobili niewiele, by ją ratować (odwrotnie niż sami artyści), czego efekty odczuwamy do dziś.

Wyrównywanie szans za sprawą objazdowej sceny Instytutu Teatralnego odbywało się też na innym polu. Namiot bardzo szybko okazał się ważnym elementem funkcjonującego wówczas już trzeci rok programu Lato w teatrze. Dzięki niemu można było dotrzeć z teatrem do miast, miasteczek i wsi oddalonych od ośrodków kultury. I tak w ramach Lata w teatrze uruchomiony został moduł spektakli objazdowych, którym poza teatralnym pokazem zawsze towarzyszył obszerny pakiet działań: warsztaty, gry miejskie, wspólne muzykowanie oraz parady. Wszystko to miało na celu pobudzić mieszkańców, zwłaszcza tych najmłodszych, do aktywności w kulturze, a kadry zachęcić do budowania szerokiej sieci współpracy.

### **Gdzie jest Pinokio?**

Spektaklem inaugurującym działalność namiotu cyrkowego Instytutu Teatralnego był *Gdzie jest Pinokio?* w reżyserii Roberta Jarosza (premiera: 14 VII 2011). Młody artysta, raptem z kilkuletnim doświadczeniem, wykorzystał powieść Carlo Collodiego, by stworzyć nową historię, w której dzieje drewnianego pajaca stanowiły pretekst do mówienia o trudnych relacjach z najbliższymi ukazanych przez pryzmat rodziny cyrkowej. W pomysłcie tym można było dostrzec echa tzw. cyrku nostalgii (*cirque nostalgique*) – jednego z kierunków rozwoju nowej sztuki cyrkowej, w którym tradycyjny obraz cyrku wzbogacany jest o idee i elementy pochodzące z innych dziedzin sztuki<sup>19</sup>.

Reżyser, a zarazem dramaturg, osadził akcję w Cyrku Ogniojada<sup>20</sup>, który podróżuje po kraju, prezentując na arenie historię Pinokia. Jarosz wykorzystał w tym celu chwyt konstrukcyjny teatru w teatrze, a bardziej precyzyjnie – teatru w cyrku, bo historię chłopca z drewna opowiadali w spektaklu artyści cyrkowi. Dzięki temu ukazane zostały losy wędrownego trupy, której przedstawiciele byli odzwierciedleniem postaci z powieści Collodiego. Narastająca w zespole frustracja pewnego dnia wywołuje bunt głównego bohatera, który podejmuje decyzję o odejściu z grupy. Rodzi to lawinę konsekwencji i w efekcie długo wyczekiwane oczyszczenie sytuacji.

Klasyczne widowiska cyrkowe pomijają całkowicie kwestie społeczne – dlatego stworzona przez Jarosza konstrukcja dramaturgiczna oparta na problemach rodziny, a zarazem trupy cyrkowej, stanowiła pewną nowość, a sama reinterpretacja wybranych wątków z *Pinokia* dawała wiele do myślenia. Pod cyrkową kopułą mieszkali bowiem: akrobatka Wróżka, która w wyniku wypadku musiała przerwać ka-

---

<sup>19</sup> Zob. Ondřej Cihlář, *Od cyrku tradycyjnego do współczesnego*, [w:] *Cyrk w świecie widowisk*, dz. cyt., s. 169–207.

<sup>20</sup> Choć jak pamiętamy, Ogniojad w utworze Collodiego był dyrektorem teatryku marionetek.

riere i zacząć sprzedawać watę cukrową (zatem osoba pozbawiona marzeń); winny wypadku, pogrążony w depresji oraz chorobie alkoholowej pracownik techniczny Jan (przykład starego i samotnego człowieka); czy pozbawiona empatii dyrektor, i przy okazji siostra Wróżki<sup>21</sup>, która zapomniała o rodzinie (postać goniąca za pieniędzmi). Wszystko to figury i problemy często spotykane (nie tylko w rodzinach wędrownych artystów), warto więc było uwrażliwić na nie najmłodszą widownię.

W swoim pomysłe reżyser oszedł od klasycznego układu cyrkowej sceny: spod szapita zniknęły arena oraz częściowo kulisy, a widownia (zajmująca zazwyczaj 3/4 okręgu) została nieznacznie pomniejszona (pozbyto się też łóż). Dzięki temu Jarosz zyskał więcej miejsca do gry dla swoich aktorów i zerwał ze sztywną granicą oddzielającą widzów od artystów-mistrzów, których w cyrku się jedynie podziwiał. W tę koncepcję „nowej przestrzeni” sprawnie wpisał się pomysł scenografa, Michała Korchowca, który pod niemal pustą kopułą namiotu stworzył dwa światy. Pierwszy, świat Cyrku Ogniojada, przypominał marną jarmarczną budę, tandetnie wyposażoną, ze smutno umalowanymi klaunami i ręcznie rozsuwaną lichą kurtyną, co dobrze korespondowało z sytuacją wewnątrz prezentowanej grupy. Drugi, który ujawniał się po zdemontowaniu paludamentu, przedstawiał bajkowy świat Pinokia, co z kolei podbijało wrażenie niesamowitości i magiczności teatralnej rzeczywistości. Centralnym elementem był tam gigantyczny stół na trzech nogach, który wykorzystany został nie tylko jako usytuowana wysoko scena, ale też jako ruchoma płaszczyzna (możliwa do opuszczenia w stronę widowni dzięki brakującej nodze) oraz wertykalna przestrzeń gry (powstająca dzięki ukrytym w blacie kłapom).

Robert Jarosz, przygotowując koncepcję inscenizacyjną, niewątpliwie dał się uwieść przestrzeni namiotu cyrkowego, zrezygnował jednak z możliwości, które daje cyrk jako dziedzina sztuki. Powstał spektakl teatralny osadzony w estetyce cyrkowej i z elementami cyrkowego widowiska, ale bez mistrzowskich popisów. Jedyny ciekawy i wychodzący na pierwszy plan cyrkowy występ to akrobacje na szarfach, ilustrujące piosenkę *Śmieć się pajacu*. Reszta cyrkowych numerów (żonglerka, klaunada, chodzenie na szrudłach) ustępowała miejsca działaniom aktorów teatralnych, których przynależność do świata cyrku uzyskano dzięki charakterystycznym strojom, nałożonym czerwonym, gąbkowym nosom oraz bardzo intensywnym, wywołującym natychmiastowe reakcje, kontaktom z dziecięcym widzem.

Także oprawa muzyczna Piotra Klimka szła głównie teatralnym tropem – liryczna i stylem zbliżona do poezji śpiewanej (zwłaszcza we wspomnianym *Śmieć się pajacu* czy *Salto mortale*<sup>22</sup>), podkreślała baśniowość i niezwykłość prezentowanego świa-

---

<sup>21</sup> W spektaklu Ogniojad to postać kobieca.

<sup>22</sup> Obie piosenki do słów Konrada Dworakowskiego.

ta. Ale kompozytor wprowadził też kilka dynamicznych i wesołych utworów, jak choćby *Sru-tu-tu-tu kłębek drutu* czy finałowa *Piosenka do grania na nosie*, które porywały widownię i na długo zapadały w pamięć.

Spektakl *Gdzie jest Pinokio?* przecierał nowe szlaki. Jego realizatorzy mieli najtrudniejsze zadanie do wykonania – musieli zmienić swoje przyzwyczajenia wynikające z pracy w teatrze i zagłębić się w obcą dla nich sztukę cyrkową. Najważniejsze jednak, że tym przedstawieniem odświeżyli zapomniane wzory i dali mocny impuls do dalszych prac oraz poszukiwań różnych form scenicznych wynikających z łączenia gatunków.

### **Pippi Pończoszanka**

Kolejną produkcją pod cyrkowym namiotem była *Pippi Pończoszanka* na podstawie powieści Astrid Lindgren (premiera: 6 VII 2013). Za adaptację – wiernie przytaczając losy bohaterki – i reżyserię odpowiadał Konrad Dworakowski, który do współpracy zaprosił scenografkę Marikę Wojciechowską, kompozytora Piotra Klimka oraz artystów cyrkowych z grupy Carnival.

Pomysł inscenizacyjny Dworakowskiego wydawał się zbliżony do wcześniejszej produkcji Jarosza, choć efekt końcowy okazał się zupełnie inny. Namiot cyrkowy został ponownie wyczyszczony – znikły arena, łóże i część widowni – co znów pozwoliło otworzyć przestrzeń, poszerzyć pole gry i stworzyć silną relację pomiędzy twórcami a odbiorcami. W głębi namiotu Wojciechowska ustawiła lekką i transparentną konstrukcję z rusztowań, przypominającą budynki mieszkalne albo znane z placów zabaw domki dla dzieci, a w centralnym punkcie pod kopułą ułożyła prostokątny cienki podest składający się z kolorowych kwadratów. W kostiumach nawiązała do typowych cyrkowych pasiaków, a na pobielone twarze artystów naniosła charakterystyczne dla cyrku wzory makijażu – pomalowane na czerwono policzki i nosy czy geometryczne figury wokół oczu, ust oraz brwi. Wszystkie te elementy nawiązywały do sztuki cyrkowej w sposób bardzo delikatny i subtelny, co nie dawało jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, gdzie dokładnie się znajdujemy – w teatrze czy w cyrku.

W odróżnieniu od spektaklu *Gdzie jest Pinokio?* produkcja w reżyserii Dworakowskiego całymi garściami korzystała z elementów klasycznego cyrkowego widowiska. Komiczne sytuacje czy gagi (takie jak kopnięcia, potknięcia lub upadki) podkreślane były nie tylko za pomocą perkusji, ale też gry świateł (co jest typowym cyrkowym efektem), zaś wynikająca z treści książki akcja przepleciona została zabawnymi reprzyzami lub akrobatycznymi popisami (co z kolei zbliżało pokaz do

widowisk nowego cyrku czy zjawisk mu pokrewnych). Dodatkowo reżyser zrównał działania aktorów z działaniami artystów cyrkowych mieszając ich między sobą, czego najlepszym przykładem było obsadzenie w roli Pana Nilssona, czyli małpy, akrobata-kaskadera, który z aktorką wcielającą się w tytułową Pippi tworzył niemal nierozzerwalny duet (można nawet powiedzieć, że przejęli oni rolę klaunów wodzirejów, choć to Pippi zdecydowanie wychodziła na pierwszy plan)<sup>23</sup>.

Dworakowski ograniczył też liczbę interakcji z widownią w trakcie spektaklu, co pozwoliło publiczności skupić się bardziej na akcji niż na ciągłym kontakcie z artystami. Chociaż momentów tzw. wyjścia do odbiorców nie brakowało. Ten najbardziej charakterystyczny dla cyrku wykorzystany został w scenie poszukiwania osoby, która zmierzy się z siłaczem Adolfem. Pojawienie się animowanego przez czwórkę aktorów lalkarzy manekina wywoływało natychmiastową reakcję widzów, bo każde dziecko marzyło, by publicznie pokonać groteskowego i przerysowanego atletę. Poza tą wyraźną sceną pojawiło się też kilka momentów, w których aktorzy (zwłaszcza grający Tommy'ego i Annikę, czyli przyjaciół Pippi) zasiadali pośród dzieci, by razem z nimi śledzić akcję i komentować wydarzenia.

Można uznać, że *Pippi Pończoszanka* była spektaklem teatralno-cyrkowym, a nawet teatralno-cyrkowo-muzycznym, bo warstwa dźwiękowa widowiska stanowiła niezwykle ważny i nośny element<sup>24</sup>. Podkreścające tempo spektaklu rockowo-punkowe utwory przeplatały się z typowymi melodiami towarzyszącymi cyrkowym pokazom, które momentami zatrzymywały akcję oraz pozwalały na chwilę wytchnienia i refleksji<sup>25</sup>. Spektakl kończył zaś dwudziestominutowy koncert, którego głównym punktem była piosenka *Pozwólcie dziecku żyć po sąsiedzku*, a poruszone w niej kwestie dziecięcej indywidualności i możliwości podejmowania przez nie własnych decyzji odwoływały się do głównych tematów prezentowanych w przedstawieniu. Był to też ważny moment integracji artystów z widzami, zwłaszcza najmłodszymi, bo właśnie w czasie koncertu dzieci wchodziły na arenę i przyłączały się do tańca oraz śpiewów, entuzjastycznie manifestując swoje zadowolenie i współuczestnictwo.

Spektakl odniósł niebywały sukces – powodzenie inscenizacji wynikało ze wspomnianej wyżej koncepcji reżyserskiej. Nie bez znaczenia był również fakt, że tym razem – inaczej niż w spektaklu Jarosza, do którego wykonawców wyłoniono w castingu

---

23 Szkoda jedynie, że zabrakło w spektaklu postaci konia, który w formie lalkowej mógł być doskonałym przykładem zastępowania żywych zwierząt animantami, jak robią to chociażby artyści z Cirque du Soleil albo innych podobnych instytucji – choć zapewne postać ta wymagałaby większej obsady.

24 Warto wspomnieć, że do trzyosobowego zespołu Bura Kura kilkakrotnie dołączali uzdolnieni muzycznie aktorzy, dzięki czemu powstawał prawdziwy cyrkowy, wieloinstrumentowy band, dla którego przestrzeń została specjalnie wyodrębniona w bocznej części namiotu.

25 Tak było m.in. w scenie wyobrażenia matki Pippi latającej na trapezie.



– większość obsady stanowili etatowi aktorzy jednego teatru (Teatru Pinokio – była to koprodukcja łódzkiej sceny z Instytutem Teatralnym). Pracujący ze sobą na co dzień artyści również w *Pippi Pończoszance* tworzyli jeden organizm, wzbogacony o cyrkowców, którzy doskonale się w niego wpasowali. Dzięki temu w wielu momentach zacierały się granice między sztuką teatralną a sztuką cyrkową – w końcu na poszczególne numery pracował cały zespół (choć dawało się odczuć, kto należy do grupy artystów cyrku, a kto do grupy artystów teatru).

### **Jak wytresować dziewczynkę?**

Dwa lata później powstał spektakl objazdowy *Jak wytresować dziewczynkę?* (premiera: 19 VI 2015), do którego tekst napisali Maciej Łubieński i Michał Walczak – ten ostatni był także reżyserem przedstawienia. Koprodukcja Instytutu Teatralnego i Fundacji Zakochana Warszawa opowiadała o tytułowej dziewczynce, której mocno zaborcza matka pragnie, by córka odniosła w życiu sukces. Cały wolny czas jedynaczki zostaje więc wypełniony najróżniejszymi zajęciami, od tych potrzebnych po zupełnie zbędne. Gdy pewnego dnia pozbawiona dzieciństwa Julia otrzymuje po dziadku nietypowy spadek w postaci cyrku, jej życie wywraca się do góry nogami. Mieszkańcy cyrku – słoń, żyrafa i orangutan – zaczynają zajmować jej pokój, nakłaniać do buntu oraz do ruszenia w trasę. By osiągnąć wymarzony sukces, nowa właścicielka musi szybko dorosnąć, a przy okazji stoczyć walkę z demonami przeszłości, zwłaszcza z upiorną matką.

Inscenizacja przyjęła formę cyrkowego kabaretu albo kabaretu bawiącego się w cyrk. Swoim schematem nawiązywała do bijącej rekordy popularności produkcji Walczaka, czyli do *Pożaru w burdelu*. Twórcy tym razem zabudowali przestrzeń namiotu. Na środku postawili sporych rozmiarów scenę (z kurtyną, kulisami i horyzontem) i niemal całą akcję przenieśli na jej deski (choć kilka razy schodzili do publiczności, szczególnie w momentach rozmowy z dziecięcą widownią). Ta teatralno-kabaretowa konstrukcja wypełniona została licznymi odniesieniami do cyrku: w kostiumach (autorstwa Beaty Borowskiej, Pauliny Nawrot i Diany Szawłowskiej) estetyka cyrkowych strojów mieszała się ze zwykłym domowym ubraniem (niekiedy bardziej wyjściowym), a na wypożyczonym horyzoncie (stworzonym przez Marka Dobrowolskiego do spektaklu *Urowadzenie z Seraju*<sup>26</sup>) dostrzec można było rozległy trawiasty teren, na którym żyją rozmaite zwierzęta – zatem idealną przestrzeń do rozbicia namiotu. Ponadto stałymi rekwizytami na scenie (scenografia Alicji Kokosińskiej) były różnego rodzaju walizki, kosze, kufry i skrzynie, a także

---

<sup>26</sup> Teatr Wielki w Warszawie, reż. Frank de Quelle, prem. 8 XII 1984.

instrumenty trzyosobowego zespołu muzycznego (twórcą muzyki był Wiktor Stokowski). W pokazie pojawiały się też lalki i stroje zmieniające aktorów w groteskowe postaci ze świata roślin czy świata technologii. Taki trochę kabaretowy miszmasz.

W odróżnieniu od wcześniejszych objazdowych spektakli dało się więc wyraźnie zauważyć, że twórcy obrali inną metodę inspiracji sztuką cyrkową, zwłaszcza zaś odcięli się od centralnego elementu tego modułu Lata w teatrze, czyli od samego namiotu cyrkowego. *Jak wytresować dziewczynkę?* można było zatem z powodzeniem zagrać w każdej innej przestrzeni, co zresztą miało miejsce w późniejszej eksploatacji przedstawienia.

Spektakl był niezwykle dynamiczny, oparty głównie na słowie, ruchu zespołowym (momentami chaotycznym, co wynikało z przyjętej konwencji) i pojedynczych cyrkowych numerach (ciekawie skonstruowanych, bo prezentowanych zarówno przez wyraźnie początkujących artystów, jak i tych będących na mistrzowskim poziomie). Walczak podzielił zadania w miarę równo między aktorów i cyrkowców, choć tym ostatnim dał też do odegrania konkretne role. Mimo to zespół był jednorodny – podobnie jak w wypadku poprzedniej produkcji. Co ciekawe, i w tym wypadku odmienne, twórcy zdecydowali się rozdzielić przekaz, kierując niektóre treści do dzieci, a niektóre do dorosłych. Pierwsi zachwycali się ekspresją spektaklu, jego historią, formą oraz cyrkowymi wstawkami, drudzy zaś tematami zrozumiałymi tylko przez nich (jak chociażby problem dorastania czy burzy hormonów).

Można uznać, że w spektaklu *Jak wytresować dziewczynkę?* cyrk stał się pretekstem, a model łączenia dwóch gatunków sztuk widowiskowych ustąpił nieco sprawdzonemu modelowi spektaklu kabaretowego. Nie jest to jednak zarzut, bo podobne struktury teatralne z powodzeniem funkcjonują w innych krajach i to od wielu dekad<sup>27</sup>. Koncepcja Walczaka idąca inną niż dwie wcześniejsze realizacje drogą, z punktu widzenia wielości sposobów wykorzystania namiotu była więc słuszną i wartościową decyzją.

## **Piotruś Pan**

Ostatnim spektaklem programu Lato w teatrze był *Piotruś Pan* według powieści Jamesa Matthew Barriego w adaptacji Martyny Lachman (premiera: 22 VI 2019). Koprodukcję Instytutu Teatralnego i ponownie Teatru Pinokio w Łodzi przygotowała

---

<sup>27</sup> Przykładem jest chociażby Hansa Theater w Hamburgu, gdzie w typowo teatralnej przestrzeni odbywają się spektakle cyrkowo-kabaretowe. Mają one co prawda charakter *variété*, a nie przedstawień spójnych dramaturgicznie, jednak model ten cieszy się nieprzerwanym uznaniem publiczności już przeszło sto lat (instytucję otwarto pod koniec XIX w.). Innym przykładem może być Divadlo Bratří Formanů (Cyrk Braci Formanów), w którym synowie wybitnego czeskiego reżysera filmowego, Petr i Matěj, od 1992 roku tworzą wyjątkowe spektakle łączące cyrk, operę, teatr, teatr lalek i kabaret. Chociaż w tym wypadku mowa już o instytucji objazdowej.

ta sama ekipa, która sześć lat wcześniej pracowała nad *Pippi Pończoszanką* – Konrad Dworakowski, Marika Wojciechowska i Piotr Klimek. Muzykę na żywo wykonywał zespół Ładne Kwiatki, a w obsadzie znaleźli się aktorzy łódzkiego teatru, choć tym razem wspierani przez kolegów z innych teatralnych instytucji, i oczywiście artyści cyrkowi<sup>28</sup>.

W *Piotrusiu Panie* – inaczej niż w poprzednich realizacjach namiotowych – wizualnych odniesień do cyrku było zdecydowanie mniej. Wojciechowska stworzyła uniwersalną przestrzeń gry. Na środku namiotu ustawiła sporych rozmiarów aluminiową konstrukcję z masztów kratowych. Tylną ścianę (horyzont) obciągnęła sztucznym bluszczem i umieściła na tym tle różowy, neonowy napis „Nibylandia”, który zapalał się w scenach odbywających się w świetle Piotrusia Pana. Na ziemi ułożyła okrągły, płaski materac, przypominający arenę cyrkową. Przysypany był on niezliczoną ilością małych ciemno- i jasnoszarych gąbkowych sześciątów, które (wraz z kilkoma przenośnymi materacami) amortyzowały upadki i pozwalały na dodatkowe akrobacje. Te sześciennie klocki wykorzystane były też jako przedmioty-rekwizyty do budowania mikrozdarzeń i pobudzania fantazji u dzieci. Dodatkowo pod namiotem Wojciechowska wyodrębniła dwa boczne plany – jeden prezentował kajutę Kapitana Haka, drugi oddany był do dyspozycji zespołu muzycznego (wspieranego przez artystów sceny)<sup>29</sup>. Kostiumy aktorów i cyrkowców szły tropem wyglądu bohaterów powieści, choć utrzymane były w tonacji czarno-białej, i tylko na pobielonych twarzach wyraźnie zaznaczono przynależność do świata dobrych i złych (dodając czerwone policzki albo czarne, przerysowane makijaże).

Koncepcja inscenizacyjna Dworakowskiego przyjęła nowy kształt i nie kopiowała doświadczeń wyniesionych z poprzedniej produkcji. Można nawet powiedzieć, że reżyser poszedł tropem teatru akrobatycznego (*théâtre acrobatique*), którego artyści są równocześnie aktorami, tancerzami, żonglerami, akrobatami i wokalistami. Podział na aktorów i cyrkowców został w spektaklu całkowicie zniesiony, a ewolucje na linach wykonywali zarówno jedni, jak i drudzy – solo i w duetach (niemal wszyscy wspinali się też po wspomnianych kratowych masztach). Działania wymagające większego opanowania technik akrobatycznych przydzielone zostały rzecz jasna cyrkowcom – tak było w wypadku artystów wcielających się w postaci Nany, Cienia Piotrusia Pana czy Błaszanego Dzwoneczka – role pierwszoplanowe grali zaś aktorzy. Ale nie przeszkodziło to, by w jednego z zagubionych chłopców wcielił się żongler, a aktor grający Kapitana Haka przyjął na siebie obowiązki klauna (choć w tym wypadku bardzo specyficznego, bo śmiesznego i przerażającego równocześnie).

---

<sup>28</sup> Tym razem twórcy nie podjęli jednak współpracy z żadną formalną grupą, zapraszając zarówno sprawdzonych przy poprzedniej produkcji cyrkowców, jak i zupełnie nowych.

<sup>29</sup> Wyodrębniony plan dla zespołu muzycznego pojawił się także w dwóch pierwszych produkcjach.

Wszystko to sprawiło, że atmosfera widowiska wzniosła się ponad atmosferę zwykłych teatralnych spektakli czy cyrkowych pokazów. Co więcej, różnego rodzaju akrobacje, które do tej pory stanowiły czysto popisowe przerywniki, w tej produkcji oddawały wątki wpisane w treść historii. Widzowie z niezwykłą uwagą śledzili losy bohaterów, kibicowali im w akrobatycznych scenach walki i wstrzymywali oddech w trakcie ewolucji nie tylko na wspomnianych wyżej linach (różnego rodzaju), ale też na elastycznych taśmach czy drażku. Wplatanie elementów cyrkowych spowodowało, że w odróżnieniu od typowego teatralnego pokazu przestrzeń gry w *Piotrusiu Panie* poszerzona została o miejsca, w których aktor nie ma możliwości się znaleźć – akcja działa się niemal wszędzie pod namiotem (na ziemi i w powietrzu, pod jego szczytem i po bokach).

Magia tego przedstawienia udzielała się każdemu, bez względu na wiek, a opowiadana historia – wierna w stosunku do oryginału – była wyjątkowo wciągająca. Reżyser zupełnie zrezygnował z cyrkowej interakcji z publicznością, ale całość ponownie zakończył dwudziestominutowym koncertem, w czasie którego dziecięca widownia pełna radości i energii dołączała do artystów. I gdyby nie sytuacja związana z pandemią, *Piotruś Pan* z pewnością objeżdżałby po raz kolejny małe i większe miejscowości, ciesząc się ogromnym zainteresowaniem.

\*\*\*

Klasyczne wyobrażenie o cyrku jako o sztuce rozrywkowej w połączeniu ze sztuką teatralną (aktorską i lalkową), muzyką i piosenkami wykonywanymi na żywo, dało zaskakujące i ciekawe rezultaty. Przede wszystkim powstały cztery odmienne, niepowtarzające się konceptualnie przedstawienia: spektakl teatralny mocno osadzony w estetyce cyrkowej z niewielkimi elementami cyrkowego widowiska, spektakl teatralno-cyrkowo-muzyczny, kabaret bawiący się w cyrk oraz teatr akrobatyczny rozpięty pomiędzy sztuką teatralną a sztuką cyrkową. W odróżnieniu od wcześniejszych projektów, które powstawały w Polsce pod namiotami cyrków państwowych, objazdowe spektakle programu *Lato w teatrze* były tworzone przez ludzi związanych przede wszystkim z teatrem, dla których namiot i sama sztuka cyrkowa stanowiły inspirację do poszukiwań. Zapraszanie artystów cyrkowych i sięganie po cyrkową estetykę było więc indywidualnym wyborem, a nie – jak to miało miejsce w minionym wieku – koniecznością. I właśnie na tej drobnej różnicy osadza się cała istota pomysłu, który przyświecał Maciejowi Nowakowi niemal dekadę temu.

Oczywiście trudno uznać, że twórcy biorący udział w module namiotowym *Lata*

w teatrze odkryli nową formę widowiskową. Podobnych działań w skali świata jest zapewne więcej, bo mieszanie gatunków w XXI wieku czy zacieranie granic między nimi jest działaniem powszechnym. Z pewnością jednak spektakle pokazały skalę możliwości ich różnorodnego wykorzystania. I na tej podstawie można przypuszczać, że pole do eksploracji jest nadal duże. Pozostaje nam zatem czekać na kolejną premierę objazdowej sceny Instytutu Teatralnego. Może doświadczenia opisanych wyżej realizacji dadzą impuls do dalszych poszukiwań i w konsekwencji wymarzoną przez artystów nową jakość.



**Tekst jest częścią jubileuszowej publikacji dotyczącej projektów realizowanych w namiocie cyrkowym w ramach programu Lato w teatrze przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego:**

<http://www.latowteatrze.pl/namiot.html>.

**Warszawa 2020**

**Katarzyna Kotarska**

## *Kamień rzucony na wodę*

Wracam pamięcią do początku 2016 roku – do dnia, w którym zadzwoniła do mnie Maria Babicka, koordynatorka objazdu namiotu cyrkowego w programie Lato w teatrze. Maria proponuje prezentację przedstawienia *Pippi Pończoszanka* w mojej gminie<sup>30</sup>. Jestem dyrektorką gminnego centrum kultury dopiero od kilku miesięcy i po tej rozmowie czuję, jakby ktoś dał mi słońce do potrzymania w dłoni. Z jednej strony to coś niewyobrażalnie pięknego, czuję się szczęśliwa i wyróżniona! Ale za chwilę to rozgrzane słońce zaczyna mnie piec – to strach: jak to zrealizować? Gdzie? Co do jednego nie mam wątpliwości – w mojej gminie to będzie festiwal radości!

Zaczynamy rozmowy na temat organizacji przedsięwzięcia. Wydawać by się mogło, że to prosta formuła: zgłaszasz się lub dostajesz zaproszenie od Instytutu Teatralnego, który tworzy trasę objazdu namiotu na dany rok. Potem nawiązujesz współpracę z dwoma wybranymi samodzielnie ośrodkami z twojego regionu, przyjeżdżacie razem na spotkanie wprowadzające, dowiadujecie się szczegółów projektu. Od tej pory twoja instytucja jest partnerem lokalnym. Po twojej stronie jest kilka zadań: zapewnienie noclegu i wyżywienia dla ekipy organizacyjno-technicznej i artystów, współorganizacja i udział w warsztatach dla lokalnych edukatorów i animatorów, a także zadanie największe – współudział w organizacji całego przedsięwzięcia w twojej miejscowości. Tu czeka cię promocja wydarzenia, dystrybucja biletów, znalezienie miejsca, w którym rozstawi się namiot, często też zapewnienie pomocy technicznej – osób do pracy, ciągnika. W dzień imprezy zbierasz pochwały, a twoja instytucja wskakuje na wyższy poziom w oczach mieszkańców gminy. Na koniec jeszcze tylko spotkanie ewaluacyjne z innymi ośrodkami, którym udało się przejść przez ten proces.

Okazuje się jednak, że za tymi wszystkimi krokami – jak i całym modułem namiotowym – kryje się dużo więcej. To dawanie szansy na próbowanie się w nowej roli, osvajanie dzieci z „innym”, otwieranie rodziców i innych dorosłych na nowe formy, a także na wartość, jaką ma rodzinne przeżywanie tego wydarzenia. To także rozgłos i promocja dla instytucji. Może w niektórych miejscowościach to nawet najważniejsze wydarzenie kulturalne danego roku albo pierwsza okazja do zobaczenia teatru przez lokalną społeczność. To także szansa na naukę w działaniu dla lokalnych liderów. I jeszcze więcej... Gdy myślę o oddziaływaniu modułu namiotowego,

---

30 *Pippi Pończoszanka* w reżyserii Konrada Dworakowskiego, Teatr Pinokio w Łodzi w koprodukcji z Instytutem Teatralnym.

przychodzi mi do głowy taka metafora: to jak rzucanie kamieni na wodę, czyli tzw. puszczanie kaczek. Kamień uderza płasko o taflę wody i, gdy rzucający wykaże się zręcznością, kilka razy „skacze po wodzie”, zostawiając po sobie niezliczone falujące na powierzchni kręgi.

Moją metaforę rozwija Maria Babicka z Działu Pedagogiki Teatru Instytutu Teatralnego w Warszawie, koordynatorka projektu: *Gdy zaczynałam pracować w tym projekcie, sporo rozmawialiśmy o jego formule. Wtedy jego kształt najlepiej opisywała metafora fajerwerków: wejeżdżamy z wielkim namiotem i wielkim przedsięwzięciem, robimy wielki szum, wielkie bum! Jesteśmy w tej społeczności dzień lub dwa, znikamy i nie wiemy, co się tam dalej dzieje. Dlatego przeformułowaliśmy projekt tak, że teraz są w nim partnerstwa lokalnych ośrodków kultury, spotkanie liderów przed i po wizycie namiotu i dużo edukacji na różnych poziomach. Rzeczywiście teraz to widzę jako kręgi na wodzie – oddajemy dużo inicjatywy osobom na miejscu, więc lokalni liderzy mają dużo zadań, ale też duży wpływ. Jeśli ktoś potraktuje to jak jednorazowy event, to zostanie on dla niego tylko kolorowym fajerwerkem, który za chwilę gaśnie. To, co stanie się po naszym wyjeździe, jest w rękach lokalnych liderów. Jeśli zechcą, to ten puszczony na wodę kamyk zatoczy u nich więcej kręgów.*

W czerwcu 2016 roku w Jabłonie widziałam na własne oczy ten kamień roztaczający kręgi na wodzie. To wielkie przedsięwzięcie, w które zaangażowane jest kilkadziesiąt osób: artyści, akrobaci i aktorzy oraz muzycy tworzący spektakl, ekipa techniczna, kierowcy, organizatorzy z ramienia Instytutu Teatralnego i wreszcie nasza instytucja, czyli partner lokalny! Na efekt tej współpracy czekają setki widzów: nasi mieszkańcy, gotowi do pomocy i stojący w kolejkach po darmowe wejściówki.

Realizatorzy techniczni rozstawiają namiot dzień przed spektaklem. Konstrukcja jest na tyle duża, że wymaga współpracy kilkunastu ludzi. Do pomocy zaangażowani są nasi mieszkańcy, silni mężczyźni, i ochotnicza straż pożarna. Przyjeżdża sąsiad z ciągnikiem, by postawić kropkę nad i, czyli pomóc postawić dwa maszty. Namiot ma 24 metry średnicy i, by zmieścił się razem z naciągami i dodatkowymi zabezpieczeniami, musi stać na wielkim placu o przekątnej 40 metrów – zwykle to park, boisko, plac reprezentacyjny, rynek. U nas mieści się na dużym boisku za szkołą. Choć trochę zasłonięty budynkiem – budzi ogólną ciekawość. Wokół skupiają się ludzie, a ci, do których jeszcze nie dotarła promocja, pytają: „A co to będzie? Cyrk przyjechał?”.

Tego samego dnia odbywają się warsztaty z aktorami i artystami, którzy występują w spektaklu. Cała ekipa porusza się wielkim autobusem. Noszą kolorowe stroje, szalone fryzury. Widać, że to artyści. Przed budynkiem, w którym nocują, ćwiczą

akrobacje lub zonglerkę, kupują drugie śniadanie w lokalnym sklepie. W centrum miejscowości rozstawia się dziwny wymalowany wóz, jakby cyrkowy, w którym będzie koncert. A gdy podczas parady artyści prowadzą ku niemu tłum dzieci, pokazując dzieciństwo takie, jakim być powinno – wolne, beztroskie, głośne, umorusane, szczęśliwe – takie, o którym marzymy dla naszych dzieci i które sami wspominaliśmy z ciepłem w brzuchu, to niewątpliwie czujemy wszyscy: to ważne wydarzenie dla całej miejscowości.

*Trudno o lepszy początek wakacji: buzie rozdzielone na widok szalonych akrobacji i ręce wyklaskujące rytm piosenek zespołu Bura Kura. Rozemocjonowani byli i rodzice, i dzieci, które z wypiekami na twarzy po wyjściu z przedstawienia opowiadały, komu udało się trzymać za rękę samą Pippi! Atmosfera radosnego oczekiwania utworzyła się na warsztatach, kiedy zonglowano, śpiewano, tworzą i już od niedzieli obowiązywał pigowaty makijaż. (...) Spektakl w całości pomyślano jako taki, który ma zachwycić i zaczarować małego widza. Jego energia, tempo, humor podbiły serca wszystkich zgromadzonych dzieciaków, a i nam dorosłym jakoś tak różniej i promienniej się zrobiło. To cudownie, że ta magia stała się też naszym udziałem<sup>31</sup>.*

Tak Anna Łukaszczyk, mama czterech córek, pisała w wakacje 2016 roku w lokalnej gazecie gminy Jabłonna o wizycie namiotu cyrkowego. Spektakl Dworakowskiego jest nie tylko przeżyciem estetycznym, ale też rodzinnym doświadczeniem oglądania widowiska teatralnego. I może to właśnie okazuje się najważniejsze. Jak wynika z badań Marii Babickiej, Katarzyny Kalinowskiej i Pauli Kukołowicz, wspomnienia z rodzinnych eskapad teatralnych zdominowane są przez radość spędzenia czasu z bliskimi<sup>32</sup>. A to przekłada się na budowanie pozytywnych skojarzeń z teatrem u młodych widzów. Jak to się dzieje? Według badań: uczestnicy rodzinnych wizyt w teatrze odbierają je przede wszystkim jako ważne przeżycie emocjonalne połączone ze społecznym kontekstem wydarzeń, mniej istotna jest wówczas jakoś

przedstawienia czy sam fakt pójścia do teatru. Autorki piszą: *W opisie wspomnień z rodzinnych wyjść do teatru widać, że z teatrem mocno łączą się aspekty towarzyskie – to właśnie wspólnie spędzony czas pamięta się najmocniej z rodzinnych wizyt w teatrze.*

Omawiane badania prowadzone były między innymi na publiczności spektaklu objazdowego *Pippi Pończoszanka*. Często wskazywaną korzyścią z rodzinnego chodzenia do teatru okazało się wprowadzenie dziecka w świat kultury i wyrabianie nawyku uczestnictwa w niej. Tak też było w Jabłonie. Pippi, która do nas przyjechała, była bliska i swojska, bo to postać, o której każdy słyszał. To zmniejszyło

31 A. Łukaszczyk, „Była u nas Pippi Pończoszanka”, Puls Gminy Jabłonna, nr 3(7)2016, sierpień 2016, [https://cdno5.sulimo.pl/media/userfiles/jablonna.lubelskie.pl/Kultura\\_i\\_sport/puls\\_gminy/sierpien\\_2016/Puls\\_Gminy\\_Jablonna\\_nr\\_7.pdf](https://cdno5.sulimo.pl/media/userfiles/jablonna.lubelskie.pl/Kultura_i_sport/puls_gminy/sierpien_2016/Puls_Gminy_Jablonna_nr_7.pdf).

32 Raport „Teatr w kulturze rodzinnej. Badanie potrzeb publiczności spektakli dla dzieci”, dostęp: [www.encyklopediateatru.pl](http://www.encyklopediateatru.pl).



dystans i spowodowało, że poczuliśmy, jakbyśmy już od początku znali ją osobiście, a jej otwarty, szalony charakter pozwalał dzieciom na łapanie jej za rękę – bez zastanowienia, jak dawno niewidzianą koleżankę po długich wakacjach. Rodzice czy dziadkowie łatwo odczytali te kody kulturowe, bo bohaterowie Astrid Lindgren to postaci także z ich dzieciństwa. Dzięki namiotowi wrócili wspomnieniami do młodości lat, niektórzy przypomnieli sobie cyrk lub teatr obwoźny, który wtedy przyjeżdżał do wsi. Dzięki wspólnemu doświadczeniu byli w tym prawdziwie razem z dziećmi.

### Oswajanie i otwieranie

Wizyta namiotu jest nie tylko wydarzeniem rodzinnym, ale też ważnym doświadczeniem dla całej lokalnej społeczności. W małej miejscowości nie da się nie zauważyć namiotu. Można na co dzień uważać, że oferta lokalnego ośrodka kultury jest nieinteresująca, ba! można nawet nie wiedzieć o jego istnieniu. Ale obok takiego wielkiego biało-niebieskiego namiotu cyrkowego nie da się przejść obojętnie. W pierwszym momencie atrakcyjne wydają się dwie sprawy: spektakl jest darmowy i „nowy”. Wyjaśnia to Mateusz Wróblewski z Bychawskiego Centrum Kultury – jednego z dwóch ośrodków, które zaprosiłam do namiotowej współpracy: *W małej miejscowości wydarzenie, które przyjeżdża z zewnątrz, wzbudza duże społeczne zainteresowanie, bo ludzie jeszcze nie wiedzą, kto przyjedzie i co pokaże. W małych środowiskach wszystkie imprezy lokalne robią ci sami ludzie, prowadzą je te same osoby, często są zapraszani także ci sami artyści. Każde kolejne wydarzenie jest podobne do wcześniejszych. A tu przyjeżdża ktoś nowy z czymś zupełnie nieznanym, na dodatek darmowym, a jakościowo i merytorycznie lepszym niż każda lokalna produkcja, dlatego ludzie chętnie na nią przychodzą. U nas rozeszły się wszystkie bilety.*

Wrażenie na mieszkańcach robi formuła całego wydarzenia – składa się na nie kilka części: warsztaty, parada, koncert, spektakl. Przedstawienie wciąga historią i tematem, fascynuje i bawi swoją cyrkową formą. Każdy element wydarzenia jest łatwo dostępny dla zainteresowanych. Twórcy dbają o swobodną atmosferę i wprowadzają luz. Według przytaczanych wcześniej badań jednym z powodów rezygnacji z udziału w wydarzeniach teatralnych jest ich zbyt sztywna atmosfera. W przypadku *Pippi Pończoszanki* zadbano, by ten problem się nie pojawił. Widownia siedzi na ławeczkach lub na trawie, odbywają się wspólne zabawy i koncertowanie, nie widać zbyt dużego skrupowania „byciem w teatrze”. Tak budowane sytuacje oswiają mieszkańców z formami prezentacji, które łamią tradycyjną granicę pomiędzy widownią a sceną. Tu aktorzy mieszają się z akrobatami i na dodatek można się śmiać i śpiewać! Co więcej: nie trzeba wkładać w to specjalnego wysiłku, bo bilety są dar-

mowe, a spektakl przyjeżdża do nas i jest gościem na naszym terenie. U siebie możemy obejrzeć zjawiska, które na co dzień nie występują poza dużymi ośrodkami. To pokazuje nam, mieszkańcom małych miejscowości, że jesteśmy ważni tu, gdzie mieszkamy, nasza wieś, miasteczko, sąsiedzi są tak samo ważni.

Nasza miejscowość zna Lato w teatrze także od innej strony – realizowaliśmy u siebie kilkakrotnie dwutygodniowe warsztaty artystyczne dofinansowane w ramach konkursu grantowego. Podczas jednego z turnusów wraz z instruktorami zapytaliśmy młodzież, czy była w teatrze i jaki teatr zna. Okazało się, że znacząca większość naszych nastoletnich uczestników ma dwa silnie zakorzenione i często jedyne doświadczenia teatralne, a mianowicie: przygotowanie jasełek lub akademii w szkole oraz bycie widzem lalkowego teatru instytucjonalnego. Pierwsze z doświadczeń kojarzyło im się z nudą, recytowaniem do mikrofonu i staniem na baczność na tle aksamitu i wyciętych z papieru literek. Drugie zaś ze sztywnością, a także wyraźną linią odgradzającą scenę z wielkimi, utalentowanymi aktorami animującymi lalki od widowni, na której obowiązuje wiele zasad dotyczących zachowania. Gdyby mieli wtedy za sobą doświadczenie spektaklu w namiocie cyrkowym Lata w teatrze, jak inny mógłby być ten obraz teatru! Przedstawienie Konrada Dworakowskiego pokazuje, że ta forma sztuki może łączyć scenę z widownią, artystów z widzami, a opowiadanie historii z koncertem i cyrkiem. Oswaja to młodą widownię z teatrem, który eksperymentuje, odważnie używa innych niż dotychczas znane środków artystycznych, podejmuje ważne i bliskie tematy, zaprasza do zabawy.

Spektakl *Pippi Pończoszanka* zastępuje wyobrażenie o „sztywnym” teatrze nowym – proponuje teatr oparty na radości i zabawie. Zachowuje przy tym wysoką jakość estetyczną i ważny przekaz. Otwieraniu się na teatr sprzyja bliskość bohaterów (z psotliwą Pippi na czele!) – ta dosłowna, dzięki której można wejść na scenę i śpiewać z aktorami, a na warsztatach rysować z nimi piegi na własnym nosie, i ta metaforyczna, która sprawia, że można się z postaciami utożsamić. Nieprzypadkowo na bohaterkę tego spektaklu wybrano niesforną, butną, głośną i samostanowiącą o sobie dziewczynkę. To przełamuje wiele stereotypów. A gdy ta dziewczynka i jej szaleni towarzysze stają się przyjaciółmi naszych dzieci, maluchów z naszej wsi – stają się też naszymi przyjaciółmi. I może do naszych dzieci nam dzięki temu bliżej?

Tematyka przedstawienia otwiera głowy dorosłych na wartość i podmiotowość dziecka. Pippi przypomina uparcie każdemu o prawie kreowania siebie, zabierania głosu, wolności i niezależności. Największym hitem tego spektaklu jest piosenka, w której padają słowa: „Pozwólcie dziecku żyć po sąsiedzku! Dziecku trzeba pokój dać!”. Wierzę, że bohaterka spektaklu potrafi zachęcić młodych widzów do sięgania po nowe, a tych dorosłych do innego spojrzenia na dzieci. Może to tylko dzień lub

dwa, ale warto wierzyć, że nawet ta chwila i to doświadczenie może zmienić życie. Tę myśl kieruję do tych, którzy wychowują dzieci na wsi czy w małych miejscowościach – dorosłych, twórców, nauczycieli, rodziców, animatorów – by zwrócić uwagę, jak duża jest nasza rola w tworzeniu młodym ciekawych okazji do „sprawdzenia się” w tym, czego dotąd nie znali, nie odnaleźli, nie wybrali, nie doświadczyli, i do zobaczenia zjawisk, o które trudno w codziennym życiu wsi czy miasteczka.

### **Rozwój instytucji i lokalnych liderów**

Kontakt mieszkańców z teatrem w nowej dla wielu z nich odsłonie to jeden z fałujących na wodzie kręgów w mojej metaforze. Kolejny to rozwój lokalnych liderów i przez to instytucji, w których pracują. To temat, o którym nie przeczytamy w broszurze informacyjnej na temat Lata w teatrze i o którym mało się mówi w dyskusji na temat jego misji. Wizyta namiotu może przynieść realne zmiany dla lokalnych realizatorów objazdu. Po pierwsze: wreszcie mogą zostać zauważeni w swojej społeczności. Aktywność w projekcie i zdobyte dzięki niej doświadczenia sprawiają, że pracownicy małych instytucji kultury nabierają odwagi i rozmachu w proponowaniu działań dla swoich społeczności, są zmobilizowani do tego, by dostarczać im kolejnych akcji równających ich szanse i dających nowe możliwości.

Gdy myślałam, czym jest dla mnie – animatorki pracującej ze społecznością i dyrektorki instytucji – to doświadczenie, to robiło mi się raźniej i promiennie, jak w cytowanym wcześniej artykule Ani Łukaszczyk. Propozycja z Instytutu Teatralnego pojawiła się, gdy dopiero co zaczęłam pracę na stanowisku, które dawało mi wpływ, możliwość decydowania i kształtowania programu instytucji według mojego pomysłu. Dyrektorką zostałam zimą 2015 roku, a w kolejnym roku witałam *Pippi Pończoszankę* w mojej wsi. Zaprosiłam do współpracy ludzi otwartych na zmiany, którzy pomagali mi otwierać innych. Z perspektywy czasu śmiało mogę powiedzieć, że ta właśnie *Pippi* w namiocie pomogła mi przeprowadzić rewolucję w gminie i domu kultury. Z kopniaka otworzyła drzwi, które długo były zatrzaśnięte, i wpuściła dużo światła. Zaprosiła nas, by ze śmiałością proponować rzeczy wielkie, szalone, kolorowe, rozbudziła nasz głód na więcej! Od tego czasu społeczność pytała, co dla niej szykujemy, my pracowaliśmy, dzieci się śmiały, rodzice przywozili je na zajęcia i tak to jest do dziś. To „nowe”, które chciałam wprowadzić, udało się rozłożyć wraz z namiotem – na jego wysokim, stawianym z pomocą ciągnika maszcie zawiesiliśmy nie tylko flagę Lata w teatrze, Teatru Pinokio, ale też naszą – Centrum Kultury Gminy Jabłonna. Od tamtej pory uzależniliśmy się od robienia rzeczy niezwykłych. Spektakl i cała jego oprawa – przyjazd namiotu cyrkowego, dystrybucja biletów, spotkania w Łodzi, nawiązanie partnerstwa z in-

nymi domami kultury i szereg działań był dla mnie kamieniem rzuconym na wodę, od którego roztaczały się różne kręgi – działań, pomysłów, współprac, rozmów.

Podobne doświadczenie dzieli ze mną Tomasz Hanaj, który został dyrektorem centrum kultury w podlubelskich Piotrowicach w roku poprzedzającym wizytę namiotu w naszych ośrodkach. Tak wspomina swoje pierwsze programowe decyzje zaraz po niej: *To było duże wydarzenie, które ośmieliło nas do tego, by robić rzeczy niekonwencjonalne i proponować wydarzenia, które można spotkać w dużych miastach, a nie odbywały się nigdy lub rzadko w małych miejscowościach. Wizyta namiotu utwierdziła nas w przekonaniu, że właśnie tego ludzie oczekują. Dzięki temu projektowi spojrzeliśmy z perspektywy mieszkańców i dowiedzieliśmy się, że chcą przyjść na wydarzenie i poczuć, że uczestniczą w czymś na dobrym poziomie. Odbiorcy doceniają, że chcemy opowiedzieć o czymś ważnym, a gdy zadbamy o formę i zrobimy do tego wypasioną, bajeczną scenografię, to tym bardziej to chwala i dostrzegają. Ważne jest, by wynieśli coś z udziału w wydarzeniu – wyszli z koncertu z jedną piosenką w głowie, ze sceną z premiery teatralnej, z czymś na tyle mocnym, że zapadnie w pamięć. Wierzę, że dzięki temu kształtujemy poczucie estetyki. Czuję, że to moja misja edukacyjna i wizyta spektaklu w namiocie doskonale się w nią wpisuje.*

Dla mnie i Tomka, początkujących dyrektorów, była to okazja do wprowadzenia zmiany, zaproponowania innych niż dotychczasowe działań, dużej promocji i wzbudzenia zainteresowania instytucją. Zawiazaliśmy między naszymi centrami kultury partnerstwo, które trwa do dziś, rozwinęło się i rozwija. Polega ono na wymianie doświadczeń, odwiedzinach i różnego typu przysługach, integrowaniu i włączaniu naszych zespołów w rozwojowe i ciekawe inicjatywy, a także na nieustającym wsparciu merytorycznym i zupełnie ludzkim – w trudniejszych chwilach.

Nasza współpraca zawiązała się dzięki temu, że w 2016 roku koordynatorki testowały nową formułę tworzenia trasy objazdu namiotu. Polegała na tym, by zaproszony przez Instytut Teatralny ośrodek kultury zawiązał partnerstwo (lub skorzystał z już istniejącego) i włączył do udziału dwa inne ośrodki w okolicy. Było to okazją do budowania więzi pomiędzy instytucjami położonymi nieopodal, często szansą na poznanie innych animatorów, pracowników domów kultury z okolicy. Niektóre z tych partnerstw trwają do dziś, inne były okazjonalne, na potrzeby projektu. To jednak świetna okazja do zastanowienia się, kto w okolicy może być moim sojusznikiem i co możemy razem zdziałać. Mobilizuje do przemyślenia, czy działamy w oparciu o podobne wartości i mamy wspólne cele. Dla lidera tego partnerstwa, który ma możliwość zaproszenia dwóch innych ośrodków, to też pytanie – komu podarować taki prezent?

Drugim ośrodkiem, który zaprosiłam do partnerstwa, było Bychawskie Centrum Kultury. Bychawa to miasteczko położone 20 kilometrów od Lublina, z parkiem, szkołami, instytucjami i wieloma dużymi imprezami plenerowymi. Czy wizyta namiotu zmieniła coś tam? Czy udało się wykorzystać potencjał tego wydarzenia, szum, jaki zrobił się wokół instytucji, zainteresowanie odbiorców? Mateusz Wróblewski, pracownik BCK, przyznaje, że chwilę po tym wydarzeniu czuł dużą potrzebę kreowania nowej oferty, upewnił się, że warto proponować nowe działania. Zobaczył też istotne luki w dotychczasowej ofercie programowej – brak wydarzeń dla dzieci i rodzin. Nie udało się jednak ich wprowadzić. Kadra zarządzająca instytucji miała inną jej wizję, brakowało sojuszników do realizacji nowych pomysłów, więc zapal inicjatora opadł. Przywołałam przykład Tomka i własne doświadczenia, by pokazać, że nam, dyrektorom, było dużo łatwiej skorzystać z różnych okazji, formułować potem własne pomysły i je realizować. Droga od pomysłu do realizacji była dla nas o wiele krótsza. Pracownikom jest trudniej o tyle, że mają do pokonania jeszcze dodatkowe schody – pierwszym z nich jest przekonanie przełożonych do swoich idei...

Pokazuje to, jak wiele zależy od otwartości dyrektorów na nowe inicjatywy – to im łatwiej zainspirować pracowników. Potwierdzają to słowa Katarzyny Krzempek, obecnie dyrektor Ośrodka Kultury w Suszcu, a podczas realizacji projektu w 2018 roku pracowniczki tej instytucji, którą to właśnie ówczesna dyrektorka przekonała do tej idei: *Pamiętam, że to był rok, w którym dużo się u nas działo. Kiedy dostałam od pani dyrektor informację, że będzie u nas Pippi, pomyślałam: O nie, jeszcze jedna rzecz?! Ale po spotkaniu organizacyjnym w Łodzi miałam przekonanie, że to będzie naprawdę wyjątkowa rzecz – coś, co może zdarzyć się u nas tylko raz. Mogłam poznać wiele nowych osób i zdobyć nowe doświadczenia. Czuje, że mnie to wzmocniło i dało mi energię, by umocnić działania teatralne w naszych ośrodkach kultury.*

Zdaniem Kasi jej instytucji udało się rozwinąć skrzydła za sprawą *Pippi*. Po sukcesie całego przedsięwzięcia w Suszcu tamtejszy dom kultury zaczął raz w miesiącu organizować niedzielę z bajką i pokazywać spektakle dla dzieci. Zapraszają nie tylko profesjonalistów, ale też dziecięce grupy amatorskie działające w innych domach kultury. Na scenie występują dzieci, które uczestniczą w zajęciach teatralnych, przygotowują spektakle, ale nie zawsze mają okazję, by je potem grać. Udało się też stworzyć dziecięcą grupę teatralną, którą prowadzi trzecia członkini ówczesnego partnerstwa zawiązanego dzięki Latu w teatrze.

Kasia cieszy się, że partnerstwo zaowocowało nie tylko wsparciem merytorycznym, ale też wspólnymi działaniami i wymianą między ośrodkami: *Szukamy, z czego możemy wspólnie skorzystać. Ważne, byśmy nie były dla siebie konkurentkami, przecież wszyscy gramy do jednej bramki, nieważne, gdzie pracujemy. Chodzi o zachęcenie ludzi do uczestnictwa w kulturze, tłumaczenie płynących z tego wartości, a nie o to, by pokazać, że ktoś jest lepszy.*

Inicjatorką tego partnerstwa trzech instytucji była Agnieszka Korzeniewska, zastępczyni dyrektora Miejsko-Gminnego Ośrodka Kultury w *Strumieniu*: „*Namiot*” był kropką nad *i*. *Zdecydowaliśmy się wprowadzić teatr jako stałą propozycję dla dzieci i rodziców. Mamy 220 miejsc na widowni i na każdym spektaklu sala była pełna. Sprzedaż biletów na kolejny spektakl zaczynał się po tym, który się właśnie kończył i od razu ustawiały się kolejki do kasy po następne bilety. Okazuje się, że są ludzie, którzy chcą z tego korzystać.*

## Droga do zmiany

Kierowniczką Działu Pedagogiki Teatru Justyna Czarnota, która w latach 2013–2015 była tour managerką objazdu namiotu i nadal intensywnie wpiera projekt, wspomina, że początkowe lata jego realizacji były trudne. Relacje z ośrodkami kultury nie były bliskie, a same spektakle stanowiły wysokiej jakości ofertę kulturalną, ale niewiele więcej. Organizatorki czuły, że w namiocie tkwi o wiele większy potencjał, ale zanim udało się go odkryć, trzeba było zebrać wiele doświadczeń. W roku, gdy zaplanowano objazdy dwóch spektakli – po raz trzeci spektaklu *Gdzie jest Pinokio?*, a *Pippi Pończoszanka* po raz pierwszy – z trudem udało się ułożyć trasy, bo domy kultury trzeba było namawiać do zaufania temu pomysłowi. Justyna nieustannie zadawała sobie pytania, czy przypadkiem ten projekt to nie fajerwerk, który zachwyca i zaraz gaśnie. Wtedy jeszcze nie miała pomysłu na zmianę formuły. Przyniosła ją ze sobą dopiero w 2015 nowa współkoordynatorka Maria Babicka. Gdy nad projektem zaczęły główkować dwie osoby, zmiany zaczęły pojawiać się lawinowo.

Teraz edukacja lokalnych liderów i dawanie im przestrzeni do samodzielnego działania jest misją tego projektu. Justyna i Marysia opisują proces wprowadzania tej zmiany jako wspólną drogę przebytą małymi krokami. Jednym z pierwszych była zmiana komunikatu językowego. O miejscowościach, do których jedzie namiot, przestano mówić „miejsca z ograniczonym dostępem do kultury”, a zaczęto je nazywać po prostu „małymi miejscowościami”. To od razu ustawiło ich pozycję koordynatorek obok odbiorców, a nie ponad nimi. *Chcemy lokalnym liderom przekazać, że nie posiadaliśmy tajemnej wiedzy o organizacji objazdu, która pozwala nam teraz przez lata odhacza*

*kolejne zrealizowane edycje. My jesteśmy w drodze i obserwujemy, jak to wspólne podróżowanie wpływa na ludzi – to dla mnie nauka zarządzania projektem – mówi Marysia.*

Kolejną nowością była organizacja spotkania podsumowującego dla przedstawicieli domów kultury, którzy brali udział w projekcie *Pippi Pończoszanka* latem 2015 roku. Zaprosiły do jego prowadzenia Monikę Modrzejewską-Świrgulską i Aleksandrę Chmielińską z Pracowni Pozytywnego Rozwoju. Prowadzące dały im feedback:

mówicie takim językiem, że ludzie, którzy nie znają tej idei, jeszcze bardziej się od niej oddalają. *Powiedziały wiele rzeczy, które pozwoliły nam przyjrzeć się swojej pracy i zweryfikować cele. Od momentu rozmowy z ewaluatorkami zaczęłyśmy myśleć, że zmiana jest w naszych rękach, po naszej stronie, i jak możemy ten projekt sformatować, żeby zyskać porozumienie* – wspomina Justyna.

I tu zaczęła się wielka praca. Pojawił się pomysł na zapraszanie liderów, którzy znają region i mogą doprosić dwóch kolejnych partnerów, spotkanie dla przedstawicieli domów kultury przed realizacją trasy, warsztaty dla edukatorów i nauczycieli. Koordynatorki utrzymały także spotkanie podsumowujące po realizacji, by wszyscy mogli się spotkać i podzielić doświadczeniami.

Projekt w obecnej formule jest szansą na rozwój dla osób pracujących w małych domach kultury. To nauka w bezpiecznych warunkach, z asystą pracowników Działu Pedagogiki Teatru i z jasnym podziałem zadań. Namiot przyjmują w swoich miejscowościach instytucje różnej wielkości. Zdarzają się pracownicy, którzy mają doświadczenie w realizowaniu działań na podobną skalę, ale dla znaczącej większości jest to bardzo duże wyzwanie. Oczywiście otrzymują mnóstwo wsparcia od twórców programu, ale nadal to właśnie oni realizują działania na swoim terenie. *Pamiętam rozszerzone z przerażenia oczy uczestników na pierwszych spotkaniach, ale teraz po kilku latach, gdy kończymy warsztat wprowadzający, dostajemy od nich informację, że już dokładnie wiedzą, co robić, kiedy i jak* – mówi Maria.

Potwierdzają to słowa Kasi, liderki z Suszca: *Ten projekt to dobry wzór do naśladowania, jak realizować różne działania: przemyśleć etapy, budować napięcie, wzbudzać emocje i wreszcie razem zrealizować punkt kulminacyjny, czyli spektakl.* Dla osób, które organizują tę wizytę na miejscu, może to być dobra nauka, by nie działać „na hurra”, ale zbadać, w jakiej społeczności pracują, czego ona potrzebuje, wprowadzić ją w nowe działania powoli. Dla wielu małych miejscowości praca w takim stylu przy programie z przemyślanym i mocnym wsparciem Instytutu Teatralnego to doświadczenie, które pozostanie w ich pamięci na lata.

Jednym z działań edukacyjnych dla liderów, którzy mają przyjmować namiot, jest spotkanie z osobami, które zrealizowały projekt w swojej społeczności rok wcześniej. To kolejny pomysł organizatorek z Działu Pedagogiki Teatru, by przybliżyć realizatorom ideę i – jak mówi Justyna Czarnota: *Poznać osoby ze zbliżonymi doświadczeniami, z małych miejscowości, zanurzone w podobnym kontekście, które już działanie zrealizowały, żyją i mają się dobrze!*

Dla Kasi z Suszca spotkanie z innymi liderami to: *lustro, w którym można zobaczyć, co już się udało, co się ma, co się umie*. Rozmowy z innymi realizatorami to czas na zatrzymanie, refleksję, zweryfikowanie, w jakim miejscu jestem ja, lider i moja instytucja. Często przynosi to docenienie swoich własnych zasobów – wsi czy miasteczka lub etapu, momentu w rozwoju.

*Spotkanie z osobami z innych ośrodków kultury było super – wspomina Agnieszka. – W trudnych chwilach przypominam sobie opowieści z innych miejsc, które mimo braku warunków i środków decydowały się na organizację przyjazdu namiotu, bo serce im to podpowiadało. Pamiętam, że na początku opowiadali, jakie mają wyzwania i potężne wątpliwości, po prostu bali się. A na końcu dzielili się tym, jak to się u nich udało i ile przyniosło radości.*

### **Po namiocie już wszystko mogę**

Przyjazd namiotu Lata w teatrze w opowieściach liderów lokalnych wiąże się z satysfakcją ze zrealizowanego działania, pozytywnymi informacjami zwrotnymi, byciem widocznym w sferze publicznej. Dla instytucji organizującej wydarzenie – a przede wszystkim dla osób odpowiedzialnych za jego realizację w swojej społeczności, może stać się źródłem sukcesu, który wzmacnia poczucie własnej wartości i poczucie osobistego sprawstwa. To zaś motywuje do dalszych działań i dalszego rozwoju.

Moje rozmówczynie z Instytutu Teatralnego przywołują różne przykłady liderów, którzy dzięki działaniu zaistnieli w swojej społeczności. Jedna osoba dzięki temu, że zorganizowała przyjazd namiotu, zyskała to, że jej obecność w miejscowości ludzie zaczęli doceniać, a przestali czekać, aż ktoś z zewnątrz przyjedzie i zrobi w końcu coś ciekawego. Dla dyrektora innej instytucji namiot okazał się przyczynkiem do przekonania władz do remontu domu kultury. A w innym miejscu burmistrz znalazł środki na dodatkowy kawałek etatu dla osoby, która wykazała się przy organizacji wizyty spektaklu. Jak widać siła rażenia tego rzuconego na wodę kamienia jest spora. Być może są jakieś kolejne kręgi, których dziś jeszcze nie dostrzegamy lub które kiedyś odkryjemy. I oby było ich jak najwięcej.

Justyna Czarnota trochę żartobliwie kończy naszą rozmowę o namiocie cyrkowym: *Gdy z Działem Pedagogiki Teatru Instytutu Teatralnego mamy coś trudnego i ważnego do zrealizowania, zadaję sobie pytanie: Czy to może być większe od namiotu cyrkowego? Namiot zrobiliśmy – to też zrobimy! Mam nadzieję, że po takich doświadczeniach dla ludzi, którzy zrobili namiot u siebie, dożynki czy dni miasteczka to teraz jest pikuś!*



Dziękuję za rozmowy, które pomogły mi w stworzeniu tekstu:

- Marii Babickiej i Justynie Czarnocie z Działu Pedagogiki Teatru Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie,
- Tomaszowi Hanajowi z Centrum Kultury i Promocji Gminy Strzyżewice w Piotrowicach,
- Agnieszce Korzeniewskiej z Miejsko-Gminnego Ośrodka Kultury w Strumieniu,
- Katarzynie Krzempek z Gminnego Ośrodka Kultury w Suszcu,
- Mateuszowi Wróblewskiemu z Bychawskiego Centrum Kultury.
- Linki do materiałów:
- M. Babicka, K. Kalinowska, P. Kukołowicz, „Teatr w kulturze rodzinnej. Badanie potrzeb publiczności spektakli dla dzieci”, dostęp: [www.encyklopediateatru.pl](http://www.encyklopediateatru.pl)
- A. Łukaszczyk, „Była u nas Pippi Pończoszanka”, Puls Gminy Jabłonna, nr 3(7)2016, sierpień 2016, dostęp: [https://cdno5.sulimo.pl/media/userfiles/jablonna.lubelskie.pl/Kultura\\_i\\_sport/puls\\_gminy/sierpien\\_2016/Puls\\_Gminy\\_Jablonna\\_nr\\_7.pdf](https://cdno5.sulimo.pl/media/userfiles/jablonna.lubelskie.pl/Kultura_i_sport/puls_gminy/sierpien_2016/Puls_Gminy_Jablonna_nr_7.pdf)



Tekst jest częścią jubileuszowej publikacji dotyczącej projektów realizowanych w namiocie cyrkowym w ramach programu Lato w teatrze przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego: <http://www.latowteatrze.pl/namiot.html>.

Warszawa 2020

