



# 15

**15 tekstów  
na piętnastolecie  
programu  
Lato w teatrze**

*15 tekstów na piętnastolecie programu Lato w teatrze*  
pod redakcją Justyny Czarnoty i Katarzyny Piwońskiej  
Warszawa 2023

Publikacja została przygotowana z okazji 15. edycji programu Lato w teatrze, która odbyła się w 2022 roku. Lato w teatrze jest programem Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego finansowanym ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Wydanie I

*Korekta:*  
Iga Kruk-Żurawska

*Projekt okładki, opracowanie graficzne i skład:*  
Karolina Witowska

*Wydawca:*  
Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego  
ul. Jazdów 1  
00-467 Warszawa  
[www.instytut-teatralny.pl](http://www.instytut-teatralny.pl)

ISBN 978-83-67682-16-9



# Spis treści

- 4 Justyna Czarnota, Katarzyna Piwońska  
**Wstęp**
- 9 Aleksandra Bednarz  
**Poza siedzibą – o realizacji projektu i budowaniu relacji w społecznościach lokalnych**
- 20 Justyna Prajs  
**Pozwól działać! To uskrzydla! O wpływie programu Lato w teatrze na życie kulturalne w małych miejscowościach**
- 30 Aneta Pepaś-Skowron  
**DaSię Town – opowieść o teatrze, którego mogło nie być. Pięć historii o realizowaniu Lata w teatrze po raz pierwszy**
- 45 Katarzyna Krajewska, Agnieszka Drelich-Magdziak  
**Lato w teatrze jest wszystkim? Blaski i cienie modułu Lato w teatrze+**
- 58 Dorota Ogródzka  
**(O)burzenie teatru, czyli jak młodzież z Bydgoszczy próbowała zmienić teatr publiczny**
- 72 Joanna Kowalska  
**Pierwsze lato wszystkich lat. O młodzieży, która pokochała teatr i wybrała ścieżkę artystyczną w dorosłym życiu**
- 81 Judyta Berłowska  
**Gdzie dwie osoby, tam trzy poglądy na teatr i edukację? Kilka refleksji o tym, jak komunikacja w zespole projektowym wpływa na komfort pracy w projektach Lata w teatrze**
- 93 Aneta Muczyń, Joanna Pietraszek  
**Zobaczyć świat oczami młodzieży. Dwugłos na podstawie międzykulturowych projektów dla osób nastoletnich realizowanych w 2022 roku w Warszawie**
- 107 Agata Andrzejczuk, Agata Pietruszewska  
**Dorastanie do integracji. Refleksja wokół latoteatralnych przygód, nie tylko teatralnych**
- 116 Iwona Konecka  
**Latoteatralny off-road. Boczne drogi, nieprzetarte szlaki i własne ścieżki w Lecie w teatrze**
- 128 Magdalena Parnasow-Kujawa  
**Lato w teatrze z perspektywy osoby oceniającej wnioski**
- 136 Agata Łukaszewicz  
**Przez Lato poza Lato. O tym, jak droga rozwoju w programie splata się z drogą rozwoju zawodowego**
- 146 Justyna Czarnota, Katarzyna Kotarska, Joanna Krukowska-Gulik, Magdalena Szpak  
**Rozmowa obecnych i byłych koordynatorek programu Lato w teatrze**
- 162 Robert Jarosz  
**O, namiocie! O, Pinokio! O realizacji pierwszego spektaklu w namiocie cyrkowym**
- 176 Kamila Majchrzycka-Szymańska  
**Ludzie i magia – rzecz o współpracy Teatru Pinokio w Łodzi i Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie przy organizowaniu spektakli w namiocie cyrkow**



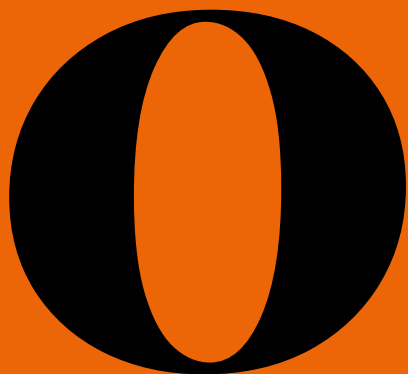
fot. Marek Zimakiewicz

Justyna Czarnota – pedagożka teatru, trenerka i menadżerka kultury. W latach 2010–2022 pracownica Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego. W latach 2013–2014 była producentką i tour menadżerką objazdów spektakli w namiocie cyrkowym. W latach 2014–2016 wraz z Joanną Krukowską-Gulik współkoordynatorka programu Lato w teatrze. W latach 2016–2022 kierowniczką Działu Pedagogiki Teatru. Obecnie jako freelancerka prowadzi warsztaty dla różnych instytucji i organizacji w całej Polsce oraz projektuje materiały edukacyjne i rozwojowe. Jej głównym obszarem zainteresowania jest współczesny teatr dla dzieci, młodzieży i rodzin.



fot. z archiwum autorki

Katarzyna Piwońska – redaktorka, pedagożka teatru, tutorka, trenerka. Z Latem w teatrze współpracuje od 2013 roku, czyli od edycji, w której po raz pierwszy odbyły się wizyty w ośrodkach podczas trwania warsztatów. W programie prowadziła spotkania dla realizatorów przed rozpoczęciem projektów i ewaluacje na zakończenie edycji, odwiedzała ośrodki realizujące swoje warsztaty oraz wspierała koordynatorki programu w tworzeniu materiałów na stronę internetową. W latach 2016–2022 była związana z programem Teatroteka Szkolna, w którym koordynowała pracę portalu oraz współtworzyła programy rozwojowe dla osób pracujących w szkołach i teatrach. Obecnie współpracuje z instytucjami kultury jako redaktorka i autorka tekstów oraz publikacji.



**Justyna Czarnota**  
**Katarzyna Piwońska**

**Wstęp**

Jak przygotować publikację podsumowującą piętnastolecie Lata w teatrze, by z niecierpliwością czekała na nią każda osoba znająca ten program? Jakie zagadnienia powinna poruszać, żeby czytało się ją z przyjemnością i ciekawością od deski do deski? Jak zamknąć w słowach piętnaście tak różnorodnych edycji i oddać zmiany, które zachodziły przez ten czas w programie? Te pytania zadawałyśmy sobie podczas pierwszego spotkania z koordynatorkami programu Katarzyną Kotarską i Joanną Krukowską-Gulik. Odpowiedź mogła być tylko jedna: nie ma Lata w teatrze bez ludzi! Aby pokazać, czym jest program, potrzebujemy perspektyw osób prowadzących warsztaty, wspierających na różne sposoby projekty i uczestniczących w nich, tych aplikujących o granty i tych je oceniających, przygotowujących spektakle w namiocie cyrkowym i goszczących ten projekt. Wierząc, że głosy osób zaangażowanych w Lato w teatrze pozwolą pokazać jego różnorodność i bogactwo, ogłosiliśmy nabór tekstów.

Nie zawiodłyśmy się – chęć podzielenia się swoim doświadczeniem zadeklarowało dwadzieścia pięć osób! Publikacja była jednak planowana pod roboczym tytułem „Piętnaście tekstów na piętnastolecie programu Lato w teatrze”... Jako redaktorki stanęłyśmy przed kolejnym pytaniem: jak wybrać spośród nadesłanych propozycji te, które pozwolą najpełniej opowiedzieć o programie? Postawiłyśmy przed sobą zadanie: znaleźć sposób na to, by mimo limitu tekstów głosy wszystkich zainteresowanych osób mogły wybrzmieć. Po uważnym zapoznaniu się ze zgłoszeniami zaproponowałyśmy niektórym autorkom i autorom podejmującym podobne zagadnienia połączenie się w pary i grupy, by wspólnie opracować temat. Czasem sugerowałyśmy też zmiany punktów ciężkości w proponowanych tekstach. Wiemy, jak wielkiej otwartości wymagało to od wszystkich osób i jesteśmy nieskończenie wdzięczne za życzliwość, zrozumienie i elastyczność.

Dzięki tej pracy powstała publikacja zawierająca... czternaście tekstów. Każdy z nich jest poświęcony innemu tematowi wiodącemu, ale jednocześnie wszystkie teksty przeglądają się w sobie i wzajemnie się oświetlają. Piętnasty tekst to rozmowa byłych i obecnych koordynatorek programu, którą zainicjowałyśmy, by dopełnić obrazu wyłaniającego się z opowieści osób uczestniczących w naborze. Praca koordynatorek tworzy ramy dla programu, chcieliśmy więc, by i w publikacji ich głosy stanowiły ramę, w jakiej można osadzić teksty omawiające różne aspekty Lata w teatrze. W tak pomyślanej całości wyraźnie odcinają się teksty opisujące doświadczenia związane z realizacją projektu w namiocie cyrkowym – zostały one umieszczone na końcu i tworzą swego rodzaju appendix. Robert Jarosz w tekście *O, namiocie! O, Pionokio! O realizacji pierwszego spektaklu w namiocie cyrkowym* przypomina, w jaki sposób zrodziła się idea tego projektu i przybliża kulisy powstawania pierwszego spektaklu w namiocie cyrkowym, a Kamila Majchrzycka-Szymańska dzieli się doświadczeniami współprodukcji projektu „Pippi Pończoszanka” w tekście *Ludzie i magia – rzecz o współpracy Teatru Pinokio w Łodzi i Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie przy organizowaniu spektakli w namiocie cyrkowym*.

Pozostałe dwanaście tekstów koncentruje się na programie grantowym. Publikację otwierają trzy artykuły związane z realizacją projektów w małych miejscowościach. Choć Lato w teatrze zrodziło się z chęci i potrzeby otwierania teatrów instytucjonalnych w okresie wakacyjnym, od kilku lat wyraźnie widać, że coraz rzadziej aplikują one o dofinansowanie. Rokrocznie rośnie natomiast liczba wnio-

sków składanych przez mniejsze ośrodki, a prężne organizacje miejskie zwracają się ku pracy na wsiach i w małych miastach. O tych drugich działaniach mówi się czasem, że są „spadochroniarskie” – obarczone ryzykiem niewystarczającego rozpoznania gruntu, stanowienia chwilowej atrakcji bez szans na kontynuację. Aleksandra Bednarz, dzieląc się swoim doświadczeniem w tekście *Poza siedzibą – o realizacji projektu i budowaniu relacji w społecznościach lokalnych*, skłania czytelniczki i czytelników do zadania sobie pytania o konsekwencje takiej strategii i do zastanowienia się, co pomaga budować relację między lokalnymi i zewnętrznymi podmiotami. Autorka szczerze i analitycznie opowiada o działaniach Stowarzyszenia ON/OFF, które nie ma własnej przestrzeni, więc gości w różnych miejscach i współpracuje z różnymi instytucjami – co nie zawsze jest łatwe dla obu stron.

Justyna Prajs, koordynatorka licznych projektów edukacyjnych i kulturalnych w Jabłonowie Pomorskim, wnosi zupełnie inną perspektywę – od lat działa w swojej miejscowości, dzięki temu może obserwować zmiany, które w niej zachodzą, i analizować, jaki wpływ na jej ośrodek ma Lato w teatrze. W tekście *Pozwól działać! To uskrzydla! O wpływie programu Lato w teatrze na życie kulturalne w małych miejscowościach* poszerzyła swoją perspektywę o głosy: Izabeli Kotłegi z Lubiewa, Tomasza Hanaja z podlubelskich Piotrowic i pracującej w Strzelnie Magdaleny Jasińskiej. Pozwoliło jej to zbudować wielopłaszczyznowy obraz przemian, jakie zachodzą w małych ośrodkach kultury biorących udział w programie – uwzględniając kadre instytucji, uczestników projektów oraz lokalną społeczność i partnerów.

Znaczenie latoteatralnego zastrzyku energii (i gotówki) dla ożywiania – a często też inicjowania – aktywności teatralnej dzieci i młodzieży w małych miejscowościach przybliżyła Aneta Pepaś-Skowron. Tekst *DaSię Tówn – opowieść o teatrze, którego mogło nie być. Pięć historii o realizowaniu Lata w teatrze po raz pierwszy przybrał formę dramatu w trzech aktach*. Autorka, sama związana z programem od ponad dziesięciu lat jako koordynatorka projektów w różnych miejscach (przez wiele lat w podkarpackim Dynowie), oddaje głos czterem osobom realizującym w 2022 roku swoje pierwsze półkolonie: Katarzynie Zarzyckiej – prezesce Fundacji Plenerownia w Hucisku, Sylwii Hubicy – dyrektorce Gminnego Ośrodka Kultury w Międzyrzeczu Podlaskim z/s w Wysokim, Marcinowi Drzazdze – prowadzącemu warsztaty teatralne organizowane przez Fundację Da Się i Miejsko-Gminny Dom Kultury w Otmuchowie, oraz Marcie Łokietek – pomysłodawczyni i koordynatorce projektu realizowanego przez Teatr Przypadków Feralnych i Dom Kultury w Kotlinie. Ten wielogłos pozwala zrozumieć, dlaczego tak ważne jest włączanie nowych organizacji do rodziny Lata w teatrze.

Rewersem artykułu Anety Pepaś-Skowron można nazwać rozmowę Katarzyny Krajewskiej (pedagożki teatru we Wrocławskim Teatrze Lalek) i Agnieszki Drelich-Magdziak (koordynatorki latoteatralnych projektów w Gminnym Ośrodku Kultury w Górznie) zatytułowaną *Lato w teatrze jest wszystkim? Blaski i cienie modułu Lato w teatrze+*. Każda z rozmówczyń ma ogromne i, jak pokazuje ich dialog, zupełnie inne doświadczenie w realizacji programu – z ciekawością dopytują się nawzajem o ważne dla siebie kwestie. Zderzenie tych dwóch punktów widzenia buduje obraz Lata w teatrze+ jako modułu, który z jednej strony ogranicza doświadczonym ośrodkom możliwość realizacji projektów, ale z drugiej – zachęca je do rozwoju i umożliwia realizowanie inicjatyw nowicjuszom. Rozmowa podejmuje też wątek różnic pomiędzy prowadzeniem warsztatów w małych i dużych ośrodkach.

Kolejne dwa teksty skupiają się na osobach uczestniczących w latoteatralnych projektach. Dorota Ogródzka w tekście *(O)burzenie teatru, czyli jak młodzież z Bydgoszczy próbowała zmienić teatr publiczny* wraca wspomnieniami do projektu realizowanego w Teatrze Polskim w Bydgoszczy dekadę temu. Autorce udało się skontaktować z wieloma osobami uczestniczącymi wówczas w warsztatach – to ich wspomnienia, reminiscencje i refleksje stanowią najbardziej poruszającą część tego artykułu. Tekst pokazuje również, jak realizacja projektu przełożyła się na rozwój instytucji i włączenie do jej programu kolejnych działań adresowanych do młodzieży – w szerszym planie zwraca też uwagę na to, jak znacząco w ciągu ostatnich lat przeobraziła się oferta polskich teatrów, jeśli chodzi o działania z udziałem młodej widowni.

Uzupełnieniem tej perspektywy jest tekst Joanny Kowalskiej *Pierwsze lato wszystkich lat. O młodzieży, która pokochała teatr i wybrała ścieżkę artystyczną w dorosłym życiu*. Autorka (dziś aktorka i dramaturżka), która sama wielokrotnie brała udział w latoteatralnych warsztatach, poprosiła trójkę swoich znajomych – absolwentów wrocławskiej filii Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, a niegdyś uczestników artystycznych półkolonii – by zastanowili się, jak Lato w teatrze wpłynęło na ich myślenie o teatrze i wybór życiowej drogi. Odpowiedzi Nataszy Sołtanowicz, Mateusza Barty, Mateusza Brodowskiego i samej autorki sprawiają, że można zatęsknić do tego, by samemu wziąć udział w latoteatralnej przygodzie.

Następne dwa teksty podejmują refleksję dotyczącą osób prowadzących warsztaty w projektach i ich wpływu na realizowane działania. W ramach przygotowań do pisania tekstu *Gdzie dwie osoby, tam trzy poglądy na teatr i edukację? Kilka refleksji o tym, jak komunikacja w zespole projektowym wpływa na komfort pracy w projektach Lata w teatrze* Judyta Berłowska przeprowadziła rozmowy z kilkunastoma osobami z różnych ośrodków, wspólnie z którymi realizowała projekty. Autorka zwraca uwagę na to, jaki wpływ mają relacje w zespole projektowym na dynamikę procesu warsztatowego i wskazuje kluczowe jej zdaniem obszary w komunikacji kadry. Z kolei artykuł *Zobaczyć świat oczami młodzieży. Dwugłos na podstawie międzykulturowych projektów dla osób nastoletnich realizowanych w 2022 roku w Warszawie* daje wgląd w proces warsztatowy w dwóch ośrodkach, które łączył podobny profil grupy uczestników (młodzież ukraińska i polska), i pozwala zobaczyć, w jaki sposób osoby prowadzące decydowały o jego przebiegu. O swoich działaniach opowiadają w nim Joanna Pietraszek – realizatorka projektu „Dni, których nie znamy” – i Aneta Muczyń – realizująca projekt „MIR-aż?”. Ten tekst jest jednocześnie rodzajem upamiętnienia wyjątkowej piętnastej edycji programu – wówczas Lato w teatrze otrzymało z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego dodatkowe dofinansowanie w wysokości miliona złotych przeznaczone dla projektów zapraszających do wakacyjnych działań dzieci i młodzież z Ukrainy, które przebywają na terytorium naszego kraju w wyniku wojny rosyjsko-ukraińskiej. Wśród sześćdziesięciu dziewięciu dofinansowanych wówczas projektów, aż dwadzieścia osiem miało charakter międzykulturowy. Liczba zgłoszonych w tegorocznej edycji programu projektów, w których wnioskodawcy przewidzieli udział dzieci i młodzieży z Ukrainy oraz włączyli do kadry osoby prowadzące z tego kraju, pokazuje, że międzykulturowość stała się szerzej obecnym elementem latoteatralnego krajobrazu.

Program Lato w teatrze od początku swojego istnienia zakładał otwartość na zapraszanie do udziału (ale też do prowadzenia warsztatów) osób z niepełnospraw-

nościami. Przez lata liczne ośrodki podejmowały się włączania tej grupy, zastanawiając się, jakie narzędzia sprzyjają temu, żeby wszystkie osoby uczestniczące czuły się sprawiedliwie traktowane i dostawały równe szanse na współtworzenie pokazu. Agata Andrzejczuk i Agata Pietruszewska w tekście *Dorastanie do integracji. Refleksja wokół latoteatralnych przygód, nie tylko teatralnych* dzielą się swoimi doświadczeniami prowadzenia kolejnych projektów realizowanych w różnych instytucjach w Słupsku – autorki szczególnie skupiają się na decyzjach podejmowanych przez osoby dorosłe, które budują ramy dla działań młodzieży, i opowiadają o własnym, rozłożonym na lata procesie rozwijania świadomości dotyczącej integracji.

Wszystkie omówione do tej pory teksty dotyczyły tego, co charakterystyczne dla Lata w teatrze, zaś kolejna autorka, Iwona Konecka, w tekście *Latoteatralny off-road. Boczne drogi, nieprzetarte szlaki i własne ścieżki w Lecie w teatrze* koncentruje się na tym, co nietypowe – przybliża projekty realizowane przez Kolektyw Kobietostan we współpracy z Zakładem Karnym w Krzywańcu, w których oprócz „regulaminowych” nieletnich uczestników wzięły udział ich mamy. Autorka uwzględnia w swojej opowieści działania w okresie pandemii. Lektura tego artykułu pozwala nie tylko docenić pomysłowość i empatię osób prowadzących warsztaty w ramach programu, ale też uzmysłowić sobie, jak ważne jest zaufanie pomiędzy grantodawcami i grantobiorcami.

Agata Andrzejczuk i Agata Pietruszewska oraz Iwona Konecka w swoich tekstach wnoszą jeszcze jeden wątek: pokazują, jak rozwijało się ich myślenie o programie Lato w teatrze, jego uczestniczkach i uczestnikach oraz swojej własnej roli w polu animacji społeczno-kulturalnej. Jest to także główny temat artykułu Agaty Łukaszewicz *Przez Lato poza Lato. O tym, jak droga rozwoju w programie splata się z drogą rozwoju zawodowego*, w którym autorka nakreśla własną drogę rozwoju jako koordynatorki projektów, pedagogiki teatru i arteterapeutki. Jej historia jest zaproszeniem do namysłu nad tym, jak rozwój indywidualny przekłada się na realizację projektów w ramach programu i odwrotnie, a także jak splata się to z rozwojem dziedziny, jaką jest pedagogika teatru.

Dwa ostatnie teksty dotyczące konkursu grantowego to głosy reprezentantek grantodawców, czyli osób z drugiej strony programu. Magdalena Parnasow-Kujawa w tekście *Lato w teatrze z perspektywy osoby oceniającej wnioski* opowiada o swoim dwukrotnym doświadczeniu pracy w Zespole Sterującym. Publikację kończy rozmowa większości dotychczasowych koordynatorek programu: Justyny Czarnoty, Katarzyny Kotarskiej, Joanny Krukowskiej-Gulik i Magdaleny Szpak. Opowiada ona o zmianach, przez które przechodził program od momentu jego powołania.

Na koniec chcemy powiedzieć, że dla nas – osób przez wiele lat zaangażowanych w różnych rolach w budowanie tego programu – redagowanie publikacji jubileuszowej Lata w teatrze było prawdziwą przyjemnością i zaszczytem. Dziękujemy wszystkim za zaangażowanie i pracę z nami!

Justyna Czarnota i Katarzyna Piwońska





fot. Adam Konowalski

Aleksandra Bednarz – aktorka, pedagogka teatru, menadżerka kultury. Absolwentka Wydziału Aktorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi, Podyplomowych Studiów Menedżerskich na Uniwersytecie Warszawskim oraz komunikacji międzykulturowej Szanghajskiej Akademii Teatralnej. Pracowała przy siedmiu projektach realizowanych w ramach programu Lato w teatrze: jako koordynatorka i prowadząca warsztaty w projektach Stowarzyszenia ON/OFF – „Nieodkryte czyli młodzi detektywni na tropie zbójckiego skarbu”, „DZIECIOKRACJA czyli Dziecięca Republika Teatralna”, „Świat na Wspak”; jako koordynatorka w projekcie Stowarzyszenia Otwarty Śląsk „KLAMORY”; jako prowadząca warsztaty przy Lecie w teatrze w Górnicy; „9.99” w Braniewie; jako ewaluatorka przy „Wakacjach z Duchami” w Teatrze Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana w Będzinie. Pracuje przy międzynarodowych projektach, m.in. performansie *INERTIA* w ArtCN w Szanghaju, spektaklu *Mo Fei* w reżyserii Krystiana Lupy w Chinach czy przy realizacji spektakli grupy Instytutu B61. Związana jako edukatorka z kilkoma grupami zagranicznymi, m.in. XIEXIN Dance Theatre w Szanghaju czy The International College of Musical Theatre.

# O1

**Aleksandra Bednarz**

## **Poza siedzibą**

**– o realizacji projektu i budowaniu relacji  
w społecznościach lokalnych**

W 2013 roku zostałam zaproszona do prowadzenia warsztatów w Górznie, w projekcie organizowanym przez Fundację Win-Win, i w ten sposób poznałam program Lato w teatrze. Niewiele wtedy o nim wiedziałam, natomiast podobało mi się, że nasz projekt był skoncentrowany na twórczej zabawie uczestniczek i uczestników oraz dawał przestrzeń do eksperymentowania przy tworzeniu pokazu finałowego. Takie podejście wydawało mi się wówczas nowatorskie i ciekawe. Stworzyliśmy z dziećmi i młodzieżą spektakl, który łamał konwenanse: zamiast usadzić publiczność na widowni, zabraliśmy widzów na spacer po miejscowości, gdzie czekały na nich różne performatywne atrakcje. Dla mnie był to pierwszy moment, kiedy poczułam się wyjątkowym i chcianym gościem w niewielkiej społeczności. Zapragnęłam to doświadczenie powtórzyć. Zainteresowałam się działaniami społecznymi z pogranicza pedagogiki teatru i wkrótce zaczęłam sama pisać wnioski – już dla swojej organizacji. Stałam się liderką. Czas spędzony w Górznie był początkiem mojej latoteatralnej przygody i zainspirował wybór kierunku, w którym chciałam zmierzać.

Stowarzyszenie ON/OFF, organizacja, z którą jestem związana, nie posiada infrastruktury. Mamy adres tylko na potrzeby administracyjne, nasz dom jest tam, gdzie się pojawiajemy i gdzie pracujemy. To konieczność spowodowana brakiem własnego miejsca, ale realizacja projektów poza siedzibą wynika też z potrzeby wolności i ciekawości świata, chęci wychodzenia poza własne środowisko i rozpoznania grupę odbiorców. Czujesz się wówczas jak w nieustannej podróży: powoli odkrywasz miejsce, możliwości, zależności, ludzi. Ten model stosowaliśmy również w projektach w programie Lato w teatrze, którego struktura jest przyjazna dla takich „ruchomych” organizacji jak nasza. Pojawienie się zupełnie obcych osób, w małych społecznościach łączyło się z wieloma wyzwaniem, czasem okazywało się wielkim sukcesem, doświadczeniem dającym ogrom satysfakcji, ale momentami wiązało się z frustracją po obu stronach.

Ten tekst jest opisem doświadczeń zdobytych podczas organizowania projektów poza siedzibą w latach 2015–2017 w małych miejscowościach (Rycerka Górna – 1400 mieszkańców, Sól – 1600 mieszkańców; według danych GUS, 2021), miejscach, w których nie mieliśmy zasobów ludzkich, lokalowych i wcześniej nawiązanych partnerstw czy relacji ze społecznością lokalną<sup>1</sup>. Przyglądam się naszym sposobom budowania relacji ze społecznością na kolejnych etapach projektu oraz kontynuacji współpracy po jego zakończeniu. Projekty opisuję chronologicznie – każdy był punktem wyjścia do realizacji kolejnego. Mam nadzieję, że zbiór tych doświadczeń pomoże czytelniczkom i czytelnikom świadomie planować realizację działań w początkowo obcym miejscu, zainspiruje do wyjścia poza własną siedzibę i podsunie kilka konkretnych pomysłów.

<sup>1</sup> Społeczność lokalną definiuję tu jako zbiorowość zamieszkującą wspólne terytorium czy przestrzeń, która stanowi podłoże do budowania sieci wspólnych interesów, więzi społecznych, a także rozwiniętych w nurcie psychospołecznym wspólnotowych identyfikacji – poczucia przynależności, tożsamości, świadomości. Za: M. Klekotko, *Między lokalnością a wspólnotowością, czyli o wspólnototwórczych właściwościach scen miejskich*, „Acta Universitatis Lodziensis Folia Sociologica” 2018, nr 64.



fol. z archiwum projektu „Nieodkryte, czyli młodzi detektywi na tropie zbójckiego skarbu”, Rycerka Górna 2015

Pewnie ze względu na doświadczenia z Górzna, Lato w teatrze kojarzyło mi się z przyrodą i wsią – prawdziwymi wakacjami z czasów mojego dzieciństwa. Wybór pierwszej miejscowości na organizację projektu z moim stowarzyszeniem był naturalny: Rycerka Górna, miejsce, gdzie można pracować w otoczeniu przyrody, gór, dzikich zwierząt. Dobrze znałam tę miejscowość, spędziłam tam wiele wakacji i weekendów jako dziecko i nastolatka. Prawda była taka, że gdy podejmowałam decyzję, by zaproponować Lato w teatrze lokalnym dzieciakom, znałam topografię Rycerki, ale nie wiedziałam zbyt wiele o społeczności i nie znałam tam absolutnie nikogo. Brak zasobów nie stanowił dla mnie problemu, lecz wyzwanie, z którym chciałam się zmierzyć. „Halo? Dzień dobry, z tej strony Aleksandra Bednarz. Czy gdybym napisała wniosek i dostała dofinansowanie na zrobienie dwutygodniowych bezpłatnych warsztatów teatralnych dla dzieciaków z Rycerki Górnej, to moglibyśmy za darmo skorzystać z sali w remizie?”. „A czemu by nie...” – odpowiedział pan Tadeusz Banaś, wieloletni sołtys. Kiedy już się poznaliśmy, okazał się świetnym człowiekiem, otwartym i otaczającym wsparciem grupę wariatów (w pozytywnym znaczeniu tego słowa), o której wkrótce mówiła cała wioska.

Zacząło się więc gładko: telefon do sołtysa, potem wizyta w urzędzie gminy, spotkanie z wójtem Kazimierzem Fujakiem, dofinansowanie. Idealny początek pięknej historii sporo zawdzięczał przypadkowi, bo wiele razy przed tym telefonem i po nim, gdy dzwoniłam w podobnych sprawach, słyszałam wyraźne „nie”.

Niestety szybko okazało się, że przywitanie nas z otwartymi ramionami przez sołtysa czy urząd gminy w ogóle nie przekłada się na zapisy na warsztaty. Rok szkolny już się skończył, więc trudno nam było dotrzeć bezpośrednio do dzieci i młodzieży. Od tego czasu sporo się zmieniło, ale w 2015 roku media społecznościowe nie były najpopularniejszą metodą komunikacji, a zasięg naszych postów i wydarzeń (pomimo wykupienia płatnej reklamy) był bardziej niż skromny. Rozwieszenie plakatów i rozdawanie ulotek niewiele dało: ot, ktoś, jakieś nikomu nieznanne stowarzyszenie, powiesiło coś na tablicach ogłoszeń i w sklepie.

Zgłosiło się może dziesięć osób (z zakładanych dwudziestu pięciu). Topografia miejscowości, charakterystyczna dla tamtego rejonu, nie pomagała w dotarciu do mieszkańców. Wieś ciągnie się przez dziesięć kilometrów, mieszkańcy przemieszczają się głównie samochodami lub na rowerach, niewiele osób widać na drodze, trochę większy ruch robi się w okolicach przystanków, centrum wsi wyznaczają szkoła, remiza, okoliczne sklepy i kościół – ale nie ma rynku czy głównego placu, który służyłby jako miejsce spotkań.

Nasz wyjazd do Rycerki, by podjąć bezpośrednie rozmowy z mieszkańcami, był utrudniony z powodu sporej odległości od Warszawy. Chcieliśmy, aby mieszkańcy przede wszystkim o nas usłyszeli, ale potrzebowaliśmy też uwiarygodnienia i zdobycia dzięki temu zaufania. W społecznościach wiejskich wciąż silna jest struktura autorytetów: sołtysa, księdza, nauczyciela. Czy mi się to podobało czy nie, chcąc wejść w społeczność, musiałam się temu podporządkować i skorzystać z ich (po)mocy. Dzięki prośbie sołtysa ksiądz wspomniał o projekcie w trakcie ogłoszeń parafialnych po niedzielnej mszy i tego dnia telefon zaczął dzwonić. Lista szybko się zapełniła.

Pierwszy dzień warsztatów rozpoczęliśmy od spotkania z rodzicami, aby dać się poznać i opowiedzieć trochę o sobie i o naszym pomysle. Istotne wydaje mi się to, że Lato w teatrze jako program uwiarygadnia nas jako organizatorów, a to pomaga w kontaktach z rodzicami czy opiekunami, w wejściu do danej instytucji czy urzędu. Niejednokrotnie, komunikując się z różnymi osobami i potencjalnymi partnerami, posiłkowałam się stroną internetową i mapą projektów już zrealizowanych – pokazanie, że znaleźliśmy się w elitarnym gronie trzydziestu, czterdziestu czy pięćdziesięciu miejsc, w których w danym roku projekty będą realizowane, zawsze robi wrażenie.

My – zespół prowadzących – mieliśmy ogólną koncepcję stworzoną przeze mnie na potrzeby wniosku. Przygotowaliśmy bazę pomysłów, książki i materiały, ale nie mieliśmy wypracowanej struktury czy omówionych metod pracy. Nie wszyscy w zespole znali się przed rozpoczęciem projektu. Jego skład był dla mnie bardzo ważny, bo poza wspólną pracą mieliśmy także spędzić razem całe dwa tygodnie w jednym domu. Nieprzypadkowo zaprosiłam Tomka Mycana i Piotra Dąbrowskiego, z którymi wspólnie pracowaliśmy przy projekcie w Górnicy, gdzie bazowaliśmy na lokalnych historiach. Do zespołu dołączyły też nowe w „Lecie” osoby: Maciej Zakrzewski, który zajmuje się muzyką, a znaliśmy się z pracy przy spektaklu w Teatrze im. Wilama Horzycy w Toruniu, oraz Liubov Gorobiuk zajmująca się wideo, polecona mi przez bliską przyjaciółkę. Z perspektywy czasu widzę, że miałam dobrą intuicję w doborze tego składu: szybko się polubiliśmy i łatwo dogadywaliśmy. Naturalnie wyklarował się podział według kompetencji: ktoś lepiej czuł się w zajęciach ruchowych, ktoś w plastycznych, ktoś prowadził zabawy, a ktoś inny chętnie rozmawiał z dziećmi, które w danym momencie tego potrzebowały. Na zajęciach byliśmy obecni wszyscy przez cały czas, więc na bieżąco obserwowaliśmy i reagowaliśmy. Popołudnia i wieczory spędzaliśmy na omawianiu dnia i planowaniu zajęć na następny dzień, w weekendy przebieraliśmy się i kręciliśmy filmy, robiliśmy sesje fotograficzne. Myślę, że w kontekście wchodzenia w społeczność lokalną ważnym aspektem było to, że na czas trwania projektu zamieszkaliśmy w całorocznym domu, który mieliśmy w barterze – a nie w pokojach gościnnych, jak odwiedzający Rycerkę turyści czy letnicy. Dzięki temu odbyliśmy tysiące

nieformalnych, osobistych rozmów. Kiedy się dało, staraliśmy się wspierać lokalne biznesy – po kilku dniach nasza ekipa była rozpoznawana w okolicznych sklepach, w których robiliśmy codzienne zakupy i kupowaliśmy materiały na warsztaty, czy podczas posiłków w lokalnych knajpkach. Z obcych zaczęliśmy być bardziej swoi, znani, a ponieważ dbaliśmy o życzliwe kontakty z osobami dookoła – wyglądało na to, że także lubiani. A proste rzeczy – jak branie faktury na warsztatowe materiały i podawanie przy tej okazji nazwy organizacji – sprawiły, że mieszkańcy zaczęli nas z nią utożsamiać.

Świadomość i zrozumienie różnych procesów przychodzi z czasem. Dziś wiem, że wybór tematu jest kluczową sprawą, wówczas – realizując jeden ze swoich pierwszych projektów z zakresu edukacji kulturowej – kierowałam się raczej intuicją. Ogólna koncepcja projektu została wyrażona w tytule „NIEODKRYTE, czyli młodzi detektywi na tropie zbójckiego skarbu”. Myślę, że ten temat był dość bezpiecznym wyborem – nie budził kontrowersji czy strachu w dorosłych, którzy decydowali o zaproszeniu nas i o zapisaniu dzieci, a jednocześnie zostawiał przestrzeń dla wyobraźni osób uczestniczących i ich dziecięcych fantazji. Pozwalał też młodym występować w roli ekspertów, bo dzielili się z nami informacjami o miejscowości i regionie, opowiadali o swojej codziennej rzeczywistości. Kluczowe wydaje mi się również to, że wybrany temat był znakomitym pretekstem do wyjścia poza mury remizy. Od początku chciałam rozmawiać z ludźmi z miejscowości. Szybko okazało się, że materiał dotyczący zbójckich opowieści jest dość skąpy, więc zwróciliśmy się do mieszkańców, których prosiliśmy o opowiedzenie lokalnych historii. Niektórzy najzwyczajniej nas przeganiali lub odsyłali do starszych osób (co zabawne, robiły to osoby w podeszłym wieku). Brak opowieści został kreatywnie wykorzystany – ot, lokalne legendy są tajemnicą, panuje zмова i nie mówi się o nich głośno. Zdobywanie materiału stało się okazją do poznawania miejscowości przez nasz zespół oraz nawiązywania bezpośredniego i naturalnego kontaktu ze środowiskiem lokalnym, który odbywał się przez uczestniczki i uczestników. Cały czas dbaliśmy o to, by się nie izolować i nie zamykać w sali – dużą część zajęć spędzaliśmy na boisku czy w przestrzeni miejscowości, kręcąc wideo do trailera, robiąc sesje fotograficzne czy nagrywając dźwięki. Zaplanowanym elementem pracy warsztatowej były także działania promocyjne prowadzone przez grupę uczestników: blog, gazeta, którą kserowaliśmy i rozkładaliśmy w okolicznych sklepach, plakaty, ulotki czy własnoręcznie wykonane zaproszenia zanesione osobiście ważnym osobom w miejscowości: dyrekcji szkoły, księdzu, nauczycielkom, sołtysowi.

Nieoceniona okazała się także współpraca i pomoc lokalnych autorytetów i przedstawicieli samorządu. Staralam się podtrzymywać te relacje i nie zgłaszać się tylko z potrzebami, ale zaglądać – na przykład do urzędu – towarzysko, żeby opowiedzieć co u nas i jak nam idzie. Udało mi się także zaprosić na zajęcia wójta z delegacją. Oczywiście wieść szybko się rozniosła, mieszkańcy dowiedzieli się o tym od dzieci i z lokalnej gazety, a to także podbiło rangę naszego wydarzenia. Od początku pracy nad projektem zależało mi, aby włączyć w działania jak najwięcej osób i firm z regionu, nawet w niewielkim stopniu. Pozwoliło to przesunąć trochę środek ciężkości w projekcie: z robienia czegoś dla mieszkańców na wspólne tworzenie projektu. Paradoksalnie korzystne okazało się też to, że nie byłam świadoma lokalnych zależności. Nie miałam uprzedzeń, by pukać do drzwi, do których na przykład w kolejnym roku już się nie skierowałam, bo założyłam, że „i tak nie

dadzą”. I choć same próby znalezienia sponsorów (poza jedną) okazały się nieskuteczne, to dały pretekst, aby odwiedzić osoby prowadzące lokalne przedsiębiorstwa i porozmawiać. O naszym projekcie wiedzano nie tylko w miejscowości, ale i całej gminie – to był głównie efekt bezpośrednich kontaktów. Suma tych wszystkich mikrodziałań przyniosła skutek.



fot. z archiwum projektu „DZIECIOKRACJA, czyli Dziecięca Republika Teatralna”, Rycerka Górna 2016

Po zakończeniu turnusu nie mieliśmy możliwości szybkiego powrotu i kontynuowania działań, ale starałam się podtrzymywać kontakt, dawać znać, że pamiętam, szukam środków na kolejne projekty. Budowanie relacji i jej podtrzymywanie wymaga wielu personalnych interakcji i bezpośredniego kontaktu, dlatego komunikowaliśmy się z dziećmi i młodzieżą (najczęściej za pośrednictwem grupy na Facebooku) czy z osobami, które nam pomagały. Udało nam się zbudować solidny fundament pod kontynuowanie współpracy i cieszyliśmy się, że udało nam się wrócić do Rycerki w 2016 roku, by zrealizować projekt „DZIECIOKRACJA, czyli Dziecięca Republika Teatralna” w ramach programu Lato w teatrze.

Dzięki zbudowanej wcześniej bazie kontaktów, przed napisaniem wniosku mieliśmy możliwość skonsultować z uczestnikami temat projektu. Ponieważ nie byliśmy już obcy, a mieszkańcy obdarzyli nas zaufaniem, odważyłam się podjąć kwestie bardziej zaangażowane społecznie: były to prawa dziecka i towarzyszące im szacunek, tolerancja i równość. Wokół tych zagadnień budowaliśmy działania teatralne.

Ponieważ tuż po opublikowaniu wyników konkursu grantowego zmieniły się przepisy Ministerstwa Edukacji Narodowej dotyczące organizacji wypoczynku dzieci i młodzieży, spadło na mnie mnóstwo dodatkowych zadań, okazało się też, że re-miza, w której tak jak w roku poprzednim planowaliśmy przeprowadzić zajęcia, nie spełnia już wymogów formalnych. Na szczęście nasza pozycja i znajomości były na tyle rozwinięte, że przeniesienie zajęć do szkoły podstawowej nie stanowiło problemu, mimo wakacji. Zdecydowałam się powiększyć liczbę uczestników, mieliśmy w zespole nowe osoby (niestety nie mogła z nami wtedy do Rycerki pojechać

Liubov Gorobiuk, ale oprócz czterech osób z ubiegłorocznego pięcioosobowego zespołu zaprosiłam jeszcze trzy: Annę Mikołajską – graficzkę, Martę Nieradkiewicz – aktorkę i harcerkę, Katarzynę Koźlikowską – animatorkę kultury i social media ninja), większą przestrzeń, a i zainteresowanie po zeszłorocznym sukcesie było dużo większe. Rekrutacja przebiegła jak z płatka. Większość grupy stanowiły osoby z poprzedniego roku, dołączyły do nas także nowe dzieciaki.

Poza eksplorowaniem tematu projektu w grupie rówieśników, od początku zakładałam interwencje w przestrzeni miejscowości – doskonale się sprawdziły w poprzednim roku i budowały dużo pozytywnego szumu wokół nas. W efekcie działań warsztatowych uczestnicy nadali mostkom i ulicom w Rycercerze Górnej nazwy pochodzące od praw dziecka (jak plac Szacunku, mostek Godności czy plac Prywatności) i zawiesili tabliczki z tymi nazwami.



fot. z archiwum projektu „DZIECIOKRACJA, czyli Dziecięca Republika Teatralna”, Rycerka Górna 2016

Ponownie wydawali gazetę i dystrybuowali ją w okolicznych sklepach. W trakcie projektu okazało się, że miejscowość nie ma herbu – uczestnicy i uczestniczki zaprojektowali kilka jego wersji, które zostały przez sołtysa skonsultowane z mieszkańcami, a następnie współpracująca z nami graficzka stworzyła cyfrową wersję wybranego herbu i przekazaliśmy ją do użytku. Zachęciliśmy także dzieci i młodzież do wyznaczenia na terenie miejscowości rzecznika praw dziecka – został nim dozorca ze szkoły podstawowej Andrzej Biernat, który był codziennie obecny w szkole i z jej ramienia wspierał nas i pomagał. Aktywności zaproponowanych uczestnikom było oczywiście więcej, wymieniam to, co z mojej perspektywy było istotne w kontekście budowania relacji ze środowiskiem lokalnym. Dużą wagę przykładaliśmy do sprawdzania, co i na ile możemy – byliśmy gośćmi i chcieliśmy szanować miejsce, w którym społeczność stworzyła nam warunki do pracy i nas przyjmowała.

Dynamikę naszych relacji ze społecznością lokalną można było też zaobserwować, przyglądając się publiczności pokazów finałowych. Za pierwszym razem w Rycercerze były to głównie rodziny i opiekunowie uczestniczek i uczestników, za drugim nasza widownia poszerzyła się o sąsiadów, znajomych, młodzież, pojawiły się tak-

że autorytety – nauczyciele i ksiądz – oraz osoby spoza miejscowości – przedstawiciele władz gminy czy dyrektorka szkoły podstawowej z sąsiedniej miejscowości, Soli.



fot. z archiwum projektu „DZIECIOKRACJA, czyli Dziecięca Republika Teatralna”, Rycerka Górna 2016

Nasze relacje w Rycerce Górnej były bardzo dobre i w kolejnych latach udawało nam się kontynuować współpracę poza programem Lato w teatrze (co w przypadku organizacji pozarządowej bez stałego finansowania jest często wyzwaniem). Stworzyliśmy z dziećmi i młodzieżą m.in. graffiti na sześciu przystankach PKS czy trwający kilka miesięcy projekt taneczny skierowany do uczniów Szkoły Podstawowej w Rycerce Górnej, którego częścią były dwutygodniowe letnie półkolonie. Dlatego w kolejnym roku postanowiłam, że projekt w ramach Lata w teatrze tym razem zrealizujemy gdzie indziej. Z czysto pragmatycznych powodów pomysł pozostania w tej samej gminie, ale w innej miejscowości, wydawał mi się dobrym rozwiązaniem. Wybór padł na znajdującą się nieopodal Sól – dyrektorka tamtejszej szkoły podstawowej Anna Nabrdalik była na naszym pokazie w poprzednim roku. Wydawało mi się, że wiele dzieci z Rycerki dołączy do nas – rodzice i opiekunowie na co dzień przemieszczali się samochodami i większość pracowała poza miejscowością, założyłam więc, że dla chętnych dojazdy nie będą problemem. Sprawa okazała się jednak znacznie bardziej skomplikowana, niż zakładałam. Ponieważ – o czym niby wiedziałam, ale czego nie traktowałam zbyt poważnie – istnieje pewna niechęć mieszkańców tych dwóch miejscowości do siebie, to z Rycerki Górnej nie dołączył do projektu nikt. Pojawiło się za to kilkoro uczestników z gminnej Rajczy.

W Rycerce mieliśmy zbudowaną pozycję, mogę śmiało powiedzieć, że była to silna relacja gość–gospodarz, otaczano nas wsparciem. Niewiele ponad dziesięć kilometrów dalej znowu startowaliśmy z pozycji obcego. Oczywiście nadal wspierał nas urząd gminy (także finansowo), ale nie było to wystarczające do wejścia w społeczność i w zasadzie musieliśmy budować relacje od zera.



Od pracowników urzędu dostałam kontakt do Karoliny Łajczak, członkini lokalnego stowarzyszenia Wspólnie Od Nowa, którą zaprosiłam do prowadzenia zajęć w projekcie, a jej organizację – do bycia partnerem. Współpraca z osobą ze środowiska lokalnego wiele ułatwiła organizacyjnie, szczególnie na początkowym etapie (przed rekrutacją i w jej trakcie). Dotychczas rozwieszenie plakatów czy załatwienie czegoś lokalnie wiązało się z dość długą podróżą, a osoba na miejscu była w stanie pomóc w załatwieniu tych rzeczy. Tak jak za pierwszym razem w Rycerze Górnej, także w Soli pewne wyzwanie stanowiła rekrutacja, co w zasadzie mnie zaskoczyło, bo projekt w gminie realizowaliśmy po raz trzeci. Co więcej: planowaliśmy go w szkole podstawowej, w której rozdaliśmy dzieciom i młodzieży wydrukowane informacje o zapisach przed zakończeniem roku szkolnego – wydawało mi się, że to wystarczy, by zapełnić listę uczestników. Zasięgi płatnej reklamy na Facebooku ponownie okazały się niewielkie (choć dzięki kontaktom, które mieliśmy w gminie z poprzednich lat, i tak większe). Ponownie musiałam sięgnąć po pomoc autorytetów – także tym razem pomógł nam ksiądz, ogromną pracę wykonała też Karolina osobiście, dzwoniąc do zaprzyjaźnionych osób i zachęcając do zapisania dzieci.

Przygotowując się do realizowania projektu w Soli, wprowadziłam spore zmiany w zespole prowadzących. Z poprzednich składów została poza mną tylko jedna osoba, zajmujący się muzyką Maciej Zakrzewski. W zespole pojawili się: Kamila Jarosińska (aktorka), Arek Ślesiński (kostiumograf), Aga Kryst (tancerka i choreografka) oraz wspomniana wcześniej Karolina Łajczak (nauczycielka wychowania wczesnoszkolnego). Współpracowników dobierałam, myśląc przede wszystkim o tematyce projektu i kierunku, w którym chciałam go rozwijać – a było to czerpanie z surrealizmu, dadaizmu i abstrakcjonizmu jako kierunków w sztukach wizualnych. Tytułowe hasło „Świat na wspak” było w pewnym sensie wyborem bezpiecznym, ale nie zawierało aspektu lokalności – nie natknęłam się na inspirujące mnie lokalnie historie, unikałam jakichkolwiek skojarzeń z projektami w Rycerze i chciałam zaproponować Soli coś oryginalnego. Z perspektywy czasu widzę, że zdecydowanie się na bardziej podobny temat nie ujmowałoby nic żadnej z realizacji, ale w formułowaniu koncepcji brałam także mocno pod uwagę jej atrakcyjność pod kątem założeń konkursu grantowego. Wybrany temat był świetnym punktem startowym do rozwijania wyobraźni i twórczych szaleństw, pokazaliśmy uczestniczkom i uczestnikom obrazy Wassilego Kandinskiego, Marka Rothki, Paula Klee, Salvadora Dalego czy prace Marcela Duchampa, a oni zaprojektowali i wykonali wielkogabarytowe kostiumy przypominające figury z baletu triadycznego Oskara Schlemmera. Nie inspirował on jednak, tak jak poprzednie projekty, do wychodzenia do ludzi i interakcji ze społecznością. Pewnie nie byłoby problemem znalezienie aktywności, które zainicjowałyby rozmowę z mieszkańcami, ale myślę, że ani ja, ani członkowie zespołu nie odczuwaliśmy takiej potrzeby. Dodatkowo topografia miejscowości nie sprzyjała interakcjom z mieszkańcami – szczególnie nie pomagała perspektywa prowadzenia trzydziestoosobowej grupy dzieci wzdłuż drogi bez pobocza.

Zespół w trakcie realizacji mieszkał w Rycerze Górnej i dojeżdżał codziennie do Soli – nie mieliśmy więc okazji budować swojej widoczności przez zwyczajne, codzienne kontakty z mieszkańcami w trakcie spacerów czy zakupów. Społeczność lokalna wiedziała o naszych działaniach, ale kontakty z nią ograniczały się do rodzin i opiekunów uczestników czy osób pracujących w szkole.

Słabsze niż w Rycerce relacje ze środowiskiem lokalnym widać było także podczas wydarzenia finałowego, czyli pikniku dla mieszkańców połączonego z pokazami spektaklu – pojawili się na nim wyłącznie najbliżsi uczestników, mimo że wydarzenie organizowaliśmy we współpracy z naszym partnerem, lokalnym stowarzyszeniem.

Nie twierdzę, że dla uczestników te działania były gorsze czy mniej wartościowe, ale wyraźnie czułam brak związku z lokalną społecznością i zabrakło mi motywacji do szukania szans i twórczych okazji do powrotu w to miejsce. Realizacja projektu zachęciła natomiast współpracujące z nami wtedy stowarzyszenie do aplikowania w programie Lato w teatrze samodzielnie w kolejnym roku. Po finale powstał jeszcze pomysł stworzenia wspólnego projektu dla grup z Soli i Rycerki Górnej i zrealizowania go w miejscowości gminnej – Rajczy. Nie udało się przekuć go w czyn, a moja relacja z tym regionem powoli wygasła. Energia nowości, świeżości i spontanicznych działań wypaliła się, przyszedł etap strukturyzowania pracy i wejścia w długofalowe aktywności. Nie ukrywam, że na dłuższą metę duża odległość od Warszawy, gdzie mieszkałam, i uzależnienie od zewnętrznych źródeł finansowania, a co za tym idzie konieczność generowania kolejnych pomysłów na potrzeby konkursów grantowych stawały się ciężarem. Zaczęłam szukać nowych miejsc i partnerstw.

Doświadczenie pracy w Rycerce i Soli nauczyło mnie, że w małych miejscowościach w zasadzie nie ma szans na realizację projektu bez wejścia w społeczność lokalną. Oficjalne kontakty bardzo szybko przekształcają się w relacje prywatne. Oczywiście na etapie przygotowywania projektu nie zaplanujemy przyjaźni z nauczycielką ze szkoły czy inną osobą ze środowiska lokalnego, ale myślę, że warto być po prostu na to otwartym. Gdy myślę o tych trzech projektach, widzę, że zbudowana sieć kontaktów nie tylko ułatwiała komunikację i planowanie kolejnych przedsięwzięć, ale też była zwyczajnie satysfakcjonująca i dodawała skrzydeł.

\*\*\*

***Budowanie współpracy od zera i udawanie się w podróż do miejsc nieznanych, rozpoczynanie tam czegoś, a potem kontynuowanie, jest dla mnie fantastycznym sposobem na poznawanie ludzi, odkrywanie lokalnych zwyczajów, opowieści, przyglądanie się temu, co nowe i inne.***

Budowanie współpracy od zera i udawanie się w podróż do miejsc nieznanych, rozpoczynanie tam czegoś, a potem kontynuowanie, jest dla mnie fantastycznym sposobem na poznawanie ludzi, odkrywanie lokalnych zwyczajów, opowieści, przyglądanie się temu, co nowe i inne. Te realizacje sprawiły, że zaczęłam myśleć o teatrze i edukacji teatralnej nie tylko jako dziedzinie sztuki, także poruszającej ważne społecznie tematy, a zaczęłam w nich widzieć genialne narzędzia do poznawania ludzi i rozpoczynania dialogu, poszukiwania tego, co nas łączy, poszerzania perspektyw, budowania kontekstów i wspólnego tworzenia. Coś, czego często brakowało mi jako aktorce pracującej w teatrze instytucjonalnym. Ciekawość tego, jak mają inni, zabrała mnie osobiście i zawodowo z naszą organizacją bez siedziby i infrastruktury do wielu wspaniałych miejsc. W tej podróży

spotkałam mnóstwo fantastycznych osób i nawiązałam partnerstwa – te formalne i nieformalne, instytucjonalne i nieinstytucjonalne. Chcę podkreślić, że żadne strategie, sposoby czy najgenialniejsze pomysły nie mają szans powodzenia bez ludzi, współpracy z nimi, wspierania się, budowania zasobów, kontaktu, wymiany czy rozmów. I choć rola liderki bywała czasem samotna i niosła ze sobą dużo odpowiedzialności, fakt, że otaczali mnie ludzie, wiele ułatwiał. W nich tkwiła zawsze siła napędowa i moc naszych latoteatralnych działań i to właśnie ludzie oraz ich gotowość do zespołowego działania są z mojej perspektywy najważniejszym zasobem i podstawą budowania każdego projektu.

Linki:

Strona Stowarzyszenia [ON/OFF](#)



fot. z archiwum autorki

Justyna Prajs – w latach 2015–2020 dyrektorka Centrum Kultury i Sportu w Jabłonowie Pomorskim, obecnie naczelniczka Wydziału Edukacji, Kultury i Sportu w starostwie powiatowym w Brodnicy, animatorka i menadżerka kultury, instruktorka ZHP, nauczycielka języka polskiego i matematyki. Absolwentka 15. edycji programu „Liderzy PAWF”. Organizatorka i koordynatorka wielu akcji społecznych i charytatywnych. Współautorka, redaktorka, korektorka publikacji o tematyce historycznej. Autorka i koordynatorka projektów mających na celu zachowanie od zapomnienia historii lokalnej i projektów teatralnych w ramach programu Lato w teatrze („Odjaazd”, „Nie nasza bajka”, „Powrót do korzeni”, „Kolej na nas”). Założycielka musicalowej grupy Pod Niebem działającej od 2016 roku. Autorka wielu scenariuszy, tekstów piosenek, autorka, reżyserka i kierowniczką literacka spektakli teatralnych i musicalowych. Od 2022 roku animatorka w programie NCK Dom Kultury+ Inicjatywy Lokalne. Od 2021 roku współpracuje z Miejskim Centrum Kultury w Bydgoszczy przy programach: Bardzo Młoda Kultura oraz Kooperacje Fordon, a od 2022 współtworzy Forum Praktyków Animacji i Edukacji Kulturowej w województwie kujawsko-pomorskim.

# 02

**Justyna Prajs**

**Pozwól działać!  
To uskrzydla!**

**O wpływie programu Lato w teatrze  
na życie kulturalne w małych miejscowościach**

Kiedy Lato w teatrze wkracza do małych miasteczek i wsi, pojawia się w nich nowa energia. Coś zaczyna się dziać nie tylko w instytucji, która organizuje półkolonie, ale także w przestrzeni publicznej. Na ulicach i w parkach pojawiają się młodzi ludzie z charakterystycznymi pomarańczowymi plecakami. Zdarza się, że wchodzi w interakcje z lokalną społecznością: pytają mieszkańców o różne rzeczy, zapraszają do aktywności. Reakcje bywają różne: niektórzy przyspieszają kroku, kolejni uśmiechają się, ale biegną dalej zajęci własnymi sprawami. Inni przystają i obserwują, co się wydarzy. Są i tacy, którzy dają się porwać tej nowej energii od razu: kibicują młodym, pytają, w czym mogą pomóc. Samo zdziwienie i zaciekawienie to pierwszy krok do zaangażowania. Jeśli realizatorzy potrafią to wykorzystać, Lato w teatrze zaczyna przypominać wielkie święto całej społeczności.

Działania w przestrzeni publicznej, finałowy pokaz – to przełamanie codziennej rutyny widać od razu. Niejednokrotnie jednak dwutygodniowe warsztaty są początkiem przeobrażeń, które trudniej zauważyć – czasem transformacyjna energia zaskakuje realizatorów już na samym początku turnusu, czasem dostrzegają jej oddziaływanie z upływem czasu. Zmiana w postrzeganiu ośrodka kultury przez mieszkańców, inne spojrzenie animatorów na swoją rolę w społeczności lokalnej, odświeżenie sposobu widzenia własnej instytucji, nawiązanie partnerstwa z inną organizacją, zmiana podejścia do pracy z młodymi ludźmi... Latoteatralne warsztaty wychodzące od tworzenia sztuki przynoszą więc często szereg pozaartystycznych efektów. Raz uruchomiony proces zaczyna zmieniać rzeczywistość.

W tym tekście chcę opowiedzieć o Lecie w teatrze jako katalizatorze zmiany. Odwiedzimy cztery ośrodki, które tego doświadczyły, a wyprawę zaczniemy od mojego miasteczka, Jabłonowa Pomorskiego. Na naszej trasie znajdują się też Lubiewo, Piotrowice i Strzelno. Przewodnikami po nich będą koordynatorzy projektów Lata w teatrze w tych ośrodkach: Izabela Kotłęga, Tomasz Hanaj, Magdalena Jasińska.

Lato w teatrze jest programem skierowanym do dzieci i młodzieży i zakłada ich wszechstronny rozwój w oparciu o działania z zakresu szeroko pojętej pedagogiki teatru. Jeden z podstawowych celów programu stanowi umożliwienie artystycznej wypowiedzi osobom uczestniczącym w projekcie. Zachęcanie do oddania procesu w ręce uczestników to nie suchy zapis w oficjalnych komunikatach Instytutu Teatralnego: w ślad za nim idzie sposób prowadzenia szkoleń dla realizatorów dofinansowanych projektów. Warsztaty te pozwalają doświadczyć, czym jest dzielenie się z uczestnikami odpowiedzialnością za wspólnie wypracowany efekt. Lato w teatrze w ramach szkoleń daje cały wachlarz narzędzi, które zachęcają do tego, aby pozwolić młodym na kreatywność i stworzyć przestrzeń dla ich fantazji. Na takich spotkaniach jako przyszli realizatorzy projektów nie tylko rozmawiamy o tym, co w programie ważne, ale też tworzymy instalacje artystyczne (przykładem takiego działania może być choćby przygotowywanie obiektów opowiadających o nas i naszych planowanych realizacjach z wykorzystaniem pomarańczowych pudełek), pracujemy różnymi metodami w ciągle zmieniających się grupach i często sami kreujemy część aktywności. Ten wspólny czas tworzy z zupełnie obcych sobie ludzi latoteatralną społeczność, która wspiera się, napędza do działania, a także daje poczucie bezpieczeństwa. Wielość rozwiązań i rozmach oraz kreatywność osób uczestniczących w tych szkoleniach udowadnia, że młodzi ludzie są w dobrych rękach.

Szkolenie dla realizatorów w pierwszej organizowanej przeze mnie edycji przyniosło zaskakujący dla mnie skutek i przypomniało mi oczywistą, a trochę już zapomnianą przeze mnie prawdę: dzieci mają nieograniczoną fantazję. Sama jako dziecko wiedziałam, że wyobraźnia nie ma granic i często korzystałam z jej zasobów. Dorosłość trochę przesłoniła dziecięcą radość z kreowania rzeczywistości, a Lato w teatrze pozwoliło mi sobie o niej przypomnieć i w pewnym sensie wrócić do tego stanu. Na warsztatach rozmawialiśmy o modelu pracy odbiegającym od podejścia, które oferuje się młodym ludziom na co dzień: w szkole, na zajęciach pozalekcyjnych, na zajęciach rozwijających ich talenty podążają oni za ekspertem – mistrzem w swoim fachu. To nauczyciel lub instruktor ustala plan zajęć, proponuje kierunki aktywności. Młody człowiek może czasami coś zaproponować, na coś się nie zgodzić, jednak i tak inicjatywa jest po stronie osoby dorosłej. Lato w teatrze postuluje odwrócenie tej zależności.



fot. Anna Berent,  
„Powrót do korzeni”,  
Jabłonowo Pomorskie  
i Płowez 2021

To młodzi ludzie mają inicjatywę, to od nich zależy, co i jak będzie się działo, to oni mają wpływ! Daje to wszystkim równe szanse: nie ma złych pomysłów, nie ma złych rozwiązań. Nie ma oceniania, rankingów. Zadaniem realizatorów jest stworzyć warunki do tego, by uczestnicy mogli pracować we własnym tempie, skupiając się na aktywnościach dających im satysfakcję i radość. Dzięki temu Lato w teatrze jawiło mi się na tych pierwszych warsztatach dla realizatorów jako swego rodzaju „republika młodych”, w której to oni mają decydujący głos. Nigdy wcześniej tak nie pracowałam, ale zapragnęłam spróbować i zaprosić do takiego myślenia swój zespół projektowy. Okazało się, że nie jest to ani tak proste, jak mi się zdawało, ani tak oczywiste...

Pierwsze Lato w teatrze w Jabłonowie<sup>1</sup>, które koordynowałam, przypominało grę strategiczną rozgrywaną pomiędzy uczestnikami a kadrą. Na początku obu stronom było trudno odnaleźć się w nowym dla wszystkich modelu działania.

<sup>1</sup> Lato w teatrze 2017, „Odjaazd”.

Uczestnicy nie do końca wiedzieli, jak ma wyglądać ich praca, a kadra cały czas bała się wielkiej klapy projektu. Jednak z biegiem czasu dzieciaki zaczęły się ośmielać i korzystać ze swoich przywilejów. Ich kolejne decyzje zmuszały kadre do ciągłej zmiany planów, kreatywności, szukania najlepszych rozwiązań. I okazało się, że dorośli zamiast niepokoju zaczynają odczuwać przed każdym kolejnym dniem... ekscytację. Byliśmy ciekawi, czym nas znowu zaskoczą młodzi ludzie. Nie mogliśmy się doczekać naszych porad, podczas których zastanawialiśmy się, co zrobić z nowymi wyzwaniem. Zupełnie nieświadomie staliśmy się częścią procesu i nabywaliśmy z każdym dniem gotowości do zmiany. Po prostu przestaliśmy się jej bać.

Po pierwszej edycji zrozumieliśmy, że Lato w teatrze to proces nie tylko dla uczestników, ale także dla kadry. To przecież ona wybiera temat, tworzy koncepcję działań, myśli o finale. Potem przychodzą dzieci i... wywracają tę koncepcję do góry nogami. Zadaniem zespołu jest podążanie za uczestnikami, a więc praca ze zmianą. A odpuszczanie nie jest łatwe – nawet kiedy już się zasmakowało nowego modelu pracy i zyskało wiarę w jego sens. Mieliliśmy się o tym przekonać ponownie podczas naszej ostatniej zrealizowanej edycji. Skoordinowane przeze mnie w 2022 roku Lato w teatrze w Jabłonowie Pomorskim odbywało się pod hasłem „Kolej na nas”. Nasze niewielkie miasteczko zamieszkuje około trzy i pół tysiąca mieszkańców, gmina liczy sobie około pięć tysięcy osób, do 1918 roku Jabłonowo było wsią przygraniczną, zamieszkiwaną przez Polaków i Niemców. Okres dwudziestolecia międzywojennego to czas rozkwitu miejscowości za sprawą węzła kolejowego, który łączył dwie ważne polskie magistrale, a także czas, gdy odbywało się tu wiele inicjatyw kulturalnych: koncerty, spektakle teatralne, festiwale. Stąd wziął się pomysł na osadzenie kolejnego Lata w teatrze w takich właśnie historyczno-społecznych kontekstach dotyczących kolei – hasło „Kolej na nas” miało zachęcić młodych ludzi do poszukiwania własnych korzeni, tożsamości opartej o wartości lokalne.

Początek pracy był trudny: próbowaliśmy rozmawiać o historii i tradycji, zachęcaliśmy uczestników do własnych poszukiwań, do dzielenia się wiedzą. Okazało się jednak, że to, co nam wydawało się nośne i ciekawe, dla młodych ludzi jest nudne i wcale się z tym nie utożsamiają. Jako kadra czuliśmy podskórnie, że brakuje pozytywnej energii, entuzjazmu. Tylko jak go wzniecić? Postawiliśmy wszystko na jedną kartę. Trzeciego dnia półkolonii daliśmy młodzieży biały papier i hasło „Kolej na nas”. Powiedzieliśmy, że mają je potraktować jako oddanie pełnej kontroli w ich ręce. Poprosiliśmy, aby zastanowili się, co chcą przekazać innym od siebie i spróbowali zabrać głos w ważnej dla nich sprawie. I tak się stało. Młodzi uznali, że skoro kolej na nich, to wcale nie chcą odwoływać się do korzeni. Postawili na mocny przekaz dotyczący swojego funkcjonowania we współczesnym świecie, w grupie rówieśniczej i podzielili się tym, co ich zdaniem dorośli powinni wiedzieć o współczesnej młodzieży. Dotknęli tematów takich jak: hejt, wykorzystywanie słabszych, granie na emocjach, nieuczciwość, manipulowanie innymi, nadmierna dbałość o swój wizerunek w mediach społecznościowych, brak asertywności. Swoje przemyślenia ubrali w konwencję cyrkową z elementami horroru. Opuszczony, smutny cyrk pełen zakurzonych marionetek symbolizował młodych ludzi, którzy zostali ukarani za swoje błędy, ale dzięki Złotemu Klaunowi mają szansę je odpracować. Uczestnicy bez żadnych kompleksów rozebrali na kawałki koncepcję dorosłych i stworzyli z niej coś swojego, unikatowego i jednocześnie niezwykle prawdziwego.



fot. Marcin Kurkus,  
„Nie nasza bajka”,  
Jabłonowo Pomorskie  
2020

W ten sposób młodzi ludzie, gdy tylko dostali możliwość decydowania o tym, co i jak będą mówić, powiedzieli dorosłym: „STOP, to ma być naprawdę kolej na nas”. Dla nas jako kadry było to bardzo mocne doświadczenie, gdyż musieliśmy zupełnie zrezygnować z własnej wizji realizacji tematu. Wszystko, co przygotowaliśmy i przedyskutowaliśmy przed rozpoczęciem półkolonii, okazało się zupełnie nieprzydatne w realizacji nowej koncepcji. Oznaczało to mnóstwo pracy naszego zespołu: przebudowaliśmy plan zajęć, zgodziliśmy się przearanżować własny grupowy proces, który był ściśle powiązany z procesem, jaki przebiegał wśród uczestników. Uczyliśmy się nie oceniać, nie porównywać, nie żalić się, nie żałować naszych wizji i pomysłów. Przyznaję, nie było to łatwe. Wielokrotnie mówiliśmy, że coś się nie uda, że nie da się czegoś tak zrobić, że to, co powstało w procesie grupy, jest bez sensu. Nie było. Nic nie było bez sensu. Ani upór grupy, żeby iść własną drogą, ani nasz czas spędzony na planowaniu na nowo, ani energia włożona w niszczenie pierwotnej koncepcji, aby na jej zgliszczach wybudować nową, zupełnie inną. Uczestnicy zajęć zyskali wiarę we własne możliwości, ale też poczuli w sobie siłę, aby zabierać głos w sprawach dla nich istotnych i dzielić się swoimi przemyśleniami z innymi. My jako kadra nauczyliśmy się, że z każdej, nawet najtrudniejszej sytuacji jest wyjście i że problemy z kategorii niemożliwych prowadzą do najbardziej kreatywnych rozwiązań.

***My jako kadra nauczyliśmy się, że z każdej, nawet najtrudniejszej sytuacji jest wyjście i że problemy z kategorii niemożliwych prowadzą do najbardziej kreatywnych rozwiązań.***

Do dziś mieszkańcy mojego miasteczka wspominają spektakl, jego prawdę i mocny przekaz. Uczestnicy półkolonii udzielają się artystycznie i społecznie w różnych przedsięwzięciach realizowanych przez szkoły, dom kultury, parafie. Przestali być biernymi widzami, angażują się w działalność społeczną, a więc mają wpływ na to, co dzieje się w ich mieście. Nie inicjują jeszcze własnych aktywności, ale myślę, że na to trzeba tylko trochę poczekać.

Od kiedy odkryłam ten potencjał zmiany, z ciekawością słucham opowieści osób z innych ośrodków o tym, jakie niespodziewane rezultaty przyniosły ich projekty. W dalszej części podzielę się historiami zebranymi przy okazji przygotowywania tego tekstu.



Izabela Kotłęga na co dzień pracuje w Bibliotece – Centrum Kultury i Promocji Gminy Lubiewo, a podczas wakacji wielokrotnie koordynowała projekty Lata w teatrze w swojej instytucji. Iza również doświadczyła tego, że udział w programie wpływa na pracowników ośrodka realizującego wakacyjny turnus: „To czas, kiedy kadra instytucji pracuje nad wspólnym projektem, w którym wszyscy są równi, ale też chętnie się wspierają. I zarazem jedyny czas w roku, kiedy nie jesteśmy pochłonięci każdy swoimi zadaniami, a więc też możemy poczuć magię wspólnej pracy i procesu grupowego, jakim jest podążanie za grupą uczestników”. Dzięki wspólnej pracy poznają się lepiej, rozpoznają swój potencjał, doceniają swoje umiejętności, uczą się współpracować inaczej niż na co dzień. Poza „Latem” każdy członek kadry ma własne zadania, które, chociaż wymagają nieraz współpracy z innymi, to jednak nakładają bezpośrednią odpowiedzialność za ich wykonanie na konkretną osobę. Praca przy Lecie w teatrze podkreśla siłę zespołu, buduje poczucie wspólnoty, uświadamia znaczenie zespołowego procesu tworzenia. To z punktu widzenia kadry instytucji bardzo ważne doświadczenie, pozwala ono doświadczyć innego rodzaju współpracy niż ten znany na co dzień. Projekt wymaga specyficznej organizacji czasu: przed południem kadra prowadzi zajęcia, po południu – ustala dalszy plan działań i dostosowuje do niego metody pracy w grupach. Ta popołudniowa praca – wydawałoby się żmudna – okazuje się świetnym sposobem na integrację prowadzących, ale jednocześnie pretekstem do zabawy i powrotem do dzieciństwa. Dla pracowników instytucji to szansa na znalezienie nowej perspektywy, rewizję własnych metod pracy. Dwutygodniowy turnus wymaga ciągłej kreatywności, elastyczności i ścisłej współpracy, bo bez tego nie dałoby się nadażyć za uczestnikami. Dynamika pracy często zmusza dorosłych do wychodzenia ze swojej strefy komfortu i wykonywania zadań, których nigdy wcześniej nie realizowali, a to stymuluje rozwój, zdobywanie nowych kompetencji, budzi odwagę do podejmowania nowych wyzwań.



fol. Piotr Nykowski,  
„Wolni duchem,  
czyli indiańskie lato  
w Lubiewie”,  
Lubiewo 2022

To pełen emocji proces, w którym zespół uczy się siebie na nowo. Nie oznacza to jednak, że te wszystkie doświadczenia przekładają się z marszu na radykalne zmiany w instytucji.

Nie do wszystkich zadań, jakie stoją przed pracownikami, da się zaadaptować ten model współpracy. W wielu przypadkach okazuje się, że łatwiej jest pracować po staremu. A jednak mimo wszystko nic nie jest już takie, jak było wcześniej: Iza podkreśla, że przede wszystkim zostaje pewność, że pracownicy instytucji zawsze mogą na siebie liczyć i w razie potrzeby zwrócić się o pomoc. Kadra zna też lepiej swoje możliwości i potencjał, które niekoniecznie ujawniłyby się w ramach codziennej pracy.

Iza opowiada o tym, że sama za sprawą pracy podczas Lata w teatrze zmieniła sposób prowadzenia regularnych zajęć w domu kultury. Zauważyła, że uczestnicy projektów mają inne możliwości niż uczniowie w szkole i chętnie z nich korzystają. Spodobał się jej model działania, w którym młodzi ludzie mają możliwość wyboru tego, co chcą robić, a prowadzący jest otwarty na ich pomysły. Zwróciła uwagę na to, że dzięki temu uczestnicy śmielej korzystają ze swojego potencjału, próbują aktywności, na jakie nigdy nie odważyliby się w szkole, bo baliby się, że nie są wystarczająco dobrzy. Tę metodę pracy Iza przeniosła na swoje zajęcia teatralne. Zdecydowała, że od tej pory będzie pracować przede wszystkim na marzeniach i potencjałach uczestników. Dbą o to, by mieli wpływ na to, co i jak robią. Zachęca do rozwijania swoich uzdolnień, ale pozwala też stawiać granice, jeśli tego potrzebują.

Przenieśmy się do Piotrowic w województwie lubelskim, gdzie Tomek Hanaj wraz z zespołem – podobnie jak my w Jabłonowie Pomorskim – oparł działania teatralne o historię lokalną. Piotrowice to wieś położona w województwie lubelskim, w gminie Strzyżewice. Obecnie zamieszkuje ją około tysiąca osób. Rozkwit wsi łączył się z działalnością Państwowego Ośrodka Maszynowego, w którym była zatrudniona większość mieszkańców wsi i który oferował też dla nich zaplecze kulturalno-rozrywkowe. Na terenie ośrodka znajdowała się fabryka, a także Gminny Zakładowy Ośrodek Kulturalny (GZOK), kompleks boisk oraz baseny. Lato w teatrze dotyczące czasów minionych odbywało się w 2017 oraz 2019 roku pod hasłem „Oranżada w słońcu”.



fot. Jakub Borkowski,  
„Oranżada w słońcu,  
Łyk przyszłości”,  
Piotrowice 2019

Zamysł działań został oparty na relacjach byłych pracowników Państwowego Ośrodka Maszynowego. Jak żywy był to temat dla społeczności lokalnej, pokazała rekrutacja młodzieży do projektu: przebiegła bardzo sprawnie i została zakończona podwojeniem założonej liczby uczestników. Uczestnicy pracowali w trzech perspektywach: historycznej, teraźniejszej i przyszłej. Młodzi mogli odkryć swoje korzenie, przyjrzeć się współczesności i stworzyć wizję tego, jak chcą tu żyć w przyszłości.

Proponowane działania zakładały łączenie pokoleń, wspólnotowe aktywności. Bazą do pracy uczestników były opowieści zebrane od mieszkańców. Na ich podstawie stworzyli mural oraz spektakl. Pokaz finałowy połączony z muzyką na żywo odbył się na terenie byłego POM-u, symbolicznym tłem był budynek kotłowni, który dwa tygodnie po finale został wyburzony (zgodnie z planami zagospodarowania terenu). W trakcie projektu znaleziono archiwalne filmy nagrane na taśmie ośmiomilimetrowej i wykorzystano je podczas finału. Odbyła się także plenerowa wystawa starych zdjęć oraz pamiątek zgromadzonych dzięki pomocy mieszkańców. Zainteresowanie finałem przeszło najśmielsze oczekiwania organizatorów i uczestników: tłumnie przybyli mieszkańcy Piotrowic, a także osoby, które kiedyś były zawodowo związane z tym miejscem. Dwa spektakle obejrzało w sumie około pięćset osób!

Tomek Hanaj tak mówi o znaczeniu tego projektu dla społeczności Piotrowic:

Wyobraź sobie, że wracasz do miejsca niedostępnego przez trzydzieści lat. Widzisz obiekty, które pełniły ważną funkcję dla ciebie i twoich współpracowników. Tu tętniło życie i nagle się skończyło. Wracasz z sentymentem do tamtych lat, popijając oranżadę. Masz okazję spotkać swoich przyjaciół i przeżyć niesamowitą retrospekcję wspomnień, którą serwuje młodzież.

„Oranżada w słońcu” opierała się na dobrych i cały czas żywych wspomnieniach o tak zwanych tłustych latach. Pozwalała mieszkańcom wrócić do niezwykle ważnego dla nich miejsca. Sentyment i tęsknotę za dawnymi czasami realizatorzy wykorzystali do tego, aby połączyć pokolenia. Okazało się to także punktem wyjścia do budowania marki instytucji kultury, która za główny cel postawiła sobie zaangażowanie mieszkańców we współtworzenie oferty kulturalnej oraz dbałość o tożsamość lokalną i historyczną. Kadra domu kultury zrozumiała, że odwoływanie się do spraw emocjonalnie ważnych dla mieszkańców sprawia, że chętniej angażują się w działalność kulturalną. To pierwsze Lato w teatrze dało instytucji rozpoznawalność i sprawiło, że mieszkańcy zaczęli doceniać jej rolę w kreowaniu wizji miejsca, w którym żyją. Latoteatralny projekt oparty o lokalne doświadczenia wyzwolił ogromną zmianę społeczną: zaktywizował mieszkańców, pokazał im że centrum kultury jest miejscem działającym z myślą o nich.

O tym, że Lato w teatrze może być początkiem zmian nie tylko dla młodych uczestników, ale też dla całej miejscowości, przekonali się realizatorzy projektu w Strzelnie. Magda Jasińska opowiedziała mi o doświadczeniach związanych z edycją realizowaną przez lokalny Dom Kultury w 2020 roku pod hasłem „Artystyczna wioska Emila i Pippi”. Bardzo istotny okazał się aspekt związany z przestrzenią tego niewielkiego miasteczka położonego w województwie kujawsko-pomorskim. Zbiegają się tam aż trzy drogi krajowe, a tym, co przede wszystkim zwraca uwagę, jest

ruchliwość ulic i wszechobecny beton. W dwóch wcześniejszych edycjach półkolonie korzystały z budynków szkolnych i terenów wokół nich. Ze względu na pandemię wejście do szkoły okazało się utrudnione, a betonowe boisko nie sprzyjało pracy na zewnątrz w pełnym słońcu. Dyrektor Domu Kultury w Strzelnie Paweł Gębala szukał więc miejsca, które byłoby bezpieczne i przyjazne dla dzieci i dałoby możliwość spędzania czasu na świeżym powietrzu. Ówczesny proboszcz parafii pod wezwaniem Świętej Trójcy zgodził się udostępnić Ogrody Norbertańskie (należące niegdyś do klasztoru) na dwa tygodnie półkolonii. Aby wejść tam z dziećmi, trzeba było to miejsce przygotować: skosić trawę, naprawić dach na domku gospodarczym, posprzątać. W tych działaniach kadrę wsparli pracownicy urzędu gminy. W samym środku betonowego miasta dzieci zyskały swoją oazę, swój azyl, swój prawdziwy tajemniczy ogród. Mogły biegać po trawie na bosaka, odpoczywać w cieniu starych drzew, poczuć wolność i radość, zapomnieć na chwilę o tym, że są w mieście i że jest pandemia. Entuzjazm dzieciaków przełożył się na zaangażowanie dorosłych w dostosowanie terenu do ich potrzeb i wizji – zrozumieli oni, że dzieci potrzebują zdomowić się w tym miejscu i urządzić je po swojemu.



fot. Ola Pachnik,  
Monika Osowicz,  
„Artystyczna wioska  
Emila i Pippi”  
Strzelno 2020

Zdaniem Magdy było to oryginalne Lato w teatrze, bo zaczęło się od tworzenia scenografii, czyli tak naprawdę od końca: „To było tworzenie światów, różnych przestrzeni, zaanektowanie ogrodu na potrzeby dzieciaków”. W ogrodach powstał Sad Lemoniadowy i Willa Ślicznotka. Kadra całe godziny spędzała na sprzątaniu, odświeżaniu i malowaniu elementów stojących w ogrodzie. Młodzi ludzie postanowili pokazać swoim gościom cały ogród, co wyznaczyło kierunek pracy nad finałowym pokazem. Przybrał on formę performatywnego oprowadzania i w ten sposób, jak ujęła to Magda, „domknął proces otwierania przestrzeni ogrodów dla społeczności lokalnej”. Bo szybko się okazało, że zielona wyspa na betonowym morzu jest mieszkańcom Strzelna bardzo potrzebna, a Lato w teatrze stało się impulsem do zmiany. Dom Kultury w Strzelnie nawiązał trwałe partnerstwo z parafią i zaczął organizować w ogrodach między innymi koncerty i pokazy teatralne. Projekt pokazał też kadrze instytucji, że ludzie chcą się aktywnie włączać w organizację wydarzeń kulturalnych. Dzieci, które poczuły swoją moc sprawczą, wciągnęły w działanie swoich rodziców, oni z kolei członków rodzin, przyjaciół, znajomych,

sąsiadów – lokalna społeczność dała się porwać latoteatralnemu szaleństwu i okazało się, że na rzecz projektu potrafili załatwić czy wykonać coś przekraczającego najśmielsze oczekiwania. I to bez przymusu! Zdaniem Magdy Jasińskiej rodzice zauważyli wyjątkowość procesu, w którym były ich dzieci, i sami chcieli się stać jego częścią – z biernych obserwatorów zmienili się w aktywnych uczestników, a w efekcie zaczęli budować społeczność wokół instytucji kultury i wpływać na jej kierunek działań.

W czym tkwi fenomen Lata w teatrze? Co sprawia, że ludzie – nie tylko bezpośredni uczestnicy projektu – włączają się w działanie i zaczynają robić coś inaczej niż zwykle? Myślę, że dzieje się tak za sprawą wyjściowych założeń programu. Lato w teatrze wyrasta z pedagogiki teatru, która kładzie szczególny nacisk na doświadczanie teatru poprzez stawianie się współtwórcą. Gotowość prowadzących na podążanie za uczestnikami warsztatu, szczególne wyczuwanie potrzeb indywidualnych, ale i całej grupy, zwiększa potencjał oddziaływania i często przygotowuje wszystkie osoby biorące udział w projekcie do wprowadzenia zmian w swoim otoczeniu.

Uczestnicy półkolonii i zespół realizatorów mają przez dwa tygodnie okazję do tego, by eksplorować swoją sprawczość i zyskiwać poczucie wpływu. Wszyscy, którzy chcą działać, mają taką możliwość – okazuje się to często kuszące nie tylko dla dzieci i młodzieży, ale i lokalnej społeczności: rodziców, urzędników, sąsiadów, mieszkańców... Nie ma nacisku na wypracowanie konkretnego efektu. Najważniejszy jest proces, poczucie wpływu na rzeczywistość i zgoda na odpuszczanie, mylenie się i szukanie nowych, własnych dróg. To daje radość, która uskrzydla.



fot. Michał Siudziński

Aneta Pepaś-Skowron – jest praktyczką animacji lokalnej z solidnymi podstawami i niezaprzeczalnymi osiągnięciami. Absolwentka Instytutu Pedagogiki Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, specjalność – animator i menedżer kultury, specjalizacja: teatr. W latach 2003–2011 była asystentką w Zakładzie Pedagogiki Kultury UMCS. Później zajęła się kierowaniem Miejskim Ośrodkiem Kultury w Dynowie. Obecnie właścicielka firmy szkoleniowej działającej w obszarze kultury. W 2013 roku ukończyła Program Liderzy PAFW. Koordynatorka licznych projektów animacyjno-badawczych, społecznych, teatralnych. Pasjonuje ją kolorowa moda retro-etno, dlatego można ją spotkać z własnym stoiskiem na giełdach staroci, bazarach i jarmarkach.

# 03

## Aneta Pepaś-Skowron

**DaSię Town – opowieść  
o teatrze, którego mogło  
nie być.**

**Pięć historii o realizowaniu Lata w teatrze po raz pierwszy**

Kilka miesięcy temu przeczytałam o pomysle na publikację z okazji piętnastolecia Lata w teatrze, do tworzenia której zostali zaproszeni realizatorzy latoteatralnych inicjatyw. Pomyślałam, że to dobry moment, aby podzielić się moimi przemyśleniami o zmianach, jakie może wywołać teatr wśród mieszkańców małego miasteczka. W odpowiedzi na zgłoszony przez mnie pomysł redaktorki wydawnictwa zaproponowały poszerzenie mojej koncepcji. Usłyszałam: „W swoim zgłoszeniu pisałaś, że chcesz opowiedzieć o tym, jak Lato w teatrze zmieniło Twoje NieDaSię Town w DaSięTown. Mamy propozycję, abyś poznała cztery osoby, które w 2022 roku realizowały projekt po raz pierwszy. Co myślisz o tym, aby zaprosić je do współpracy przy opracowaniu Twojego tekstu?”. Co? Aż cztery osoby? – pomyślałam zaskoczona. Ale szybko odpowiedziałam: „OK, zgadzam się, to może być dla mnie ciekawe wyzwanie”. Nie da się ukryć, że to właśnie mnie czekało: wyzwanie.

Moje myśli ruszyły z siłą fal tsunami ku znajomym wyspom. Uruchomiłam wspomnienia sprzed dwunastu lat, gdy działałam na czuja i dzwoniłam do znajomych po porady. Co robić, gdy trzy dni przed finałowym pokazem „znika” prąd na stacji, a decyzję o zwiększeniu siły jego poboru może wydać ktoś, kto ma na to czternaście dni i nie pracuje tego dnia już od trzech godzin? Co robić, gdy deszcz pada przez cały pierwszy tydzień, a w drugim temperatura przekracza trzydzieści stopni – nie da się pracować w plenerze, a przecież to właśnie okoliczności przyrody są tu bezcenne? Co robić, gdy uczestników zajęć jest tak dużo, że nie radzą już sobie nawet najwybitniejsi pedagodzy teatru po tej stronie Wisły? Co robić, gdy dzieci przychodzą na zajęcia godzinę przed wszystkimi, łącznie z mleczarzem? Są nakręcone, pełne energii, mają mnóstwo pomysłów i chcą więcej każdego dnia.

Od początku pracy nad tekstem towarzyszyło mi przekonanie, że osobiste historie osób zaangażowanych w życie swoich społeczności będą wzmacniające i inspirujące dla tych, którzy dopiero pragną rozpocząć działania teatralne w swoich miejscach pracy. Dla których ten program, podobnie jak kiedyś dla nas, będzie szansą na zmianę sposobów prowadzenia zajęć dla dzieci z małych miasteczek i wsi.

## **O czym jest ta sztuka i kto w niej gra?**

Podjęłam się w niniejszym tekście opowiedzieć o procesie powstawania DaSię Town za sprawą programu Lato w teatrze. DaSię Town, czyli miejsca, w którym marzenia stają się celami możliwymi do urzeczywistnienia (społeczność śpiąca zmienia się w społeczność marzącą, by ostatecznie stać się społecznością działającą).

Pozwoliłam sobie zastosować słownictwo związane z dramatem jako zabieg czysto artystyczny, nadający tekstowi przejrzystą strukturę. Interesuje mnie teatr niecodzienny, realizowany w czasie wolnym od nauki szkolnej, często organizowany w miejscach nieteatralnych: tam, gdzie nie ma dużych instytucji kultury, w tym teatrów, kin i sal widowiskowych. Zamiast tego jest stacja kolejki wąskotorowej, stary zabytkowy magazyn albo kamienica z wielkimi drewnianymi schodami. I to wystarcza, by robić z dziećmi interaktywne działania. Nie sposób wymienić wszystkich DaSię Town Lata w teatrze. W tym tekście przedstawię pięć takich miejsc. Jedno z nich znam na wylot: w prologu dzielę się opowieścią o swoich doświadczeniach związanych z NieDaSię Town.

Kto gra w tej wyjątkowej sztuce rozpisanej na trzy akty? Przy opracowaniu tekstu współpracowałam z osobami, które w 2022 roku realizowały swoje projekty Lata w teatrze po raz pierwszy – to właśnie bohaterowie i bohaterki. Wielkim przywilejem jest dla mnie możliwość skonfrontowania kilkunastoletniego doświadczenia pracy jako animatorka i menedżerka kultury z ludźmi, którzy zamieszkali i działają w oddaleniu od dużego miasta. Byłam koordynatorką sześciu latoteatralnych inicjatyw realizowanych na terenie Dynowa – małego miasteczka nad rzeką San, czterdzieści pięć kilometrów od stolicy województwa podkarpackiego. Pierwsze edycje programu realizowało Stowarzyszenie De-Novo. Dwie z nich w kooperacji: Stowarzyszenie i Miejski Ośrodek Kultury, a ostatnie dwie MOK w Dynowie realizował samodzielnie. Miałam przyjemność od początku współtworzyć wszystkie działania jako menedżerka organizacji i dyrektorka instytucji kultury. Z naszych opowieści starałam się wybrać wątki, które będą stanowiły odpowiedź na kilka pytań rozpisanych na trzy akty i parę znaczących scen z życia głównych postaci tej zawilej sztuki. Epilog wieńczący opowieść to w końcu wyjaśnienie: czym jest DaSię Town dla każdego z nas. Nie chodzi tu o ukazanie spektakularnych zmian odnoszących się do całej miejscowości czy społeczności lokalnej, tylko do konkretnej grupy ludzi, którym się chce i udaje działać. Program Lato w teatrze z tej perspektywy stanowi wsparcie finansowe i merytoryczne dla chcących takie wspólnoty DaSię Town tworzyć na terenie swoich miejscowości z myślą o dzieciach i ich rodzinach. Kim oni są?

## Postaci:

**Aneta Pepaś-Skowron** – dramaturg, koordynatorka sześciu edycji Lata w teatrze i dyrektorka Miejskiego Ośrodka Kultury w Dynowie w latach 2010–2021

**Katarzyna Zarzycka** – pomysłodawczyni i koordynatorka projektu realizowanego przez Fundację Plenerownia w Hucisku, prezeska Fundacji

**Marcin Drzazga** – prowadzący warsztaty teatralne organizowane przez Fundację Da Się i Miejsko-Gminny Dom Kultury w Otmuchowie

**Marta Lokietek** – pomysłodawczyni i koordynatorka projektu realizowanego przez Teatr Przypadków Feralnych oraz Dom Kultury w Kotlinie, założycielka Stowarzyszenia Kotlina Sztuki

**Sylwia Hubica** – instruktorka w projekcie realizowanym w świetlicy w Pościszach przez Gminny Ośrodek Kultury w Międzyrzeczu Podlaskim z/s w Wysokim, dyrektorka GOK

## Prolog dramaturga

Jako kilkunastoletnia dziewczynka marzyłam, aby zamieszkać w miejscu, w którym dobrze się żyje: ludzie wzajemnie sobie pomagają, wspólnie działają i świętują. Witają się z uśmiechem, gdy spacerują wąskimi uliczkami. Z daleka wołają do siebie: „co słyszać?“, „jak tam zdrówko?“, „do zobaczenia, gdzieś Tam i Tu”.

Zapytacie: skąd takie marzenie? A stąd, że mieszkalam w NieDaSię Town i odkąd pamiętam, robiłam wszystko, żeby zmienić nudną codzienność.

W NieDaSię Town była kopalnia, w której pracował mój tata i tatusiowie innych dzieci. Wiedzieliśmy, że jak zaczną wyc syreny od strony kopalni, to któryś z nich może już nigdy nie wrócić do domu. A poza tym panował spokój – tak zwany święty spokój – i byłam przekonana, że każdy woli to niż ryczące alarmy sygnalizujące coś złego.



Przez długi czas należałam do dziecięcego zespołu tanecznego. Aż wyrosłam i okazało się, że nikt nie ma pomysłu, co zrobić z nastoletnimi dziewczynami. Szybko zorientowałam się, że opuszczenie tego miejsca to jedyne wyjście.

Mój kontakt z miasteczkiem był coraz rzadszy, od kiedy wyjechałam do Lublina. Tam skończyłam szkołę średnią. Potem przyszła pora na studia na kierunku pedagogika o specjalności animator i menedżer kultury, specjalizacja teatr. Myślę, że dostałam się na nie dzięki mojemu ogromnemu doświadczeniu pracy u podstaw w NieDaSię Town. Komisja egzaminacyjna przyznała mi maksymalną liczbę punktów. Ani komisja, ani ja sama nie przypuszczaliśmy jeszcze, że moja miłość do animacji kultury zaowocuje udziałem w konkursie na asystentkę w Zakładzie Pedagogiki Kultury i pragnieniem, by kształcić przyszłe animatorki i animatorów kultury. Oczywiście byłam przekonana, że większość moich studentów trafi do pracy na terenie małych miasteczek i wsi, w tym podobnych do mojego NieDaSię Town.

Cztery lata później na mojej drodze zawodowej spotkałam dwie dziewczyny: Magdalenę Miklasz i Ewę Woźniak. Zaprosiły mnie na pokaz spektaklu plenerowego na stacji kolejki wąskotorowej w Dynowie i poprosiły o pomoc w założeniu stowarzyszenia. Pojechałam, zobaczyłam ich działania i zrozumiałam, że pragnę do końca życia robić z nimi wielkie widowiska teatralne w plenerze.

Co mnie urzekło w tym miejscu? Nie była to wcale miłość od pierwszego wejrzenia. Kiedy w 2007 roku na zaproszenie dopiero co poznanych dziewczyn z Dynowa po raz pierwszy odwiedziłam „zabytkową stację kolejki wąskotorowej”, „wyjątkową przestrzeń do pracy”, pomyślałam, że to żart. I śmiało stwierdziłam: „nigdy w życiu. To się nie uda”. Patrzyłam z niedowierzaniem na dwa brzydkie, zaniedbane budynki. Ze ścian odpadała farba. Jeden, cały drewniany, wyglądał ciekawie. Był to pusty magazyn towarowy. Moje nowe znajome opowiadały, że robią tu warsztaty, pokazy filmowe, koncerty i próby do spektakli. Pomyślałam: „Tylko czekać, aż wszystko wyleci w powietrze”. Idąc wzdłuż torów, zauważyłam parowozownię z wybitymi szybami i zabytkową lokomotywę. Tylko one zrobiły na mnie ogromne, pozytywne wrażenie. Pozostałe konstrukcje miały swój klimat, ale martwiłam się, jak tu działać bez bieżącej wody i prądu.

Na szczęście okazało się, że kolejka wąskotorowa wciąż była czynna w okresie wakacyjnym i z powodzeniem przewoziła turystów na trasie Przeworsk–Dynów i z powrotem. To dawało duże możliwości promocyjne, ale ciągle nie mogłam zrozumieć, jak w takich warunkach powstają wielkie widowiska teatralne, na które zjeżdżają się ludzie z całej Polski, o których piszą gazety, i że lokalni sponsorzy znoszą na stację kilogramy kielbasy w celu wyżywienia kilkudziesięciosobowej grupy aktorów, muzyków, scenografów i innych pasjonatów sztuki „napowietrznej”...

Spektakle w reżyserii Magdaleny Miklasz we współpracy ze scenografką Ewą Woźniak były realizowane w Dynowie od 2004 roku. Przez ten czas stały się rozpoznawalnymi w Polsce widowiskami plenerowymi. Magda ściągала do swojego rodzinnego miasteczka wielu przyjaciół ze studiów w Białymstoku i aktorów ze znanych teatrów w kraju. Nazwa teatr „napowietrzny” idealnie oddaje wyjątkową naturę tego zjawiska. Ten teatr rósł jak drzewo – napędzała go siła marzeń kilku osób.

I zakorzeniał się w miasteczku głębiej, niż wszyscy myśleli.

Teatr ożywiał i przemieniał stację nie do poznania – zostałam w Dynowie i wspólnie z Magdą, Ewą i setką innych osób, w tym mieszkańców miasteczka, zrealizowaliśmy kolejne, wyjątkowe widowiska z udziałem dzieci, które były aktorami, muzykami, tancerzami. Jednym słowem – artystami. Uczyliśmy się od nich tyle samo, co one od nas.

W 2008 roku powstało Stowarzyszenie De-Novo. Od tego momentu moje życie przyspieszyło. Czas wolny od pracy na uczelni – głównie lipiec i sierpień – spędzałam w Dynowie, koordynując produkcję widowisk plenerowych. Po trzech latach podróży między Lubelszczyzną a Podkarpaciem zrezygnowałam z kariery dydaktycznej i naukowej na rzecz stanowiska dyrektora małego domu kultury w Dynowie.



fot. Agnieszka Czerwińska, „Sen nocy letniej”, Dynów 2013

Moje marzenie, aby zamieszkać na terenie małego miasteczka, gdzie ludziom dobrze się żyje, zaczęło się spełniać. Ruszyła lawina zmian: porzuciłam wielkie miasto i zamieszkałam kilkadziesiąt kilometrów od Rzeszowa w sześciotysięcznej miejscowości nad rzeką San.

Pierwsze dynowskie Lato w teatrze w 2010 roku sprawiło, że dotychczasowe działania nabrały rozmachu: pojawili się specjaliści wielu profesji (pedagodzy, pisarze, cyrkowcy, choreografowie), firmy nagłośnieniowe, firmy usługowe typu Toi-Toi (co od kilku lat było naszą wielką potrzebą), elektrycy, filmowcy i miłośnicy ogarniania wszystkiego.

A co najważniejsze, przez kolejne kilka lat mogliśmy spełniać marzenia o teatrze na prowincji z udziałem kilku pokoleń dzieci. Dla nich był to czas najlepszych wakacji w życiu, ale i podejmowania decyzji dotyczących wykształcenia, a w wielu przypadkach wyboru drogi zawodowej. Dla nas była to przygoda życia – Mount Everest, który zdobywaliśmy wielokrotnie. Jak mówią mieszkańcy Dynowa: „będzie co dzieciom i wnukom opowiadać”.

Wspominając swoje początki z Latem w teatrze, wpadłam na pomysł rozmowy z Magdaleną Miklasz, pomysłodawczynią i reżyserką widowisk plenerowych w Dynowie. Byłam ciekawa, jak ona wspomina pracę z dziećmi w strukturze latoteatralnego projektu. Magda jest w Turcji, rozmawiamy przez Messengera. Wspominamy nasze działania, co chwilę wybuchając śmiechem.

W końcu zadaję Magdzie pytanie: czy dostrzegasz różnicę w pracy z dziećmi, od kiedy do miasteczka zawitało Lato w teatrze?

**Magdalena Miklasz:** Zdecydowanie tak. Na początku naszym głównym celem było stworzenie spektaklu z mieszkańcami Dynowa i artystami z całej Polski. Najważniejsza dla nas, twórców, była premiera. Dzieci dynowskie brały w tym udział, ale traktowaliśmy je tak samo, jak każdego innego uczestnika projektu. A od momentu, w którym zaczęliśmy realizować projekty w ramach Lata w teatrze, dzieci zaczęły mieć specjalne, odrębne miejsce. Ich udział był zorganizowany na innych zasadach. Jako reżyser i dramaturg przygotowywałam scenariusze z myślą o wprowadzeniu dla dzieci takiego fragmentu, takich scen, które mogłyby się stać dobrym punktem wyjścia do organizowanych warsztatów. Moim celem nadal było przygotowanie wielkiego widowiska, ale celem przeróżnych warsztatów dla dzieci stał się bardziej proces, a nie pokaz. Podzieliliśmy to sobie w głowach na dwie odrębne rzeczy, które w pewnym momencie się łączyły.

**Aneta:** Jak myślisz, czego nas to nauczyło? Czego nauczyło to Ciebie?

**Magdalena Miklasz:** Na pewno nauczyło nas lepszej organizacji pracy. Już samo pisanie bardzo szczegółowego projektu zmuszało nas do podejmowania wielu decyzji dużo wcześniej. Potem cała praca i grafik prób były podporządkowane programowi Lato w teatrze. Dzieci miały warsztaty o stałych porach z przerwami na drugie śniadanie czy lunch przez cały miesiąc (bo u nas projekt trwał miesiąc, a nie dwa tygodnie). Mogliśmy się naprawdę dobrze poznać. Rodzice dzieci zaczęli nam bardziej ufać i włączali się w pomoc przy spektaklu. Mnie jako reżysera Lato w teatrze na pewno nauczyło bardzo świadomej pracy z dziećmi. Z niektórymi uczestnikami mam kontakt do dziś.

## **AKT 1. Poznajemy się – pierwsze rozmowy z tymi, którzy chcą zmienić NieDaSię Town**

### **Scena I: Pomarańczowa torba Lata w teatrze**

Przy pierwszym kontakcie ze współtwórcami tekstu nie miałam jeszcze pomysłu, jak pracować nad wspólnym dziełem. Intuicyjnie czułam, że powinnam rozpocząć od otwartej, przyjacielskiej rozmowy.

Pierwszą osobą, do której dzwonię, jest Marcin Drzazga. W piętnastej, jubileuszowej edycji „Lata” znalazł się w doświadczonym zespole Fundacji Da Radę, która od lat realizuje projekty na Opolszczyźnie. Kiedy Marcin odbiera telefon, jest w domu z dziećmi. Uprzedza mnie, że zawsze, jak ktoś dzwoni, one mają mnóstwo pytań. Chcą być w centrum uwagi. Znam to dobrze. Mój pięciolatek dosłownie staje na głowie, żeby odłożyć słuchawkę.

Ponieważ interesuje mnie perspektywa osób, które po raz pierwszy realizowały Lato w teatrze, moje pytanie brzmi: Czym różni się projekt latoteatralny od innych działań teatralnych z dziećmi, jakie znasz?

**Marcin Drzazga:** Na Twoje pytanie odpowiem historią z poprzednich wakacji, gdy młody mężczyzna pracujący w ośrodku wypoczynkowym nad morzem, w którym byłem z rodziną, zaczepił nas, ponieważ zauważył u mojego syna pomarańczową torbę Lata w teatrze. Powiedział nam, że kilka lat temu, gdy był jeszcze w gimnazjum, sam brał udział w projekcie, bodajże w Szczecinie, i bardzo dobrze to wspomina.

Ta historia obrazuje to, o czym chcę powiedzieć: działalność pedagogiczna Instytutu Teatralnego, jej ogólnopolski zasięg, sieć relacji międzyludzkich i wreszcie wypracowana marka stanowią o sile każdego latoteatralnego projektu. Piętnaście lat działalności, setki dzieci, rodziców, dorosłych i profesjonalistów – to wszystko sprawia, że każde z poszczególnych letnich wydarzeń, mimo że realizowane również przez nowych pedagogów, artystów zaproszonych do projektów (tak było w moim przypadku), ma gdzie się zakorzenić. Staje się częścią większej całości, częścią pewnej historii i myślę, że można już powiedzieć, że częścią pewnej tradycji w obszarze edukacji teatralnej w Polsce. I nie jest to przesada: od ponad dwudziestu lat biorę udział w pedagogicznych działaniach teatralnych na rzecz dzieci, obserwuję zarówno te, które dzieją się w mojej okolicy, jak i w innych częściach kraju, stąd patrzę na Lato w teatrze w bardzo szerokim kontekście.

## Scena II: StwórzMy sobie TEATR

Drugą osobą, z którą rozmawiam, jest Marta Łokietek z Kotlina. W jej głosie słyszę dużo emocji, jak gdyby ciągle żyła tym, co wydarzyło się w jej miejscowości podczas zeszłorocznego Lata w teatrze. Marta była nie tylko koordynatorką projektu, ale również jego pomysłodawczynią i jedną z osób prowadzących warsztaty. Zadałem Marcie pytanie: Czy Kotlin to Twoje rodzinne miasteczko?

**Marta Łokietek:** Tak, ale długo nie widziałam w nim miejsca dla siebie. Na zajęcia teatralne w gimnazjum rodzice zawozili mnie do pobliskiego miasta raz w tygodniu. W liceum zaczęłam sama po lekcjach dojeżdżać do oddalonego o osiemdziesiąt kilometrów Poznania na próby i spotkania przygotowujące mnie na egzaminy do PWST. Nie dostałam się na studia aktorskie. Okazało się, że sama przestraszyłam się tego swojego planu na życie, gdy stanęłam przed komisją.

Do Krakowa jednak i tak uciekłam. Na teatrologię na Uniwersytecie Jagiellońskim. Ale, o dziwo, tęskniłam za moją wsią, i to bardzo. Wróciłam do Kotlina w trakcie pandemii (w listopadzie 2020). Przez te kilka lat, gdy mnie nie było, powstał tu dom kultury. Zwróciłam się do dyrektora instytucji z pomysłem na mały projekt. Zorganizowałam wakacyjne warsztaty teatralne dla dziesięciorga dzieci. Nazwałam je „StwórzMY sobie TEATR”, bo w Kotlinie teatr niemal nie istniał. Po warsztatach zostałam zaproszona do stałej współpracy. Niewielką początkowo sekcję teatralną obiecałam poprowadzić przez rok, maksymalnie dwa, „dopóki znowu nie wyjadę”. Właśnie trwa drugi rok, a ja nie mam zamiaru opuszczać Kotlina. Zbyt wiele pomysłów mam w głowie.

### Scena III: Inspiracje lokalnym dziedzictwem

Trzecią osobą, z którą się kontaktuję, jest Katarzyna Zarzycka z Huciska. Pamiętam Kasię ze spotkania w Janowcu, które zostało zorganizowane przez Dział Pedagogiki Teatru dla koordynatorów latoteatralnych działań w 2022 roku. Była wówczas w zaawansowanej ciąży. Pamiętam, że urzekła mnie ogromnym spokojem i życzliwym uśmiechem. I taki również ma głos przez telefon. Dopiero podczas rozmowy dowiedziałam się, że urodziła czwartą córeczkę tuż przed rozpoczęciem działań w Hucisku. Zadaję Kasi pytanie: Jak się robi taki projekt po raz pierwszy? Miałaś wszystko zaplanowane?

**Katarzyna Zarzycka:** W wyobraźni miałam ideę (inspirowało mnie lokalne, bardzo teatralne dziedzictwo - z miejscowością byli związani czołowi reprezentanci polskiej kultury i sztuki współczesnej XX wieku: Tadeusz Kantor i jego żona Maria Stangret, Kazimierz Mikulski, a także Lidia i Jerzy Skarżyńscy, którzy przed laty zamienili Hucisko w swego rodzaju kolonię artystyczną), a za oknem faktyczną sytuację (żadnego zaplecza, bazy, przystani, która mogłaby pełnić rolę siedziby POWAŻNEJ, FORMALNEJ, zgłoszonej do KURATORIUM PÓŁKOLONII). I chociaż głos rozsądku stanowczo oponował, przypominając, że jestem Matką Polką trójki dzieci, a czwarte w drodze, postanowiłam działać. Napisałam wniosek, udało się, moja Fundacja otrzymała dofinansowanie z Instytutu Teatralnego, zaczęliśmy rozkręcać latoteatralną maszynę.

### Scena IV: Doświadczyć procesu

Czwarty i ostatni telefon wykonuję do Sylwi Hubicy. Sylwia jest dyrektorką małego domu kultury w miejscowości Wysokie (gmina Międzyrzec Podlaski). Mam wrażenie, że w jej słowniku nie ma „nie da się”. Zadaję Sylwii pytanie: Dlaczego Lato w teatrze?

**Sylwia Hubica:** Najbliższe ośrodki organizujące spektakle teatralne znajdują się dwadzieścia pięć i czterdzieści kilometrów od miejscowości, w której mój dom kultury prowadzi działalność. Mówiąc bardzo skrótowo, choć dosadnie – teatr nie gości w codziennym życiu mieszkańców naszej wiejskiej gminy. Dlaczego? Mogę jedynie podzielić się swoją subiektywną refleksją, ponieważ nie zapytałam nigdy o to wprost lokalnej społeczności w żadnej ankiecie ani badaniu potrzeb. Wydaje mi się, że kiedy rodzic posyła dziecko na dodatkowe zajęcia pozaszkolne lub warsztaty, oczekuje, że ono wróci z udokumentowanym pakietem namacalnych, mierzalnych, dających się zweryfikować kompetencji, które nabywa niemal natychmiast po powrocie z pierwszych zajęć. Podam prosty przykład: gdy dziecko idzie na rysunek, wraca z pewniejszą kreską. Gdy posyłamy pociechę na balet – dziecko wraca z prawidłową postawą i potrafi zrobić plié.

Na efekty po zajęciach teatralnych trzeba czekać dłużej. Dlatego zdecydowaliśmy się na Lato w teatrze, aby dzieci i rodzice doświadczyli procesu. Jakiego? Tworzenia fabuły, współpracy i uważności w improwizacji teatralnej.

### Antrakt (trzy przysiady i jeden wyskok)

## AKT 2. Rekrutacja – oczekiwania kontra rzeczywistość

### Scena I: Dzicy pasjonaci teatru

Miejsce akcji: Gminny Ośrodek Kultury w Międzyrzeczu Podlaskim z/s w Wysokim

**Sylwia Hubica:** Chciałabym podzielić się historią o oczekiwaniach dotyczących rekrutacji do projektu i ich zderzeniu z realiami. Można by pomyśleć, że przystępując do działań po raz pierwszy, tak jak my do realizacji Lata w teatrze, łatwiej jest nie mieć oczekiwań. My je mieliśmy na bardzo wielu płaszczyznach: począwszy od podstawowych rzeczy, jak logistyka dnia codziennego, a kończąc na efektach końcowych projektu i reakcjach uczestników. Mieliśmy także oczekiwania względem cech naszych wymarzonych uczestników: marzyliśmy, by były to osoby doświadczone na scenie, dzicy pasjonaci teatru, scenografii, kostiumów, musicali, och – czegóż tam nie było w tych naszych oczekiwaniach! Możecie wyobrazić sobie naszą konsternację pierwszego dnia, gdy okazało się, że znakomita większość uczestników nie miała styczności z teatrem, nawet żadną grupą teatralną! Oczywiście pojawiły się osoby doświadczone w teatralnych zmaganiach, ale jednak większość – nie. I oto zaczęła się nasza przygoda z akceptacją, często niełatwa.

Młodzież pięknie dała radę. Byli skupieni, zadziwiali. Powodowali, że widownia milkła, wstrzymywała oddech, by było lepiej słyhać. Młodzi uczestnicy przewodzili w spektaklu spacerowanym, a dorośli podążali. Każdy dołożył swoją cegiełkę idealnie pasującą do całości. Można było poczuć się osobą dostrzeżoną, wysłuchaną i zaopiekowaną. Teatr to właśnie potrafi – łączyć pokolenia, by ostatecznie w jednej ze scen wszyscy usłyszeli wyraźnie „W teatrze znajdzie się miejsce dla każdego”.

### Scena II: Wymarzone wakacje

Miejsce akcji: Fundacja Plenerownia w Hucisku

**Katarzyna Zarzycka:** To nie tak, że czterdzieścioro dzieciaków przyszło na nasze półkolonie, bo kochały teatr, marzyły o scenicznej karierze albo pałały twórczą energią, którą chciały jeszcze bardziej rozpaść. Oni przyszli, bo to była jedyna oferta spędzenia czasu wolnego, tak blisko i za darmo! Dlatego przysłali ich do nas rodzice. Dzieciaki miały wreszcie wymarzone wakacje, wolność i swobodę, chciały biegać, szaleć, wyglupiać się. Większość z nich się nie znała, więc wstydziły się siebie, walczyły o uwagę, popisywały się, tworzyły grupy i podgrupki. Obserwowaliśmy ich reakcje, kiedy zaczęliśmy ich częstować wyszukаныmi potrawami z teatralnej kuchni, chcąc nasycić wygłodniałego (w naszym mniemaniu) ducha. Byli pozamykani, znudzeni, zmanierowani, niechętni i nie bardzo rozumieli, czego od nich właściwie chcemy. Na szczęście nie mieliśmy ambicji – choć brzmi to mało marketingowo. Taka była jednak prawda, nie chcieliśmy robić niczego spektakularnego. Doświadczenie podpowiadało nam, że rzeki nie da się zawrócić kijem, że trzeba pozwolić jej płynąć i dać się porwać jej nurtowi. Byliśmy spokojni w działaniach – stworzyliśmy dzieciakom możliwość zanurzenia w kulturze (brzmi górnolotnie, ale taki jest przecież cel programu, w którym braliśmy udział) i codziennie nasączaliśmy je teatrem. W końcu kropla drąży skałę.

### Scena III: Krążownik

Miejsce akcji: Dom Kultury w Kotlinie



fol. Gracjan Kwiatkowski, Gwidon Waliszewski, „Dzieci i ryby głosu nie mają”, Kotlin 2022

**Marta Łokietek:** Często słyszę, że jestem naiwna, bo wychodzę z założenia, że ludzie z natury są dobrzy, ale nie miałabym przecież tylu pomysłów względem mojej małej społeczności, gdybym nie wierzyła w ludzi, nie dostrzegała ich potencjału i nie była krążownikiem, który słucha, obserwuje, rozmawia i planuje. Oczywiście nie wszyscy się włączą do działania, nie wszyscy będą od razu pozytywnie nastawieni do jakiegoś pomysłu, ale zadałam sobie pytanie: czy muszą być? Moje pierwsze „Lato” dało mi odpowiedź, że nie. Dlaczego? Bo tak czy siak są częścią tej społeczności i czego bym nie zrobiła, to i tak o tym usłyszą. Jeśli nawet nie będą uczestniczyć, to na pewno będą obserwować. Każda pozytywna aktywność będzie oddziaływać na otoczenie. Tak właśnie krążownik zatacza coraz większe kręgi.

### Scena IV: Dzieci dane z „zewnątrz”

Miejsce akcji: Miejsko-Gminny Dom Kultury w Otmuchowie

**Marcin Drzazga:** W Lecie w teatrze mamy dzieci dane nam z „zewnątrz” i potrzeba sporej dawki elastyczności i kreatywności, aby dostosować swoje środki pracy teatralnej do tego, co na szybko jesteśmy w stanie zdiagnozować przez pierwsze dni zapoznawania się z grupą. Fundamentalne i nieodzowne jest wsparcie całego zespołu projektowego, ciągły dialog i codzienne interwizje, aby wypracować odpowiednie narzędzia teatralne i pedagogiczne. Wydaje mi się, że niemożliwy w Lecie w teatrze jest teatr oparty na tekście dramatycznym (który trzeba zapamiętać) i odgrywaniu ról na podobieństwo dorosłego teatru dramatycznego. Jaki teatr z dziećmi jest możliwy w programie? Według mnie nie każdy. Możliwy jest teatr niejako wynegocjowany z potrzebami i możliwościami dzieci. Kompromis między tym, co jest kompetencjami artystycznymi pedagoga, a tym, co chcą i potrafią dzieci lub tym, czego w ciągu kilku dni jestem w stanie ich nauczyć. To różni wakacyjne turnusy od pracy w stałej grupie teatralnej.



fot. Paweł Maluśki,  
„Zamkowe widziadło”,  
Otmuchów 2022

Grupy teatralne powstają w czasochłonnym procesie, w ramach którego dzieci pojawiają się i odchodzą w zależności od tego, jak blisko im do koncepcji pracy pedagoga.

**Antrakt: (przerwa na zimną parówkę z keczupem i zebranie myśli)**

## **AKT 3. Co nas nie zabije, to nas wzmocni – jak przeżyć pierwsze Lato w teatrze?**

**Scena I: Dzieci i ryby głosu nie mają?**

Główny bohater: Teatr Przypadków Feralnych

Miejsce akcji: Dom Kultury w Kotlinie

Czas akcji: 16–29 sierpnia 2022

**Marta Łokietek:** W moich teatralnych dzieciach widziałam cząstki siebie. Podobne doświadczenia szkolne, przywiązanie do miejsca i zarazem chęć ucieczki gdzieś, gdzie są większe możliwości. Łączy mnie z nimi też zainteresowanie teatrem, bujna wyobraźnia, wysoka wrażliwość, a jednocześnie trudność w tym, aby wydobyć z siebie głos. Poczułam misję, aby utwierdzać dzieciaki w tym, że są wystarczające i ważne. Dać im wsparcie, którego mnie brakowało. Przestrzeń do bycia sobą. Wiedziałam, że takich dzieci jest w społeczności więcej.

**Scena II: W cieniu krzesła**

Główny bohater: Fundacja Plenerownia

Miejsce akcji: Hucisko

Czas akcji: 11–24 lipca 2022

**Katarzyna Zarzycka:** Szybko zrobiło się pod górkę – pojawiły się problemy z jednym z kluczowych partnerów oraz świetlicą, gdzie planowaliśmy założyć centrum logistyczne półkolonijnej operacji specjalnej. Kłopot numer jeden wzięliśmy na klatę, czyli projekt przenieśliśmy do własnego ogrodu przy domu.



Ten właśnie ogród postanowiliśmy – z braku alternatyw – uczynić scenerią naszych warsztatów. Zdawaliśmy sobie sprawę, że wpuszczamy żywioł do swojej osobistej przestrzeni, ale w tamtych okolicznościach było to jedyne sensowne rozwiązanie. Z perspektywy czasu powiem jedno: udało się, nie żałuję, ale nie będę także kryła, że te dwa tygodnie lipca to był nie tylko pot, ale i lzy.



fot. z archiwum projektu „W cieniu krzesła”, Hucisko 2022

Żywioł miał twarz czterdzieścioro dzieciaków. Nie licząc nastoletnich wolontariuszy i bandy młodszego rodzeństwa, kolegów i koleżanek półkolonistów, dla których zorganizowaliśmy animacje okołolatoteatralne, bo w warunkach wiejskich takie było zapotrzebowanie. Wszyscy byli dla nas ważni. Kolejny problem to żywioł pogody objawiający się w postaci ulewy albo upału, a my działaliśmy przecież pod chmurką. Co było dalej? Zmiany, zmiany i satysfakcja.

### Scena III: Kim jestem?

Główny bohater: Gminny Ośrodek Kultury  
w Międzyrzeczu Podlaskim z/s w Wysokim  
Miejsce akcji: świetlica wiejska, Pościszce  
Czas akcji: 18–31 lipca 2022

**Sylwia Hubica:** Nasze działania wynikały z potrzeby serca i najlepszych doświadczeń osobistych z młodości związanych właśnie z teatrem. To był jeden z wyjątkowych projektów, w trakcie jego realizacji obiecaliśmy sobie nikomu niczego nie udowadniać na siłę. Zależało nam, by wartość naszych teatralnych działań ujawniła się wraz ze spektaklem finałowym. Natomiast wiedzieliśmy, że potrzebujemy zaprosić do współpracy wyjątkowych ludzi, by móc działać skutecznie. Byli to instruktorzy z Warszawy i Lublina – cieni i doświadczeni animatorzy teatru.

Zmiany, jakie rozpoczęły się w młodzieży, stały się najlepszym świadectwem tego, że teatr jest potrzebny. Uznaliśmy, że to będzie nasz sposób na to, aby przekonać nieprzekonanych, że DaSię robić teatr bez teatru instytucjonalnego.

#### **Scena IV: Zamkowe widziadło**

Główny bohater: Miejsko-Gminny Dom Kultury w Otmuchowie

Miejsce akcji: Miejsko-Gminny Dom Kultury w Otmuchowie

Czas akcji: 15–28 sierpnia 2022

**Marcin Drzazga:** Osobiście poszukiwałem, diagnozowałem, co będzie najbliższe dzieciom z palety moich możliwości. Szybko zorientowałem się, że teatr obrazu i teatr ruchu – bliskie mi scenicznie – mogę tylko częściowo wykorzystać w pracy, ponieważ w pewnym momencie taka forma staje się dla mojej grupy nudna czy zbyt ciężka. Bliski mi również nurt improwizacyjny świetnie się sprawdził jako rodzaj rozgrzewki w trakcie zajęć, ale nie przekształcił się w narzędzie współtworzenia finałowego pokazu. Dopiero przypadkowa obserwacja w czasie przerwy w zajęciach przyniosła pomysł: widziałem zabawy uczestników z dwiema żółtymi zasłonami znalezionymi w Domu Kultury. Stało się to przyczynkiem do pracy w formie integrującej teatr przedmiotu z dziecięcym humorem i kabaretowym zacięciem.

#### **Anrakt: (a zrobi pani jaskółeczkę?)**

## **Epilog Moje DaSię Town**

#### **Jaki teatr DaSię tworzyć z dziećmi?**

**Marcin Drzazga:** DaSię tworzyć z nimi teatr będący wciąż w procesie poszukiwania swojej formy i treści. Jest to dla mnie niezmiernie ważne, ponieważ cały rok szkolny, ba! cała edukacja, która spotyka latoteatralne dzieci, jest dyrektywna. To naprawdę proste, by również na wakacjach dyrektywnie, zgodnie ze wskazówkami dorosłego zrobić teatr z dziećmi. One są dobrze w tym wyćwiczone przez nasz system edukacji. Oddanie im odpowiedzialności wiąże się jednak z obawą, że wymyślą nie teatr, a tiktokową parodię teatru.

Czym jest więc to DaSię Town? znalezieniem wspólnej przestrzeni, w której mój teatr nie zdominuje wyobraźni dzieci. Przestrzeni, w której schematy myślowe nie zdominują istoty teatru ani dziecięcej wyobraźni – dość często ukrytej pod fałdami narzuconych im przez dorosłych skryptów (przez tiktokerów, nauczycieli, kolegów). To teatr, w którym ja jako dorosły odpuszczam. Rezygnuję z władzy reżysera i wizjonera, z tego, jak być powinno. Wręcz przeciwnie: pomagam dzieciom opowiadać o sobie zamiast udawać, bawić się zamiast wygłupiać, tworzyć zamiast powtarzać i śmiać się – zamiast obśmiewać.

#### **DaSię z rodzicami**

**Sylvia Hubica:** Najpiękniejsze w Lecie w teatrze było to, że podczas jego realizacji nie staraliśmy się nikomu nic udowodnić. Czuliśmy się dumni, że udało się pozy-

skać wsparcie Instytutu Teatralnego, ale od samego początku byliśmy pełni obaw, czy poradzimy sobie jako ośrodek kultury z tak ambitnymi działaniami realizowanymi po raz pierwszy.

Nasze DaSię Town wyszło więc trochę przewrotnie, niepostrzeżenie. Lato w teatrze było tym wytęsknionym projektem, w trakcie którego nie musieliśmy się spieszyć, ścigać z liczbą uczestników, w którym mogliśmy być uważni na siebie i innych. Który rozpoczął nowy model naszej pracy z młodzieżą. W którym nie wywieraliśmy presji na siebie ani otoczenie, walczyliśmy o wskaźniki czy rekordy uczestnictwa. Nic z tych rzeczy. Najbardziej zależało nam na wywarciu indywidualnego wpływu na młodzież i ich rodziny. Pojawiła się szansa na złamanie schematów współpracy z lokalnym środowiskiem – w końcu, bo one nikomu już nie służyły.

Mam również taką refleksję, że DaSię współpracować z rodzicami. Rodzice naszej latoteatralnej młodzieży zjawili się wraz ze swoimi pociechami pierwszego dnia półkolonii z zupełnie innym nastawieniem niż to, z którym przyjechali do nas ostatniego dnia na pokaz finałowy. Myślę, że dla części z nich półkolonie miały stanowić jakąś formę zagospodarowania dzieciom zbyt dużej ilości czasu wolnego w wakacje.

I nagle DaSię po prostu zadziało! Od rodziców dostawaliśmy sygnały, że dziękują za to, co robimy, i że ich dzieci wracają do domów odmienione. Nagle okazało się, że bariera w postaci problemów logistycznych (typu dowiezienie dziecka na kolejne miejsce latoteatralnych warsztatów) nie sprawia już takiego kłopotu. Dzieci bardzo chciały, a rodzice – podążali.

## **DaSię zmienić NieDaSię Town**

**Marta Łokietek:** Taka zmiana na DaSię, o której marzymy, nie zadzieje się od razu. To jest proces organiczny. Tu się pracuje na ludzkich emocjach, duszach, przekonaniach. Kiedyś chciałam odwrócić wszystko do góry nogami, zburzyć i zbudować od nowa. Teraz moje motto brzmi: całego świata nie zbawię, ale ten mój kawałek choć trochę mogę. Usłyszałam kiedyś od jednego znajomego, że jestem niepoważna (!), bo chcę zostać w Krakowie i robić tę całą karierę, zamiast wracać do siebie i robić coś o wiele fajniejszego. Oburzyłam się wtedy strasznie. A on już tamtego dnia dostrzegł mój potencjał do robienia pozytywnego zamieszania i wiedział być może to, co ja teraz też wiem. Najpiękniejsze rzeczy tworzymy, gdy znamy historię i ludzi, gdy czujemy miejsce, w którym działamy. To oznacza, że jesteśmy z nim związani, i budujemy DaSię Town, bo po prostu zależy nam, żeby wszystkim tutaj dobrze się żyło.

## **DaSię ze społecznością**

**Katarzyna Zarzycka:** Drugi tydzień półkolonii upływał już w innej atmosferze. A kiedy przed finałowym pokazem otrzymaliśmy od rodziców piękny tort, wiedzieliśmy, że udało nam się zbudować grupę, a teatr stworzył coś więcej – społeczność.

Wyraźnie było to widać w trakcie ostatniego pokazu, gdy w naszym ogrodzie po-

jawił się prawdziwy tłum, z własnymi krzesłami i parasolami (ach, jak dobrze móc odwołać się do Kantora w sytuacji braku siedzisk i dachu nad głową, dającego ochronę przed słońcem lub deszczem). Widzieliśmy ludzi, którzy od dawna się ze sobą nie spotykali, i takich, którzy w ogóle przeżywali coś wspólnie po raz pierwszy.

Mam świadomość, że to mogło się wydarzyć tylko w małej miejscowości, w której na pierwszy rzut oka nic nie ma (jeśli nie liczyć paru duchów i wielkiego Krzesła). Nasze Lato w teatrze wydarzyło się między sztuką (lub może szerzej: dziedzictwem kulturowym miejsca) a życiem – dosłownie koło mojego domu, domów moich sąsiadów i z nami wszystkimi w rolach głównych. Nadal jesteśmy w zapoczątkowanym wtedy procesie. A pani z poczty (w sąsiednim Gdowie) pyta sąsiadów: „Co tam u was, w tym Hucisku słychać?” i stwierdza: „U was to się dzieje”. Tak, proszę pani. Zapraszamy do DaSię Town – małego Huciska.

## Epilog dramaturga

Tak naprawdę nie umiem zakończyć tej opowieści, sztuki, osobistej narracji. Do tarłam do końca. Czy to gdzieś na obrzeżach DaSię Town? Czy to już wszystko, co mam do powiedzenia? Czy odwiedzę kiedyś Marcina, Martę, Sylwię i Kasię? Czy będą tam, gdzie się ich spodziewam, czyli u siebie, w swoich wymarzonych domach, miejscach, wśród ludzi, którym dobrze się żyje tu, gdzie są? Wierzę, że tak.

Cieszę się, że moje DaSię Town nie ma tabliczki z czerwoną linią oznajmiającą, że dalej miejsca nazywają się inaczej. Oznaczałoby to, że dalej nic już nie należy do DaSię Town. Ta albo inna ławeczka nie stoi na rynku w DaSię Town. To albo inne drzewo nie rośnie na łące w DaSię Town. Ten albo inny pies nie biegnie przez ulicę w DaSię Town. Ten albo inny rodzic nie zapisze dziecka na Lato w teatrze, bo to nie jest DaSię Town.



fol. z archiwum projektu „Ogród piosenek”, Lublin 2022



fot. Miłka Magdziak

Agnieszka Drelich-Magdziak – pedagogka, animatorka, streetworkerka, ceramiczka. Jest wyczulona na potrzeby osób wykluczonych społecznie i kulturalnie. Inspiracje do pisania oraz realizowania projektów czerpie z rozmów z mieszkańcami. Współpracuje z Gminnym Ośrodkiem Kultury w Górznie. Pracowała przy tworzeniu koncepcji Dom Kultury+ Inicjatywy lokalne, festynu rodzinnego wJANKi w Górznie, Rowerem przez gminę, Etno/Poszukiwania, EtnoSpotkania i in. Od 2013 roku jest związana z Latem w teatrze, najpierw jako partner z ramienia GOK w Górznie, a następnie jako autorka koncepcji oraz koordynatorka projektu. Zrealizowała cztery projekty w formule Lato w teatrze+. Wierzy, że idea pedagogiki teatru w małych społecznościach może być otwarciem na wielki świat, a jednocześnie pozwala budować relacje w bliskości i wzajemnym zrozumieniu.



fot. Tomasz Waszkiewicz

Katarzyna Krajewska – historyczka literatury i pedagogka teatru, sekretarz literacka i kierowniczka Pracowni Pedagogiki Teatru Wrocławskiego Teatru Lalek. W 2013 roku obroniła rozprawę doktorską z literaturoznawstwa na Uniwersytecie Wrocławskim. W 2018 roku ukończyła podyplomowe studia pedagogika teatru na Uniwersytecie Warszawskim. Jako autorka koncepcji, koordynatorka i/lub prowadząca zajęcia współtworzy w WTL projekty z zakresu edukacji teatralnej i pedagogiki teatru, w tym od 2016 roku prowadzi stałą młodzieżową grupę ROBIMY. Była realizatorką projektów w czterech edycjach Lata w teatrze (2015, 2018, 2019, 2021). Redaguje i współredaguje publikacje teatralne (m.in.: *Nasze pierwsze 70 lat. Rozmowy na jubileusz Wrocławskiego Teatru Lalek*, Wrocław 2016; *Zrób sobie teatr. Zabawy domowe*, Wrocław 2016; *Przestrzeń na teatr. Ćwiczenia z wyobraźni*, Kraków 2018, WTL. *Tu jesteś u siebie*, Wrocław 2021), współpracuje z kwartalnikiem „Teatr Lalek”.

# 04

**Katarzyna Krajewska,  
Agnieszka Drelich-Magdziak**

**Lato w teatrze jest wszystkim?**

**Blaski i cienie modułu Lato w teatrze+**

**Agnieszka Drelich-Magdziak:** Spotkałyśmy się, żeby porozmawiać o Lecie w teatrze+ – module przeznaczonym dla doświadczonych organizatorów, czyli tych, którzy brali udział w co najmniej trzech edycjach programu.

**Katarzyna Krajewska:** Myślę, że zderzenie naszych perspektyw może być ciekawe, bo zrealizowałyśmy już po kilka „plusów” w zupełnie innych środowiskach: ty w małej miejscowości, ja – w dużym mieście, ty – w gminnym ośrodku kultury, ja – w teatrze instytucjonalnym. Mamy więc odmienne doświadczenia. Przyznam, że w tej chwili przede wszystkim jestem bardzo ciekawa, jak to się stało, że małutki Gminny Ośrodek Kultury w Górznie postanowił zorganizować Lato w teatrze po raz pierwszy.

**ADM:** Historia Lata w teatrze w Górznie sięga 2013 roku – przyjechała wtedy do nas toruńska Fundacja Win-Win i zapytała, czy chcemy robić z nimi projekt w ramach tego programu. Dodam, że wtedy nie było żadnego „plusa” – taki był po prostu sposób funkcjonowania tej organizacji. Nie mieliśmy pojęcia, do czego nas zapraszają, rozumieliśmy jedynie słowa: lato i teatr. To było „Lato” w formie kolonii dla dzieci z Torunia, ale uczestniczyły w nim również okoliczne dzieciaki – pomagaliśmy przy ich rekrutacji. Tak się zaczęło. Zakochaliśmy się w tym programie i wiedzieliśmy, że chcemy brać w nim udział. Ale pojawiło się pytanie, jak to zorganizować. W GOK-u w Górznie nie było instruktorów. Nie znaleźliśmy artystów, nie wiedzieliśmy, gdzie możemy ich znaleźć, kto chciałby do nas przyjechać. Startowaliśmy z pozycji petenta, upraszaliśmy się o zainteresowanie. Zaczęłam pytać różne osoby, czy znają artystów, kogoś, kto mógłby do nas przyjechać i zrobić wspólnie Lato w teatrze. Pocztą pantoflową dostałam numer telefonu Moniki Wyrzykowskiej, która robiła teatr cieni. Ona dała mi telefon do Adama Gąseckiego, który również zajmuje się teatrem, ale pracuje z ciałem. Pamiętam, jak jechałam do Warszawy, by poznać część mojej pierwszej ekipy – rozmawialiśmy o naszych zasobach w Górznie, o tym, co chcemy zrobić, na czym nam zależy. Chciałam mieć w ekipie artystycznej muzyka, więc różnymi kanałami szukaliśmy kogoś, kto chciałby do nas dołączyć. Dowiedziałam się, że Patrycja Neumann, która kończyła liceum w Górznie, zaczęła zajmować się pantomimą we Wrocławiu – i ją także zaprosiłam do zespołu, bo zależało mi, by pojawili się w nim artyści wywodzący się z naszej społeczności. Taką składankową ekipą zaczynaliśmy pisać nasze pierwsze samodzielne Lato w teatrze. Co to była za radość, kiedy dostaliśmy grant! Opisuję ci kontekst naszej ówczesnej pracy, bo do dziś jest podobnie. Nie mamy stałych instruktorów w GOK-u, więc co roku szukamy artystów do współtworzenia Lata w teatrze – w ten sposób uczymy się nowych sposobów pracy z dziećmi i młodzieżą. W „plusie” szukamy również partnera i zapraszamy go do udziału w „Lecie”. A jakie były twoje początki w programie?

**KK:** Moja instytucja, czyli Wrocławski Teatr Lalek, organizuje „Lato” od 2013 roku, jego inicjatorką u nas była Marta Kurowska. Miałam wtedy urlop macierzyński, ale przyszedłam do teatru na finał i byłam bardzo poruszona. Wcześniej oglądałam dzieci na scenie głównie na festiwalach teatrów szkolnych, ale to było coś zupełnie innego. Miałam wrażenie, że młodzi aktorzy opowiadają o sobie i w dodatku robią to w sposób, który sami wybrali, byli w tym jakoś... upodmiotowieni. Dołączyłam do „Lata” w 2015 – właściwie przypadkiem, bo wtedy nie zajmowałam się edukacją, byłam sekretarzem literacką i żyłam w świecie tekstów. Dziś mogę śmiało powiedzieć, że zostałam pedagogką teatru, bo zakochałam się w Lecie w teatrze.

**ADM:** Czyli u was warsztaty prowadzą pracownicy, tak?

**KK:** W moim teatrze jest stała grupa ludzi, która się zajmuje „Latem” – merytorycznie i organizacyjne. Natomiast z zewnątrz co roku są to inne osoby, ponieważ w każdej edycji mamy inny temat – i zwykle inną grupę wiekową.

**ADM:** Dobieracie do ekipy osoby z zewnątrz, które wam odpowiadają ze względu na temat?



fot. Maja Kwiatkowska,  
„Kalosze szczęścia”,  
Górzno 2018

**KK:** Tak, pojedyncze osoby. Na przykład kiedy w 2015 roku, czyli jeszcze przed „plussem”, robiliśmy edycję pod tytułem „INNI, czyli wszyscy”, zaprosiliśmy do współpracy choreografa Maćka Prusaka, bo zależało mi, żeby w opowiadaniu o inności uciec od języka. A kiedy w 2018 roku, już w „plusie”, naszym tematem był ogród jako przestrzeń wspólna, w zespole były dwie osoby prowadzące od „plusowego” partnera, czyli Wrocławskiego Teatru Pantomimy, a poza tym współpracowaliśmy z Odrą Centrum, które robi wodne ogrody dla ptaków i zwierząt. Ekipę uzupełniała pedagoga, niepowiązana z partnerami, która dużo pracowała na wrocławskich podwórkach i robiła z dziećmi społeczne ogrody. Ten projekt zakładał przyjrzenie się koncepcji ogrodu z różnych punktów widzenia, dlatego chcieliśmy mieć osoby w rozmaity sposób zajmujące się tym tematem. Żeby jeszcze bardziej skomplikować sprawę, dodam, że naszym partnerem co roku, niezależnie od partnera „plusowego”, jest Wrocławskie Centrum Opieki i Wychowania, instytucja, która zajmuje się wszystkimi formami pieczy zastępczej we Wrocławiu. Część uczestników to zawsze ich podopieczni, a część – dzieci z otwartej rekrutacji. Od kilku edycji partnerem jest także Miejski Ośrodek Pomocy Społecznej, mamy również ich podopiecznych, więc liczba wolnych miejsc nie jest duża – to mniej więcej połowa uczestników.

**ADM:** W dużym mieście pewnie łatwo wam znaleźć partnera do realizacji „plusa”?

**KK:** Owszem, można myśleć o tym tak, że mamy cały wachlarz stowarzyszeń, fundacji i instytucji i to z niego wybieramy. Ale ze względu na specyfikę „Lata”, którą przecież znasz, ten wybór wcale nie jest łatwy, bo nie każdy jest w stanie zaakceptować zasady tego programu – szczególnie nastawienie na proces, nie efekt, i wynikającą z tego pewną nieprzewidywalność w planowaniu działań. Dlatego szukając partnera, zawsze bierzemy pod uwagę nie tylko, co kto robi, ale też – jak robi. Jest to możliwe, bo przecież wiemy, kto artystycznie i pedagogicznie działa we Wrocławiu, chodzimy na swoje zajęcia, obserwujemy się. A jak to funkcjonuje w Górznie?



fot. Adrian Janisio,  
„Chodźmy nad rzekę!”,  
Wrocław 2021

**ADM:** Naszymi partnerami są ośrodki kultury z okolicy. Jak już mówiłaś, Lato w teatrze to projekt, który odbywa się w procesie, więc przygotowujemy tylko jego ramy, a następnie wypełniamy je tym, co dzieje się przez dwa tygodnie podczas artystycznego dialogu pomiędzy uczestnikami. Zatem jest to suma twórczych przeżyć, odkryć, atmosfery, jaka panuje w grupie, rozumienia przez nią tematu, jej wrażliwości. Właśnie do takiego działania zapraszamy partnera. Tylko jak mu o tym opowiedzieć?

**KK:** Myślę, że ta trudność może wynikać z tego, że ludzie lubią wiedzieć dokładnie, nad czym będą pracować: czy to będzie spektakl, a jeśli tak, to jaki i o czym. Jesteśmy przyzwyczajeni do takiego myślenia o pracy teatralnej, w którym najważniejszy jest cel, a dla realizacji tego celu wiele rzeczy można poświęcić. Na przykład relacje. Lato w teatrze wymaga zmiany tego myślenia, co nie dla wszystkich jest jasne i zrozumiałe.

**ADM:** Czasem naszego potencjalnego partnera uda się zaprosić na finał Lata w teatrze i wtedy w kolejnym roku jest nam już łatwiej wytłumaczyć, co chcemy zrobić. No dobrze, znajdujecie partnera i co dalej? Piszecie wspólnie wnioski?



**KK:** Jak tylko konkurs zostaje ogłoszony, spotykamy się, wprowadzamy partnera w projekt, opowiadamy o naszych doświadczeniach, o idei „Lata”. I sprawdzamy, co nas łączy. Potem rzeczywiście wspólnie piszemy wniosek. Ustalamy zasady, mówimy, jak będzie wyglądał każdy dzień, bo nauczeni doświadczeniem wiemy, że nie może być tak, że ktoś sobie zaplanuje dokładnie te sześć godzin co do minuty i potem będzie od razu wychodził. My zostajemy zawsze po zajęciach na minimum godzinę, czasem dwie lub trzy, ten czas nie jest opłacany, a trzeba go sobie zarezerwować. Omawiamy rzeczy, które mogą się wydarzyć. Zastanawiamy się też, co można by zrobić inaczej niż do tej pory, bo nie chodzi przecież o powielanie wyłącznie naszych dobrych praktyk – partner też wnosi swoje doświadczenie z innych projektów. Mamy ten komfort, że wszyscy pracujący z reguły są z Wrocławia, więc nikt nie musi specjalnie przyjeżdżać, dlatego tych spotkań jest sporo, a w planowaniu i opracowywaniu koncepcji biorą udział wszyscy przyszli prowadzący. Dodam, że osoba koordynująca i księgowa zwykle są z naszego teatru i również biorą udział w przygotowaniach projektu. A jak ten etap wygląda u was?



fot. Karol Krukowski,  
„Ja w ogrodzie, ogród  
we mnie”, Wrocław  
2018

**ADM:** My również wciągamy partnera w pisanie wniosku. Szukamy sposobów na spotkania na miejscu albo online, wysyłamy sobie nawzajem pomysły, zbieramy inspiracje. Na tym etapie łączymy dwie ekipy: artystyczną, która, jak wiesz, jest spoza Górzna, oraz partnera. Zwykle mamy dwie osoby od partnera. Jedną w ekipie organizacyjnej, czyli pokazujemy jej działanie z perspektywy koordynatora oraz organizatora projektu. Drugą osobę zapraszamy do ekipy artystycznej. Ekipę artystyczną muszą najpierw poznać ze sobą nawzajem, ale także oswoić z naszym miejscem. Ważne jest, byśmy dokładnie zrozumieli, co chcemy wspólnie zrobić. W „plusie” dodatkowo trzeba znaleźć miejsce dla partnera w tym wspólnym działaniu. Artysty i freelancerzy pracują zupełnie inaczej niż na przykład instruktorzy w ośrodkach kultury czy nauczyciele. A dla mnie to ważne, żeby się poznać i we wzajemnym szacunku przeprowadzić „Lato” jako jedna ekipa, bez niepotrzebnego prężenia mięśni i podkreślenia swojej fajności. Pisanie wniosku trwa zwykle miesiąc – im więcej razy uda się nam spotkać, tym lepiej dla późniejszej realizacji projektu. Przecież szukamy idei, myśli przewodniej, atmosfery, na jakiej nam za-

leży, a nie konkretnego planu działań rozpisanego na godziny. Jasne, że on też się pojawi, ale najpierw musimy wiedzieć, w którą stronę razem idziemy. Moim zdaniem wspólne pisanie uczy wzajemnego szacunku i dawania sobie miejsca – zapraszamy partnera do odkrywania z nami nowych obszarów tworzenia i prosimy, by nam zaufał.

**KK:** Wydaje mi się, że to jest bardzo duże wyzwanie: masz ludzi, którzy na co dzień nie pracują z tobą, nie znasz ich, oni nie znają siebie nawzajem, część w ogóle nie wie, czym jest Lato w teatrze i trzeba im to wytłumaczyć. A przecież wszystko musi być zgodne z ideą programu. Kto jest zatem takim... strażnikiem idei Lata w teatrze? Może to słowo brzmi śmiesznie, ale chodzi mi o osobę, która pilnuje wartości przyświecających temu programowi.

**ADM:** W „plusie” do ekipy artystycznej zapraszam przynajmniej dwie osoby, które już znają program i z którymi wcześniej współpracowałam. One pomagają mi pilnować założeń „Lata” i sprawiają, że nawet pomysły początkowo odległe od idei programu po przedyskutowaniu i przeformułowaniu mogą zaistnieć we wniosku. Już na etapie pisania widać, jak rozkładają się energie. Są osoby zaangażowane i aktywne oraz takie, które mówią: „Co napiszesz, będzie okej!”. Lubię, kiedy pewne rzeczy wynikają z burzy mózgów – to pozwala mi wyłowić pomysły, na jakie sama bym nie wpadła. Te dwie osoby w ekipie, które już doświadczyły Lata w teatrze, są dla mnie wsparciem i jeśli na coś się nie zgadzamy, to nie jest już tylko mój głos.



fol. Tina Smerdel,  
„Drzewo”, Górzno 2021

**KK:** Bardzo mnie zaciekało to, co powiedziałaś wcześniej – że do „plusa” zapraszasz ludzi, którzy już przez niego przeszli.

**ADM:** Precyzyjniej mówiąc, zapraszam osoby, które już robiły Lato w teatrze w innych ośrodkach, w tym także „plusa”. One wnoszą swoje bogate doświadczenie. Dla mnie to ważne, bo mam przekonanie, że jak robię „plusa”, to nie mogę impro-

wizować, muszę mieć sprawdzone osoby, na które mogę liczyć w trudnych momentach. Dawniej nawet lubiłam tę improwizację, ale teraz naprawdę nie mogę sobie na to pozwolić, bo muszę zadbać zarówno o partnera, jak i o ekipę artystyczną. I wychodzę z założenia, że my w Lecie w teatrze też musimy czuć się dobrze.

**KK:** Bo też jesteśmy częścią zespołu! Potrzebowałam trochę czasu, żeby to zrozumieć. Musiałam się nauczyć, że nie mogę dbać wyłącznie o to, by wszyscy czuli się dobrze, a zapominać o sobie. Zauważyłam, że zrobiłam pewien postęp: staram się tak planować projekt, żeby już na etapie koncepcji wydawał się maksymalnie przyjemny. Praktyka to oczywiście weryfikuje, ale staram się od razu wycofywać z pomysłów, które wydają się nieść ze sobą ciężar, przy których zapala mi się w głowie czerwona lampka. Nie mówię tu oczywiście o wyzwaniach, o rzeczach nowych.

**ADM:** Tak, założenia pomiędzy pisaniem projektu a realizacją się zmieniają. To, co sobie zaplanujemy w lutym, w lipcu wygląda już całkiem inaczej.

**KK:** A czym jeszcze zajmujesz się w projekcie poza budowaniem ekipy artystycznej i szukaniem partnera?

**ADM:** Ośrodek kultury spaja Lato w teatrze od strony organizacyjnej i formalnej, pilnuje umów i wydatków. Ja jestem koordynatorką i ogarniam całość. Przydzielam sobie rolę kogoś, kto lepi i łąta. Jeśli trzeba, prowadzę zajęcia dodatkowe, choć raczej staram się tego nie robić. Jeżeli widzę, że coś się dzieje – wkraczam. Ale przede wszystkim jestem zawsze w bliskiej relacji z ekipą artystyczną, bo prowadzę ją od początku. A ty co zwykle robisz w „Lecie”?

**KK:** Pracowałam do tej pory przy czterech edycjach jako współautorka koncepcji i wniosku, a także prowadząca zajęcia. W pierwszym „Lecie” byłam też koordynatorką, ale obiecałam sobie tego więcej nie robić. Tu się idealnie uzupełniamy z koleżanką, Sylwią Gorzak, która jest świetną ogarniaczką. Ja jestem kreatorką, lubię wymyślać rzeczy, natomiast z logistyką, formalnościami, załatwianiem zezwoleń mam problem. Potrafię to robić, ale zabiera mi to tak dużo czasu i energii, że wolę te sprawy powierzyć komuś, kto jest w tym lepszy i i robi to szybciej. Jesteśmy z Sylwią w bliskim kontakcie, ufamy sobie, wszystko omawiamy, a mnie dzięki temu odpada dużo rzeczy – co jest cenne, bo przecież prowadzę zajęcia. Sama wiesz, ile czasu i energii to pochłania.

**ADM:** O tak! No dobrze, porozmawiajmy może teraz o specyfice „plusa” – co jest dla ciebie ważne? Co stanowi wyzwanie?

**KK:** Pamiętam, że po edycji w 2019 roku spotkaliśmy się z Asią Krukowską na ewaluację tematu partnerstwa. Wtedy dowiedzieliśmy się, że niewiele instytucji i organizacji będących partnerami później składa samodzielnie wnioski, więc de facto nie bardzo działa założenie, że przeprowadza się partnera przez projekt, żeby wciągnąć do programu instytucje czy organizacje, które by się nim same z siebie nie zainteresowały lub nie miałyby odwagi dołączyć. W trakcie tego spotkania doszliśmy do wniosku, że jednak musimy szukać „plusowego” partnera raczej kluczem instytucjonalnym niż osobowym. Musimy zwracać uwagę na to, czy partner – niezależnie od tego, kto u niego pracuje i z kim chcemy konkretnie działać – tak naprawdę ma warunki i potencjał, żeby zostać w tym programie i samodzielnie

złożyć wniosek. Zaczęliśmy więc pytać potencjalnych partnerów, czy rzeczywiście jest szansa, że oni do tego programu przystąpią za rok. Były takie organizacje, które od razu mówiły, że nie, że są zainteresowane partnerstwem, ale nie samodzielną organizacją „Lata” w przyszłości. Wtedy czuliśmy, że odpowiedzialnie z naszej strony byłoby z takich partnerstw raczej rezygnować.

**ADM:** To ciekawe. My namawiamy naszych partnerów do tego, żeby składali samodzielnie wnioski, ale zdarzyło się już tak, że dwóch naszych partnerów je złożyło i byli bardzo daleko na liście, nie dostali grantu. Udział w „plusie” jako instytucja partnerska nie przekłada się na napisanie dobrego wniosku. Jak zatem wspierać kogoś, kto poświęca rok na to, żeby się dowiedzieć, na czym polega program? Dla niektórych instytucji to jest także duży wysiłek, by w czasie wakacji, mając zaledwie kilku pracowników, nagle dwóch oddać do innego ośrodka. Jeżeli z partnerem przyjeżdża grupa uczestników, to świetnie. Ale zdarzyło się również, że partnerzy muszą wracać do swojego macierzystego ośrodka i prowadzić zajęcia. To jest bardzo trudne. To są wyzwania „plusa” również dla partnerów.

**KK:** Powiedziałaś, że z partnerem przyjeżdża grupa uczestników?



fot. Karol Krukowski,  
„Ja w ogrodzie, ogród  
we mnie”, Wrocław  
2018

**ADM:** W Górnicy pracujemy w określonym środowisku, więc znamy dzieciaki, konsultujemy z nimi pomysły na projekt. Ale przez trzy edycje mieliśmy dodatkowo dzieciaki partnera i to jest, według mnie, najbardziej interesująca formuła „plusa” – partner, czyli inny ośrodek kultury, dojeżdża na zajęcia ze swoimi uczestnikami. To jest rewelacja, nowy, świeży oddech! Podczas ewaluacji nasze dzieciaki powiedziały, że chcą zapraszać dzieci z innych gmin do projektu – bo one już tu wszystkich znają, a chętnie pokażą im, czym jest Lato w teatrze. Wtedy oprócz pracowników także ich dzieciaki przeżywają z nami „Lato”. I to one są potem świetnym motorem zmian, kiedy wracają do siebie.

**KK:** Co na przykład chcą zmienić?

**ADM:** Nie chcą już mieć takich zajęć teatralnych, jakie dotąd miały. One przeżyły coś innego, nowego i chcą w ten sposób pracować. W zeszłym roku miałam taką zwrotkę od partnera: Ola Findling, która z nami pracowała, na co dzień nauczycielka plastyki w szkole, bibliotekarka i animatorka w ośrodku kultury, po Lecie w teatrze przeorganizowała program pracy z uczniami. Skorzystała z metod pracy, jakie poznała i przetestowała podczas projektu. A ponieważ przeżyła te wakacje z kilkorgiem swoich uczniów, to po powrocie do szkoły nadawali na tych samych falach i wspólnie tworzyli pozytywną energię do nowych form działania. I to jest też ciekawy efekt programu: rozprzestrzenianie się idei pracy w procesie.

**KK:** Świetnie!

**ADM:** Jeszcze ciekawszym doświadczeniem były kolonie, na których dzieci i młodzież z Górzna spotkały się z rówieśnikami od partnera i przez dwa tygodnie spędzały wspólnie czas na tworzeniu spektaklu. Nikt nie musiał dojeżdżać, byliśmy po prostu razem.

**KK:** Ale czy wtedy wasza praca zamiast sześć godzin dziennie – plus średnio dwie na omówienie – nie trwała dwadzieścia cztery?



fot. Adrian Janisio,  
„Chodźmy nad rzekę!”,  
Wrocław 2021

**ADM:** Tak, to prawda, ale dla mnie było to najbardziej wyluzowane Lato w teatrze: nie musieliśmy chodzić jak w zegarku, mogliśmy sobie różne rzeczy przesuwac i znajdować wspólny rytm pracy. Mielismy wychowawców, którzy po zajęciach tworzyli przestrzeń do wypoczynku i wspólnego bycia. Zresztą mieszkaliśmy w lesie, więc trudno było stamtąd wyjechać, poza tym niektóre zajęcia artystyczne odbywały się wieczorem.

**KK:** Nigdy nie robiłam „Lata” wyjazdowego. U nas zawsze są to półkolonie. Wracając jednak do partnerstwa: zgadzam się, że super, kiedy zaangażowane osoby prowadzące mają luźniejszy tryb pracy i mogą nam poświęcić dużo czasu – to się

dzieje z reguły przy pracy z organizacjami. Kiedyś naszym partnerem był drugi teatr i osoby w nim zatrudnione zaraz po zajęciach i krótkim omówieniu musiały biec do siebie. To było trudne. Z jednej strony partner instytucjonalny w „plusie” to fajna opcja, bo rokuje – w tym sensie, że ma realne możliwości, żeby zrobić samodzielnie „Lato” w kolejnym roku, ponieważ, na przykład, ma siedzibę. A to jest akurat ważne, bo gdy robisz „Lato”, zgłaszasz projekt do kuratorium, musisz więc zapewnić dzieciom bezpieczne warunki i choć minimalny komfort, zdobyć odpowiednie zgody. A nie zawsze masz pieniądze na wynajem odpowiedniej przestrzeni. Stowarzyszenia jako partnerzy – super, ale czasami się zdarza, że po prostu nie mają siedziby, a jedynie, na przykład, wynajęty pokój na biuro.

**ADM:** Jako Gminny Ośrodek Kultury przez długi czas nie mogliśmy prowadzić „Lata” w naszej siedzibie, ponieważ nie spełniała norm. Pracowaliśmy w szkole.

**KK:** To jest bardzo dobre rozwiązanie, natomiast u nas nie wszystkie szkoły są chętne, żeby użyczyć przestrzeni fundacji, która chce robić półkolonie. We Wrocławiu pozyskanie przestrzeni to duży problem, bo wszelkie wynajmy są po prostu horrendalnie drogie. To są takie koszty, że nie każda organizacja może sobie na nie pozwolić.

**ADM:** Kasia, a tak szczerze: „plus” ma według ciebie jakieś zalety?

***Wydaje mi się, że konieczność przeprowadzenia kogoś przez program sprawia, że sama poznaję go dużo lepiej. Żeby wyjaśnić komuś ideę, musisz ją bardzo dobrze rozumieć. Dopiero w „plusie” poczułam się ambasadorką Lata w teatrze. Kiedy byłam „tylko” organizatorką, nie utożsamiałam się z programem tak bardzo. A kiedy zostałam osobą, która musi wtajemniczyć instytucję czy organizację, naprawdę poczułam, że to ma sens. To przeprowadzanie jest wymagające i wymusza z jednej strony werbalizację idei, z drugiej przygotowanie argumentów na jej obronę w sytuacjach konfliktowych.***

**KK:** Po pierwsze wydaje mi się, że konieczność przeprowadzenia kogoś przez program sprawia, że sama poznaję go dużo lepiej. Żeby wyjaśnić komuś ideę, musisz ją bardzo dobrze rozumieć. Dopiero w „plusie” poczułam się ambasadorką Lata w teatrze. Kiedy byłam „tylko” organizatorką, nie utożsamiałam się z programem tak bardzo. A kiedy zostałam osobą, która musi wtajemniczyć instytucję czy organizację, naprawdę poczułam, że to ma sens. To przeprowadzanie jest wymagające i wymusza z jednej strony werbalizację idei, z drugiej przygotowanie argumentów na jej obronę w sytuacjach konfliktowych. Jeśli chcesz bronić pewnych wartości, musisz się nad nimi zastanowić, musisz je poczuć bardziej, więc na pewno wiąże to mocniej z samym projektem. A jak jest u ciebie z plusami „plusa”?

**ADM:** Nie sądzę, żebym dzięki „plusowi” lepiej poznała program. W Górninie za każdym razem robiąc „Lata” przed „plusem”, tak naprawdę robiliśmy „plusa”, bo zawsze zapraszaliśmy ludzi z zewnątrz, których musieliśmy przekonać do tego programu. Nam „plus” daje raczej możliwość reklamowania programu w instytucjach

dotąd niezainteresowanych nowoczesną edukacją kulturową. Wcześniej w Lecie w teatrze współpracowaliśmy ze zdolnymi artystami. W „plusie” pracujemy z instytucjami i to samo w sobie wymaga czasu, ogromu energii i zaangażowania. Muszę myśleć i o partnerze, i o dzieciach, i o artystach... Nie czuję się ambasadorką, raczej misjonarką i, prawdę mówiąc, nie jest to komfortowa pozycja. „Plus” jest dla mnie męczący, wymaga ode mnie więcej, a ja nie zawsze chcę dawać tak dużo.

**KK:** Rozumiem. Dla nas wartością jest również kontynuacja współpracy – okazało się, że nasi „plusowi” partnerzy chcieli nadal z nami pracować i to na różnych polach. To zapoczątkowało kilka bardzo ciekawych wspólnych działań. Na przykład w 2019 roku robiliśmy „Lato” z impro, „plusowym” partnerem była wtedy fundacja Interstellar zajmująca się improwizacją teatralną, i z tego narodziły się najpierw warsztaty impro u nas w teatrze – już po „Lecie”, całosezonowe – a potem spektakl z naszymi aktorami i improwizatorami, który wszedł do repertuaru. Czyli z Lata w teatrze wyrosły dwa duże projekty, w tym spektakl, który był regularnie grany.



fot. Maja Kwiatkowska,  
„Teatr nieoczywisty”,  
Górzno 2016

**ADM:** My mieliśmy taką sytuację już wiele lat temu: Adam Gąsecki z Fundacją Drama Way, w której pracował, wrócił do nas z dwoma edycjami Art-Generacji i robiliśmy wtedy międzypokoleniowy teatr. Ale zapraszane do „plusa” instytucje realizują działania u siebie, więc nie mają interesu we wspieraniu nas.

**KK:** No tak, to jasne... Ale à propos ekipy artystycznej: bardzo odświeżające było dla nas zetknięcie się z innymi sposobami pracy. Rzeczywiście uczyliśmy się czegoś od partnera. Czasami co prawda bywało tak: „Aha, tak się u was pracuje? Nie, w tym projekcie nie możecie tak pracować”, ale czasami tak: „A! To tak można? Tak jest u was? To my chcemy tak samo!”. Potem jest jeszcze problem, żeby resztę teatru do tego nowego sposobu przekonać, bo zwykle grupa entuzjastów po Lecie w teatrze, która chce zburzyć jakiś mur, zderza się z zresztą zespołu, która nie ma tego doświadczenia i mówi: „Dobrze było. Po co coś zmieniać?”. Ale to jednak otwiera głowę.

**ADM:** A ja do tego nie potrzebuję „plusa”, potrzebuję otwartych artystów! Wystarczyło zaprosić kogoś, kto był spoza naszego środowiska, kto pracował inaczej i wnosił tę świeżość.

**KK:** No tak... My też czasami czujemy, że konieczność znalezienia partnera w postaci instytucji albo organizacji jest wymogiem regulaminowym, a nie wynika z naszej potrzeby. Bywały „Lata”, kiedy bardziej zgodne z naszą koncepcją byłoby po prostu zaproszenie pojedynczych osób niż budowanie trochę na siłę współpracy między instytucjami. Zdarza się przecież, że instytucja zwyczajnie nie chce się zaangażować bardziej na poziomie organizacyjnym czy promocyjnym, woli jedynie oddelegować prowadzących. A sama wymiana logotypów to jednak za mało, by mówić o prawdziwym partnerstwie.

**ADM:** Tak, rozumiem cię. To jest przykład naszego tegorocznego „Lata”. Gdyby nie Sylwia Maćkiewicz, pasjonatka teatru, a jednocześnie przedstawicielka partnera, Centrum Kultury i Sportu w Osieku, po prostu nie byłoby Lata w teatrze. To jest zresztą trudna część rzeczywistości, bo czasami zanim się zorientuję, że partner jednak nie jest do końca zainteresowany, to staram się, przekonuję, a już po napisaniu projektu i dostaniu dotacji jestem w sytuacji patowej, bo co mam wtedy zrobić z takim partnerem? „Plus” wymaga dużo więcej wysiłku, tymczasem wniosków przechodzi bardzo mało, bo miejsc jest mało, a instytucji i organizacji dołączających do tego modułu jest i będzie coraz więcej...

***„Plus” wymaga dużo więcej wysiłku, tymczasem wniosków przechodzi bardzo mało, bo miejsc jest mało, a instytucji i organizacji dołączających do tego modułu jest i będzie coraz więcej...***

**KK:** Dla mnie ta niewielka liczba grantów w „plusie” to – może podprogowy, ale jednak mocny – komunikat dla instytucji, które mają już doświadczenie, żeby pozwoliły zegnać się z programem i zostawiły miejsce nowym. Jak powiedziałaś – do „plusa” trafia coraz więcej podmiotów, a miejsc jest mało, więc automatycznie coraz mniej doświadczonych instytucji będzie realizować projekty. Oczywiście to nie jest tak, że chcę przez trzydzieści lat robić Lato w teatrze, ale jednak zrobiłabym je jeszcze kilka razy...

**ADM:** Dla małej instytucji, takiej jak gminny ośrodek kultury, Lato w teatrze jest jedynym programem, który przynosi tak dużą pulę pieniędzy. Zdajemy sobie sprawę, że sami nie zrobimy tak dużego, otwartego, twórczego działania z taką liczbą animatorów, artystów. Wiemy, że nie chodzi o to, by wiecznie pisać Lato w teatrze, ale być może, jeśli uznajemy, że „plus” ma formę edukacyjną, to warto byłoby dofinansować więcej projektów. Może warto byłoby też przyjrzeć się partnerstwu, znaleźć jakieś inne kryteria oceny i pozwolić realizatorom „plusa” w jakiś inny sposób dzielić się swoim doświadczeniem?

**KK:** Z jednej strony rozumiem ten podział. Rozumiem, że doświadczone instytucje mają swój osobny moduł. Sami zrobiliśmy siedem edycji i uważam, że nie powinniśmy konkurować z kimś, kto zaczyna. Mamy doświadczenie, wiemy jak pisać, debiutanci nie mieliby szans ze starymi wyjadaczami. Niech już zatem będzie



oddzielny moduł, ale może warto byłoby rzeczywiście mieć w nim więcej miejsc. Jestem ci wdzięczna za tę rozmowę, bo poszerzyła moją perspektywę. Pomyślałam sobie przed chwilą: „cóż znaczy, że nie zrobimy Lata w teatrze? No, szkoda, ale nasze dzieci się czymś zajmą, pójdą gdzie indziej, bo we Wrocławiu jest wiele inicjatyw, także niskopłatnych czy niepłatnych robionych przez wiele organizacji: centra aktywności lokalnej, dawne świetlice środowiskowe, stowarzyszenia”. A wasz projekt może być największą taką akcją w regionie... Jeśli wy nie zrobicie Lata w teatrze, to co to znaczy dla waszych dzieci? Po prostu nie będą w ogóle miały letnich zajęć.

**ADM:** W małych miejscowościach Lato w teatrze jest wszystkim. Jak patrzę na dzieciaki, które dorastają w „Lecie”, widzę, że one czekają na kolejne spotkania. Jest to bardzo ważne działanie i jedyne tak otwierające, jakie znam. W tym roku robiliśmy ostatnie „Lato”, wiemy, że już skończyli nam się w okolicy partnerzy: przeszukaliśmy, wy pytaliśmy, nie widzimy więcej możliwości. I dzieciaki na koniec Lata w teatrze dały mi podpisaną przez siebie petycję, że chcą w kolejnym roku też mieć takie zajęcia. To piękne i wzruszające, kiedy mówią, czego chcą. Petycja wciąż wisi na lodówce.



fot. Maja Kwiatkowska,  
„Historie antyczne”,  
Górzno 2017



fot. Alicja Szulc

Dorota Ogrodzka – artystka społeczna, pedagożka teatru, reżyserka, dramaturżka. Badaczka i trenerka. W 2012 roku pomysłodawczyni i realizatorka przedsięwzięcia „Oburzajcie się” w ramach Lata w teatrze. W latach 2012–2015 prowadziła zespół Młodej Sceny w Teatrze Polskim w Bydgoszczy, zrzeszający młodzież oraz angażujący aktorów i aktorki teatru. Wspólnie z Młodą Sceną stworzyła pięć spektakli, z których trzy weszły do repertuaru teatru. Wiceprezeska Stowarzyszenia Pedagogów Teatru, z którym wymyśla i realizuje projekty artystyczno-społeczne. Jedna z kuratorek programowych festiwalu SLOT ART. Pracuje także na wyższych uczelniach, pisze i publikuje. Jest mentorką i kuratorką projektów łączących sztukę i wspieranie społeczeństwa obywatelskiego. Współpracuje z różnymi organizacjami i instytucjami kultury, sztuki i działań społecznych w Polsce, m.in. z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego, Towarzystwem Inicjatyw Twórczych ę, Krytyką Polityczną.

# 05

**Dorota Ogrodzka**

**(O)burzenie teatru,**

**czyli jak młodzież z Bydgoszczy próbowała zmienić teatr publiczny**

Lipiec 2012. Niedzielne popołudnie. Powietrze paruje od gorąca, betonowy plac przed Teatrem Polskim w Bydgoszczy zdaje się pocić od zbyt wysokiej temperatury. Siedzę na schodach prowadzących do wejścia głównego. Palę papierosa, chociaż rzadko mi się to zdarza. Tym razem jednak ekscytacja osiąga poziom zasługujący na wsparcie rytuałem nikotynowym. Pytania w mojej głowie układają się w geometrię podobną do układu płyt chodnikowych na placu, w który uporczywie się wpatruję w oczekiwaniu na pojawienie się pierwszych osób – uczestniczek i uczestników projektu Lato w teatrze „Oburzajcie się!”. Kim oni będą? Czy przyjdzie dziś tak wiele osób, jak w zgłoszeniach, jak na warsztacie rekrutacyjnym? A może nikt się nie pojawi? Czy faktycznie spotkamy tu młodych poetów, graficiarki, pracowniczkę pierwszej wegetariańskiej kawiarni w mieście i basowego gitarzystę? Czy to możliwe, że dołączą drugoklasiści i drugoklasistki z najlepszego liceum w mieście: ci, którzy marzą o medycynie, i te, które planują studia za granicą? Czy będzie im się chciało spędzić dwa tygodnie na eksperymentach artystycznych i czy nie zaprotestują, kiedy zaprosimy ich do prac technicznych i mycia podłogi foyer? Albo do dyskusji na temat tekstów publicystycznych? A ta osoba z dysleksją, która napisała, że w szkole jej zupełnie nie idzie, ale do teatru, owszem, by przyszła, zwłaszcza jeśli będziemy trenować ciało – czy się nie przestraszy tych prymusów? Jak te wszystkie osoby się tu odnajdą? Czy się polubią? A może w ogóle nie chodzi o to, żeby się lubili? Czego w takim razie będą chcieli szukać w teatrze?

Oni też z pewnością mają dziś w głowie niemało pytań.

Dokładnie pamiętam moment, kiedy spytałam mamę, czy mogę wziąć udział w rekrutacji do Oburzonych (byliśmy przecież niepełnoletni). Przeszłam do kuchni i totalnie bez emocji powiedziałam „Mamo, jest casting do teatru w Bydgoszczy, mogę iść?”, a ona w ogóle bez emocji odpowiedziała „Tak”. Pamiętam też jej wyraz twarzy, gdy po kilku tygodniach wparowałam do kuchni, krzycząc: „Mamooo, dostałam się”.

Powiedziałem znajomym, którzy jechali na obozy sportowe, że idę na dwa tygodnie na warsztaty do teatru. „Do teatru?”, „Na warsztaty?” – mieli takie miny, jakby im oświadczył, że wstępuję do zakonu. Chyba było to ostatnie miejsce, jakie ich ciągnęło. Mnie do teatru też nie ciągnęło, ale poczułem, że tym razem może chodzić o coś innego niż recytowanie wierszy i egzaltowane naśladownictwo. To oburzenie mnie przyciągnęło. I obietnica, że będzie można wejść do magazynów.

Lipcowe popołudnie. Czekanie na schodach. Bardzo dużo emocji. Razem ze mną współdzieliło je wtedy kilka innych osób – zespół realizacyjny. Sebastian Świąder miał tworzyć muzykę, wspierać reżyserię i wspólnie ze mną przygotowywać grupę do działań performerskich. Zofia Wronka, której zadaniem było czuwanie nad procesem grupowym, wprowadzanie ćwiczeń z obecności performatywnej, wspieranie grupy w integracji i komunikacji. Paweł Ogrodzki przyjechał z nami jako fotograf-dokumentator, jego rolą miało też być pokazywanie uczestnikom, jak fotografia może stać się punktem wyjścia dla konkretnej sceny w przedstawieniu, akcji performatywnej na mieście, oraz uczenie, jak prowadzić bloga i dokumentować działania. To samo – tylko w kontekście wideo i filmu – miał robić Wojtek Kaniewski. Ewa Machnio przygotowała warsztaty ze świadomości przestrzeni publicznej, miała wymyślać i tworzyć z uczestnikami scenografię spektaklu oraz konsultować warunki przestrzenne do realizacji akcji terenowych. Justyna Lipko-Konieczna wspólnie ze mną miała prowadzić warsztaty pisarskie, dramatur-

giczne. Razem też wzięliśmy na siebie odpowiedzialność za nadanie ostatecznego kształtu scenariuszowi tworzonemu wspólnie z Oburzonymi.

Dla naszej siódemki to potrójne połączenie sztuki, procesu pedagogiczno-teatralnego oraz aktywizmu było organiczne, kuszące i najważniejsze. Zastanawialiśmy się wówczas, czy dla młodych ludzi również mogło się to stać jasne i pociągające? Byliśmy nastawieni na przyglądanie się wspólnie z grupą społecznej tkance, a następnie projektowanie potencjalnych interwencji, postulatów i prototypów zmiany, budowanie razem z młodzieżą dramaturgii performatywnych akcji, a potem spektaklu. Nie mieliśmy pewności, czy uda się znaleźć wspólną przestrzeń dla tych, którzy w zgłoszeniach deklarowali, że nie bywają w teatrze, i tych, którzy byli zainteresowani teatrem, sztuką i rozwojem swoich aktorskich umiejętności, ale nie skupiali się na sprawach publicznych.

\*\*\*

Tam, wtedy, na teatralnych schodach moje myśli idą w stronę samego tematu naszej pracy – to generuje nową lawinę pytań.

Oburzenie.

Słowo-petarda, słowo-klucz, słowo-nadzieja europejskich i amerykańskich społeczeństw w ostatnich miesiącach<sup>1</sup>. Ruch Oburzonych: tysiące młodych ludzi w Nowym Jorku, w Atenach, w Madrycie wychodzi na ulice, unosi dłonie, krzyczy, skanduje, koczuje, bojkotuje, okupuje. Kryzys ekonomiczny, dominacja gospodarcza korporacji i banków. Prekarna niepewność życia, nadużycia władzy, brak społecznych rozwiązań, przemoc policji. To wszystko wypycha ich z domów, mobilizuje do protestu. Nakłania do walki o wspólnotę doświadczenia i oporu, do próby egzekwowania swoich praw i sięgania po instrumenty wyrażania niezgody, także te, które od lat sześćdziesiątych wydają się zapomniane: środki teatralne, angażujące ciało, oparte na ironii, śmiechu, zbiorowym karnawale. Wywołujące nie tylko dramatyczny okrzyk, ale i drwiący wygłup.

Czy młodzież z Bydgoszczy również chce się oburzać? Czy poczuje tę energię zmiany i chęć wywierania wpływu? Czy coś w rzeczywistości lokalnej budzi ich opór, wywołuje impuls obywatelskiego nieposłuszeństwa? Czy będą chciały i chcieli z nami o tym rozmawiać? Czy w ogóle myślą, że mogą coś zmienić? Coś wymyślić na nowo? I jak teatr ma im w tym pomóc?

Wiele tematów dopiero poznawałam w trakcie Oburzonych. Nie kończyłam dobrego gimnazjum i pamiętam, że podczas akcji miejskich dowiedziałam się na przykład o niewolniczej pracy w szwalniach w sieciówkach i oczywiście o Martinie Luhterze Kingu. Dwa tygodnie warsztatów, a zdążyłam wgłębić się szybko w domu w *Czas Oburzonych* Hessela oraz poznać biografię laureata Pokojowej Nagrody Nobla.

<sup>1</sup> Nazwę bydgoskiego Lata w teatrze zaczerpnęliśmy z okrzyku „Oburzajcie się!”, a ideę od Stephena Hessela (francuskiego członka ruchu oporu, który napisał manifest *Czas oburzenia* nawołujący młodych do przeciwstawiania się niesprawiedliwości, wyzyskowi i światowym hegemoniom systemowym) oraz z inspiracji aktywnością ruchów miejskich.

Gdy zaczynali się Oburzeni, to nie bardzo wiedziałem, jak ma się połączyć teatr z tym całym mówieniem o społeczeństwie. Dotąd raczej kojarzył mi się z *Hamletem* albo Juliuszem Słowackim. Jednak kiedy zaczęliśmy czytać i rozmawiać, to w tym teatrze nagle zacząłem dostrzegać, że różne rzeczy wokół mnie są „jakoś” zrobione i że często to „jakoś” nie jest w porządku. I że ja jako artysta, ktoś kto robi muzykę albo pisze tekst, albo tańczy, mogę się tym zająć, podważyć to, zadać różne pytania.

Dla mnie najważniejsze było w Oburzonych to, że ktoś uwierzył, że młode osoby, mogą nieść zmianę. Że się mogą o nią upominać. I że nasza racja ma znaczenie, bo to my jesteśmy tym pokoleniem, które będzie kształtować świat za chwilę. W bardzo praktycznych wymiarach. No tak – to przecież jasne – to nam trzeba dać głos i moc. Bo jak nie, to co się stanie z klimatem, prawem, przestrzenią publiczną, szkołą i w ogóle światem za te trzydzieści lat!?!?

W trakcie rekrutacji czterdzieścioro młodych osób, między szesnastym a dwudziestym piątym rokiem życia, zdecydowało się na wspólną pracę wokół tematu oburzenia publicznego i pytań o kształt miasta, państwa, społecznej wspólnoty.

\*\*\*

Zdecydowaliśmy, że oburzenie stanie się główną ramą naszej pracy i zaprosiliśmy młode osoby do konfrontowania się z ich wizją społeczeństwa i ograniczeniami obecnych rozwiązań, chcieliśmy je także zainspirować do snucia fantazji na temat własnego wpływu na zmianę. Instytucja, otwierając się na taki proces w duchu pedagogiki teatru, nie tylko zrobiła miejsce dla wyobraźni i twórczej wrażliwości oraz rozwoju umiejętności aktorskich, ale także stała się laboratorium społecznej sprawczości i partycypacji, uruchomiła machinę, którą trudno już potem było zatrzymać. Oburzenie zadziało jak kula śniegowa, nie zatrzymało się wraz z końcem projektu. Pozwoliło dostrzegać w otaczającej rzeczywistości znacznie więcej niepasujących elementów, a w sobie samym/samej znacznie więcej potencjału do działania.



fot. Paweł Ogrodzki,  
„Oburzajcie się”,  
Bydgoszcz 2012

Eksplorowanie tematu oburzenia było wspierane przez sposób pracy, na jaki się zdecydowaliśmy. Z uczestnikami i uczestniczkami pracowaliśmy według filozofii pedagogiki teatru stawiającej na wspólne docieranie do treści i formy, czerpanie z własnych doświadczeń biograficznych i obserwacji życia społecznego, a także procesu, który dzieje się w grupie w trakcie tworzenia. O pedagogice teatru czasami mówimy, że jest sposobem na wyobrażanie sobie innego możliwego świata. Że to wariant teatralnej pracy sprzyjający zyskiwaniu sprawczości, materializującej się w dramaturgii pokazu tworzonego przez cały zespół, w toku wspólnych ustaleń, improwizacji, a nawet sporów czy akcji performatywnych w przestrzeni miasta, ale i w scenografii czy choreografiach. Wreszcie: w scenach teatralnych przywoływanych przez uczestników wobec widzów. Na tym polega natura doświadczenia pedagogiczno-teatralnego – uruchamia do akcji, pozwala jej doświadczyć. Niby w zabawie, w bezpiecznych warunkach sali warsztatowej lub sceny, ale to poczucie możliwości zostaje w ciele.

***O pedagogice teatru czasami mówimy, że jest sposobem na wyobrażanie sobie innego możliwego świata. Że to wariant teatralnej pracy sprzyjający zyskiwaniu sprawczości, materializującej się w dramaturgii pokazu tworzonego przez cały zespół, w toku wspólnych ustaleń, improwizacji, a nawet sporów czy akcji performatywnych w przestrzeni miasta, ale i w scenografii czy choreografiach. Wreszcie: w scenach teatralnych przywoływanych przez uczestników wobec widzów. Na tym polega natura doświadczenia pedagogiczno-teatralnego – uruchamia do akcji, pozwala jej doświadczyć. Niby w zabawie, w bezpiecznych warunkach sali warsztatowej lub sceny, ale to poczucie możliwości zostaje w ciele.***

Te momenty performansów w przestrzeni miejskiej... Gdy bieглиśmy razem, gdy szliśmy razem powoli, a wszyscy w pędzie nas wymijali. Miałam poczucie, że jesteśmy razem, jesteśmy siłą, takie poczucie, że wszystko jest możliwe, że to, co myślę i wyrażam, ma znaczenie. Przede wszystkim że mogę to robić, że mam do tego prawo. Dużo radości i poczucia sprawstwa.

Oburzenie to niezgoda, ale i odwaga szukania alternatyw, gdy zawodzi system i rozczarowują sprawdzone rozwiązania w mieście, w szkole, w codziennym życiu. Byliśmy ciekawi, czy w Bydgoszczy znajdziemy tę niezgodę i tę odwagę? Czy w teatrze – bądź co bądź miejskiej instytucji kultury, do której bilet kosztuje немало, a niektórzy wciąż myślą, że bez garnituru i wyższego wykształcenia się do niej nie wchodzi – znajdzie się przestrzeń dla praktykowania różnorodnych emocji i dla zabierania głosu przez nastolatki? I dla ich sprawczości oraz akcji? Czy będziemy w stanie właśnie tu, gdzie gra się klasykę polskiej literatury i bawiące publiczność komedie, stawiać trudne pytania dotyczące tego, do czego przyzwyczyły nas Polska, kapitalizm, kościół, edukacja, dobre wychowanie? I czy teatr ze swoimi procedurami bezpieczeństwa i regulaminami to wytrzyma?

\*\*\*

Dziś, w 2023 roku, miałabym wciąż niektóre z tych obaw i wątpliwości, jednak wiele z nich już by osłabło. Miałabym za sobą dziesiątki warsztatów społeczno-artystycznych, kilkanaście interwencji i kilka zrealizowanych spektakli, które przecinają linię podziału między sztuką a aktywizmem. Potrafiłabym skorzystać z doświadczenia wprowadzania młodzieży do teatru instytucjonalnego, przekonywania księgowych, osób administrujących, szefów działów promocji oraz dyrektorów i dyrektorki, że proces produkcyjny można prowadzić inaczej niż w przypadku standardowych repertuarowych dzieł, w klimacie bliższym eksperymentowi zderzenia sztuki ze społecznością, w rozluźnieniu prymatu końcowego dzieła o określonej formie. I miałabym już przekonanie, że nie trzeba się bać energii młodych osób, bo ostatecznie to one są najskuteczniejszymi sojusznikami awangardy, nowych trendów i niewygodnych, ale kluczowych pytań. A także rzeczniczkami własnej sprawy, w której stawką jest przyszłość.

Wiedziałyabym, że flagowe polskie instytucje podejmują kontrowersyjne tematy związane ze szkołą, Kościołem, kryzysami psychicznymi, nierównościami społecznymi. Ba, mogłabym powołać się (w wewnętrznym dialogu z samą sobą) na konkretne przykłady udanych, a przecież bardzo nowatorskich przedsięwzięć o ambicjach kreowania społecznej zmiany i tworzenia sytuacji performatywnych, które pozwalają nam zobaczyć na scenie prototyp tego, jak można żyć w Polsce. Mogłabym wreszcie wesprzeć się i pokrzepić myśleniem o dziesiątkach twórców i twórczyń pracujących w ramach samych instytucji na pograniczu pedagogiki teatru, eksperymentów dramaturgicznych, sztuki społecznej i aktywizmu. Przecież teraz to już się dzieje, wszyscy wiemy, jakie to ważne, potrzebne. Tak się teraz tworzy – mówiłabym sobie, wznosząc toast mieszanką satysfakcji i poczucia przynależności do nurtu działań, które zmieniają polski teatr i polską kulturę.

Ale wtedy, na tamtych schodach, w gorące popołudnie 15 lipca 2012 roku nic z tych rzeczy się jeszcze nie dzieje. Wszystko to wydaje się dosyć trudne do wyobrażenia, w Polsce, w teatrze dramatycznym, w instytucji samorządowej, z repertuarem wymyślonym wiele miesięcy wcześniej i widzami żądającymi po prostu spektakli, a nie nieznanymi form pośrednich.

Tego lipcowego popołudnia, gdy czuję dreszcz niepewności oraz niedowierzania, towarzyszy mi jednak radość z tego, że możemy wejść do teatru i zająć jego niemal całą przestrzeń na dwa tygodnie. Ze wsparciem osób z pionu technicznego, ze współudziałem aktorów pracujących tu na co dzień. Właściwie planujemy okupację. Chcemy przejąć na połowę wakacji korytarze, widownię, scenę, foyer, magazyn, piwnice, hotel pracowniczy i garderoby. Zbadać potencjał teatralnej maszyny i elastyczność systemu na rzecz postawienia sobie i zaproszonej młodzieży całym realnym pytań o to, jak można wymyślać społeczeństwo na nowo. Dyrektorzy teatru Paweł Sztarbowski i Paweł Łysak wykazują wystarczająco dużo odwagi, wiary w eksperyment i łączenie teatru oraz społecznej wrażliwości, że zgadzają się na to szaleństwo, choć nie bez pytań i wątpliwości. Z ostrożną otwartością wspierają pomysł. Potem na wszelki wypadek wyjeżdżają na wakacje.

\*\*\*

Dochodzi godzina 15.30. Za pół godziny spotkamy się z grupą po raz pierwszy. Ścisłe rzecz biorąc, drugi. Widzieliśmy ich już w trakcie warsztatu rekrutacyjnego.

Chęć udziału zgłosiło blisko sto dwadzieścia osób. Nie spodziewaliśmy się. Zdecydowaliśmy, że jesteśmy w stanie pracować z czterdziestką, co z dzisiejszej perspektywy wydaje mi się i tak wystarczająco ryzykownym posunięciem.

Co wyłoni się z ich oburzenia? Czy udźwigniemy te emocje i będziemy w stanie w jakikolwiek sposób przekuć je, w artystycznym działaniu, w tym niezwykle licznym procesie grupowym i wspólnym treningu krytycznego myślenia, w sytuację, która szalę uczuć przechyli w stronę sprawczości, a nie frustracji? Czy zadbamy o to, jak odnajdą się w grupie? Jaki teatr im pokażemy?

Pamiętam moje ciało – obolałe od ilości biegania, podnoszenia, ćwiczeń i ogromnego upału, ale nigdy nie zmęczone. Jakby chłonęło całą energię dookoła i przetwarzało ją. Pamiętam, że gdy wracałam do domu, miałam ochotę na mleko, którego nie lubiłam i nie lubię do dziś.

Najsilniejszym wspomnieniem i czymś, za czym najbardziej tęsknię, jest skrzypiąca podłoga koło foyer. Ten charakterystyczny dźwięk. Zapach tej podłogi.

Zaprosiliśmy młodzież do niewinnie brzmiącej formuły letnich warsztatów. Razem z nimi przez dwa tygodnie niemal całodobowo okupowaliśmy teatr i miasto i przygotowaliśmy spektakl, który potem wszedł do repertuaru instytucji. Ostatecznie to wakacyjne spotkanie przerodziło się w zawiązanie zespołu Młodej Sceny, który przez kolejne cztery lata razem pracował, improwizował, pisał teksty, trenował głos i fizyczną sprawność, prezentował spektakle, spotykał się z widownią Bydgoszczy<sup>2</sup>.

Z perspektywy moich rozważań w letnie popołudnie 2012 roku to wszystko, co stało się później, było nieoczekiwanym rozwojem przedsięwzięcia planowanego początkowo jako jednorazowa przygoda, turnus twórczy.

Okazało się to jednak projektem o potencjale transformacyjnym wobec instytucji. Ale też zmieniło moje myślenie o tym, co może pomieścić tego typu instytucja i jakiego rodzaju przekształceń, także administracyjnych czy formalnych, będzie to wymagać. To pierwsze – i nie ostatnie – zderzenie z pracą w sektorze publicznym i z procesem produkcji teatru repertuarowego pokazało mi, że aby coś stało się trwałą zmianą w instytucji, musi przejść długą drogę pertraktacji i zatwierdzania, zyskać aprobatę nie tylko dyrektora artystycznego, ale i księgowego, zespołu administracyjnego, techników oraz wielu innych instancji.

\*\*\*

Papieros dopala się i kurczy w spopielały słupek. Niemal nie zdążyłam się zaciągnąć. Oddycham powoli i obserwuję. Dochodzi 16. Na placu zaczyna się kręcić kilka osób. Jedna z nich, młody chłopak w potarganych jeansach i równie potarganymi włosami, dotyka dłonią betonowej płyty i klnie pod nosem. „Da się usmażyć

<sup>2</sup> Młoda Scena w Teatrze Polskim w Bydgoszczy powstała wraz z wejściem spektaklu *Oburzajcie się!* do repertuaru, we wrześniu 2012, i pracowała razem do końca 2015. W tym czasie powstały jeszcze spektakle *Skąpo* (2013), *89!* (2014), *Krotki przewodnik nierówności: Bieda* (2015), a także kilkanaście działań performatywnych i warsztatów.



jajko. Cholera. Drzew nie mogli posadzić” – komentuje, jakby do siebie. Słyszac to, wstrzymuję oddech. Zaczynam rozumieć, że proces właśnie się zaczął i że za chwilę wejdziemy do teatru. Jak instytucja zniesie czterdziestkę młodych ludzi, którzy wnikliwie obserwują rzeczywistość, zadają pytania i większość z nich naprawdę nie wie albo nic sobie nie robi z tego, że w tym teatrze rzadko były one w taki sposób stawiane? To pokolenie Oburzonych. Jest tu z nami. Zaczynamy.



fol. Paweł Ogródzki,  
„Oburzajcie się”,  
Bydgoszcz 2012

Przez kolejne dni większość obaw zarazem potwierdziła się, jak i okazała napędem do pracy. Oczywiście proces grupowy nie należał do najprostszycch, jak zawsze wtedy, gdy spotykają się ze sobą ludzie, w dużej grupie i dużej energii. Działaliśmy fizycznie, ćwicząc ciała i poszukując w nich rozumienia podstawowych pojęć, ważnych dla społecznej wspólnoty. Przyglądaliśmy się temu, jak nasze ciało odczuwa opresję, a jak wolność i sprawczość. W których miejscach jest ograniczane i kto jest egzekutorem tych ograniczeń. Pytaliśmy sami siebie, często przez ćwiczenia choreograficzne, jak jesteśmy uczeni wchodzenia w relacje, ekspresji potrzeb, funkcjonowania w posłuszeństwie, przynależności do grup i realizacji procedur. Co z naszymi ciałami robią instytucje, jak ciało ma się poruszać w szkole, w urzędzie, w swojej płci, w swoim wieku, jak ma realizować oczekiwania społeczne wynikające z układu sił politycznych i ekonomicznych. Dużo czytaliśmy: naszą lekturą były przede wszystkim wywiady z ekonomistami, politykami, dziennikarzami i ludźmi, którzy rządzą nam społeczne systemy, często udając, że to naturalne ustawienia domyślne. Zadawaliśmy tym tekstom, tym pomysłom na świat dużo pytań i fantazjowaliśmy, co by było, gdyby sformułować te wizje inaczej, gdyby inne wartości stały u ich podstawy. W toku rozmów, lektur i dyskusji określaliśmy, co z ogólnoswiatowych napięć i tematów pojawiających się w dyskursie publicznym dotyczy także nas. Oraz w jakim wymiarze. W trakcie tego procesu wszyscy i wszystkie byliśmy świadkami spektakularnych olśnień i wielkich rozczarowań. Nadziei i frustracji. W grupie narastało tytułowe oburzenie: na wielkie światowe niesprawiedliwości i ich lokalne odsłony. Pojawiała się też świadomość własnych ograniczeń i niespójności.

Wszyscy chcielibyśmy bardziej równego świata, ale nie jesteśmy w stanie zrezygnować z kupowania ubrań w tanich sieciówkach. Nawet wtedy, gdy wiemy, w jakich warunkach i za jaką cenę są produkowane.

Drażni nas kształt współczesnych instytucji oświatowych, ale kto z nas zaryzykuje status dobrego ucznia lub pilnej studentki, by działać na rzecz ich zmiany?

Chcemy uznawać szczególne potrzeby osób wokół nas, szanować wszystkie formy inności i różnorodności, jednak szybko uświadamiamy sobie, jak trudno jest praktykować empatię i solidarność, jak wiele to wymaga czasu, zasobów, umiejętności i odwagi.

Żeby poradzić sobie z tą ambiwalencją, improwizowaliśmy, pisaliśmy teksty, tworzyliśmy instalacje wizualne, a przede wszystkim projektowaliśmy interwencje miejskie i akcje performatywne w przestrzeni publicznej. Chcieliśmy sprawdzić pojawiające się w naszych głowach pytania w praktyce, zadać je przechodniom, mieszkańcom, by skonfrontować je z publicznością i zebrać inspiracje oraz materiał do pracy nad formą sceniczną, nad grupową wypowiedzią.

Punktem wyjścia do działań były konkretne tematy i wątki, które zostały wskazane przez grupę jako szczególnie istotne.

Przed witrynami czołowych sklepów z ubraniami młodzi performerzy tworzyli akcję o roboczym tytule *Manekiny*. Ze swoich ciał budowali figury – podobne do tych, które służą eksponowaniu odzieży – i opowiadali, używając megafonu-szczekaczki, o tym, ile kosztują poszczególne części ich garderoby, gdzie zostały kupione i za ile wyprodukowane. Ochrona zjawiała się po dziesięciu minutach, argumenty o tym, że używamy dostępnej wszystkim przestrzeni publicznej nie przekonywały funkcjonariuszy. Policja przyjeżdżała po kwadransie. Wówczas, korzystając z systemu znaków wypracowanego przez ruch Oburzonych, podnosiliśmy do góry ręce – to znak pokojowych intencji i tego, że nie zamierzamy zrezygnować ze swojej zbiorowej i uporczywej obecności na placu. Zasłyszane komentarze przechodniów, prowadzone przez performerów rozmowy z funkcjonariuszami policji i sprzedawcami w sklepach stały się częścią scenariusza spektaklu, który finalizował projekt.

Przed kościołem słynącym z niezwykle konserwatywnych, dydaktycznych kazań młodzi twórcy zapisali na chodniku kilka pytań, wyrażających ważne dla nich dylematy. Z punktu widzenia fundamentalnego odłamu kościoła nie podlegały one wówczas (a najczęściej do dziś nic się w tym względzie nie zmieniło) dyskusji. Młodzi pisali kredą na asfalcie: Prawa reprodukcyjne kobiet: tak czy nie? Antykoncepcja: dostępna, niedostępna? Wspieranie migrantów przez Kościół: ważne czy nieważne? Religia w szkołach: tak czy nie? Te i podobne hasła tworzyły swego rodzaju pole gry. Młodzież zapraszała przechodniów do zatrzymania się i zajęcia miejsca po wybranej stronie. Performerzy zadawali pytania i animowali rozmowy między osobami, które zgadzały się wziąć udział w akcji. Tworzyły się dialogi, spory, czasem emocje prawie bulgotały. To nie było tylko zbieranie materiału do spektaklu, ale małe laboratorium prawdziwej demokracji, nauka rozmawiania, rozumienia, słuchania, empatii. Pewnego dnia z kościoła wybiegł ksiądz, zaniepokojony odbywającym się działaniem. Performerki tłumaczyły, co się dzieje, zapraszały go na spektakl. Zareagował oburzeniem i niechęcią. Później, w trakcie próby, rozma-

wialiśmy z zespołem o tym, że ten ksiądz miał do tego prawo, że skoro uruchomiliśmy oburzenie, to musimy dopuszczać inne perspektywy i inne jego wektory niż te, które kierują naszym myśleniem. Reprezentowana przez księdza narracja stała się inspiracją do napisania dialogów do spektaklu. Nie było w nich wrogości i obśmiewania, za to pokazywanie społecznego konfliktu, punktów starcia wartości. Była opowieść o różnicy, w której stawką jest jednak wolność i samodzielność obywatelk. Ostatecznie ksiądz przyszedł na spektakl, wziął udział w dyskusji, uściśnął performerom i aktorkom dłonie, w geście uznania ich pracy.

Innego dnia młodzi aktorzy udali się do urzędu miejskiego, obserwowali i okupowali teren rewitalizowanej Wyspy Młyńskiej i parku rodzinnego w Myślęcinku, gdzie za pomocą teatralnych prowokacji badali kategorię czasu wolnego i pracy, konsumpcji i zaangażowania. Potem częścią spektaklu stały się monologi i sceny inspirowane poszczególnymi opowieściami o dylematach współczesnych mieszkańców Bydgoszczy („Chcę spędzać weekendy z rodziną, ale muszę pracować, by zapewnić im byt”, „Chciałbym ocalić teren miejskiego parku od prywatyzacji, ale nie wiem, jak mogę wpłynąć na decyzję władz miasta”, „Nie chcę kupować zbędnych rzeczy ani marnować jedzenia, ale w tempie mojej codzienności nie umiem nad tym zapanować”).

Aktorzy i performerzy przeprowadzali ankietę i prowadzili samodzielny research, poszukując postaci – współczesnych i historycznych, znanych na całym świecie i lokalnie – które mogłyby stanowić przykład udanego oporu wobec niesprawiedliwych czy hegemonicznych systemów, stać się symbolem walki o konkretne zmiany. Młodzi uczestnicy Lata w teatrze rekonstruowali w performatywnych opowieściach postaci oburzonych. Pytali przechodniów o to, na ile sprawy, o które zabiegała Maria Curie-Skłodowska, robotnik z placu Tiananmen czy emerytko-działaczka ruchu lokatorskiego albo Jezus (lista Oburzonych była bardzo różnorodna), kogokolwiek obchodzą lub zajmują. Potem tworzyli krótkie sceny-biogramy wybranych postaci, by opowiedzieć o nich widzom, spróbować zrozumieć ich strategię i zastanowić się nad tym, czy mogłyby one stać się użytecznymi formami aktywności obywatelskiej. Wszystkie wypracowane w terenie sytuacje zasilily ostatecznie końcowe przedstawienie, które było zbiorowym manifestem oburzenia bydgoskiej młodzieży.

\*\*\*

Pamiętam, że to, na czym nam zależało, to uruchamianie różnych poziomów zaangażowania i percepcji wszystkich uczestniczek i uczestników. Chcieliśmy wciągnąć ich w podmiotowy proces pracy nad własną świadomością obywatelską, poczuciem wpływu na otaczającą rzeczywistość społeczną i jej kształt. Chcieliśmy, by poczuli się twórcami, w szerokim sensie, by potraktowali doświadczenie teatralne i performatywne jako laboratorium działań aktywistycznych. Gdy na potrzeby tego tekstu poprosiłam uczestników i uczestniczki o sformułowanie własnych refleksji dotyczących tamtych doświadczeń, nasze intencje i założenia wróciły jak bumerangi.

Choć moje wybory zawodowe na pierwszy rzut oka trudno połączyć z teatrem, to jednak biorąc pod uwagę, że Oburzeni kształtowali mnie jako człowieka, ten projekt ma nadal w moim życiu na tyle duże znacze-

nie, na ile ma znaczenie bycie człowiekiem w zawodzie lekarza, który teraz wykonuję. To wszystko łączy się z nauką komunikacji, umiejętnością słuchania i wrażliwością na potrzeby innych, a także szacunkiem do cudzych barier czy odmiennych przekonań.

Wraz z upływem lat projekt „Oburzeni” od bycia ciekawą przygodą, niecodziennym wakacyjnym doświadczeniem przeżytym w grupie rówieśników prowadzonych pod okiem wyjątkowych, nieco „odszczępionych” (w najbardziej pozytywnym tego słowa znaczeniu) ludzi, przeistoczył się dla mnie w zdarzenie o charakterze formacyjnym światopoglądowo, lekcję wrażliwości i uważności oraz – co dla mnie najważniejsze – nauką samoakceptacji i zdobywania wiary i pewności siebie.

Komentarze takie jak ten są prezentem. Pokazują, że teatr może nie tylko odwoływać się do wrażliwości artystycznej, ale także wzmacniać kompetencje społeczne, stawać się miejscem edukacji obywatelskiej i egzystencjalną inspiracją.

\*\*\*

„Oburzajcie się!” wspominam jako projekt rozwijający się na wielu poziomach zaangażowania i języka twórczego, ale i dosłownie: na wszystkich piętrach teatru, począwszy od podziemi, gdzie młodzież przy wsparciu technicznych i rzemieślników teatralnych przygotowywała elementy scenografii i potrzebnych do pokazu rekwizytów, poprzez scenę, salę prób, magazyn, aż po przestrzenie administracyjne, w których włączali się w działania promocyjne, organizacyjne i dowiadywali o tym, jak wyglądał budżet przedsięwzięcia i co trzeba zrobić, by rozliczyć fakturę lub pozyskać prawa do tekstu. Interdyscyplinarność stanowiła zamierzony sposób, ale i cel działania. Byliśmy przekonani, że oburzenie ma sens wtedy, gdy bazuje na świadomości, pozwala nie tylko kreować to, co widoczne na scenie, ale też objaśnia zaplecze, wprowadza w kulisy, daje narzędzia wpływu na logikę i strukturę pracy.



fot. Paweł Ogródzki,  
„Oburzajcie się”,  
Bydgoszcz 2012

Z opisanych powyżej powodów zależało nam, jako twórczyniom projektu, by przekonać samą instytucję do spojrzenia na Lato w teatrze nie tylko jak na wakacyjne wprowadzenie młodzieży w świat sztuki, ale jak na projekt rozwojowy, artystyczny, a nawet polityczny, jeśli politykę rozumiemy jako troskę o sprawy publiczne. Oraz by otworzyła się na konsekwentną kontynuację tego działania. Dyrektorzy wrócili z wakacji, obejrzeni spektakl i docenili to, w jaki sposób i według jakiej filozofii go stworzyliśmy. Wspólnie zaczęliśmy rozmawiać o tym, jak dalej rozwijać model pracy: z tematami społecznymi, z młodzieżą, w procesie zakładającym aktywny nasłuch społeczny i interdyscyplinarną pracę z amatorami, przy włączeniu zespołu instytucji. Rozwój tej grupy był dla mnie oczywistym i najważniejszym kolejnym krokiem, dlatego zaproponowałam, by powstała Młoda Scena – regularna przestrzeń dramaturgiczno-teatralna dla młodych osób, zarówno tych, które określiły swoje zamiary jako chęć wejścia w pole sztuki i dalszą edukację artystyczną, jak i dla tych planujących swoje życie zawodowe i zaangażowanie społeczne w innych obszarach. Od września 2012 roku spotykaliśmy się co tydzień – Oburzeni oraz nowe osoby, zainteresowane tym, by teatr stał się platformą spotkania i współdziałania, ich miejscem badania świata. Stworzyliśmy społeczność młodych osób przyglądających się sferze publicznej i sobie samym w okresie wchodzenia w dorosłość. Wraz z upływem czasu zespół rozwijał się, poszerzał, miał szansę traktować teatr w coraz większym stopniu jako przyjazne miejsce wypracowywania swojego światopoglądu, pomysłu na życie, narzędzi budowania lokalnej społeczności i rozwijania wyobraźni twórczej. Instytucja otworzyła się na to działanie, dyrektorzy postanowili przyznać budżet i podstawowe warunki do pracy dla mnie i innych zapraszanych sukcesywnie osób. Wsparli też starania o kolejne środki projektowe. Pomału zaczęły pojawiać się opcje bardziej regularnego funkcjonowania: stworzyliśmy spektakl *Skapo*, który był efektem kilkumiesięcznej pracy wokół *Skapca* Moliera i współczesnych tekstów kultury poświęconych krytyce kapitalizmu. Spektakl miał premierę na Festiwalu Prapremier w październiku 2013 roku, wszedł do repertuaru teatru i został zagrany kilkanaście razy, towarzyszyły mu dyskusje z udziałem młodych artystów i prowadzone przez nich autorskie warsztaty. Możliwość wykreowania własnego formatu edukacyjnego, procesu pogłębiania różnych wątków spektaklu w kontakcie z widownią wydała mi się szczególnie przełomowa. Chciałam, by sprawczość młodych ludzi w tym miejscu wzrastała, przenikając mechanizmy pracy samej instytucji. Tak, by mogli tu decydować o swoim zaangażowaniu i sposobie bycia, by mogli brać odpowiedzialność za podejmowane przedsięwzięcia, by otworzyła się możliwość inicjatywy i podejmowania własnych działań w teatrze. W kolejnych latach coraz większe grono – Karolina Sosińska, Rafał Bilicki, Daria Kućmierz, Anna Koźlińska i w pojedynczych przypadkach także inne osoby – zaczęło asystować w warsztatach, które z zespołem programowym przygotowywaliśmy dla klas, aktorów i dorosłych widzów. Początkowo osoby te pomagały, przyglądały się, z czasem jednak same prowadziły wybrane ćwiczenia, a wreszcie: wymyślały i projektowały autorskie procesy. Momenty, gdy w zespole programowym czuliśmy, że możemy wyjść z sali niezauważeni, że nasza obecność staje się zbędna, były źródłem ogromnej satysfakcji. Widzieliśmy wtedy, że to pierwsze oburzenie, które zawiązało zespół, przeistacza się w inicjatywę, niezgoda na narracje obowiązujące w przestrzeni publicznej ustępuje chęci tworzenia własnych narracji i programowania własnych zdarzeń, dzieł, sytuacji twórczych.

Po pierwsze ogrom narzędzi, sposobów pracy z grupami metodą pedagogiki teatru. Umiejętność posługiwania się nimi przydała mi się, gdy zaczęłam prowadzić swoje warsztaty. Teraz w mojej codziennej pracy też czasami używam niektórych metod. Przede wszystkim jednak inspiracja podejściem: umiejętność podążania za grupą, za procesem, za tym co się wydarza, a nie co chcę i planuję, żeby się wydarzyło. Na pewno też umiejętność improwizacji, która bardzo przydaje mi się w mojej pracy trenerskiej.

Ten całokształtny sposób pracy, który poznaliśmy w Oburzonych, jest ze mną do dziś, teraz, gdy pracuję w zawodzie aktorskim. Wtedy pierwszy raz pojawił się w mojej głowie imperatyw, by przefiltrowywać przez swoją społeczną wrażliwość każdą rolę, każdą intencję bycia na scenie. By pytać: czy teatr, jaki tworzę, przybliży świat do miejsca, w którym chcielibyśmy wszyscy żyć.

Tamto doświadczenie, dzięki faktowi, że ktoś słuchał mojego głosu i mojego pomysłu i że mogłam je wyrazić na scenie, zrobić z nich coś komunikatywnego dla innych, było dla mnie inspiracją w życiu wiele razy: przy przeprowadzce, przy wyborze studiów, a teraz, w pracy, gdy muszę uwierzyć w to, że moje zdanie może mieć wpływ na innych i jest warte przedstawienia w zespole.

Mam wrażenie, że dzięki udziałowi w tym projekcie silnie poczułam, że przestrzeń, jaka mnie otacza, jest moja i że mam prawo w niej robić rzeczy, w które wierzę (oczywiście, jeżeli nie krzywdzi to innych). Zaczęłam mniej się przejmować, co ludzie o mnie pomyślą. Uświadomiłam sobie wtedy też, że mój głos jest ważny i że jeżeli coś mi się nie podoba, to mogę wyjść na ulicę i to wyrazić. Widziałam wcześniej o protestach, ale od momentu projektu bardziej poczułam, że naprawdę mogę manifestować moje zdanie, to, co dla mnie ważne.

Zrozumiałam wtedy, że teatr jest narzędziem rozmowy o świecie, ale dowiedziałam się również, że istnieją inne narzędzia, takie jak protest, aktywizm, a ostatecznie próba zmiany systemu, zmiany prawa. I pierwszy raz poczułam, że to, co testujemy w teatrze, ma szansę naprawdę wydarzyć się w innych sferach życia publicznego.

Fakt, że publiczna instytucja teatralna otworzyła się na powołanie w jej strukturach prawdziwego laboratorium zmiany (także zmiany traktowania młodych ludzi, powierzenia jej inicjatywy i otwarcia na jej głos), napawał nas ogromną satysfakcją. Czułam, że stworzenie możliwości prowadzenia warsztatów w teatrze przez młodzież jako kontynuacja prac Młodej Sceny to duży krok w stronę praktykowania demokracji w systemie instytucji sztuki. Kilka lat później Karolina Sosińska, jedna z aktorek Młodej Sceny, została etatową pracownicą teatru, odpowiedzialną za rozwój przedsięwzięć społecznych i edukacyjnych. Pomyślałam wtedy, że koło się domyka i że oburzenie wykonało swoją pracę na rzecz mikrozmiany systemu. W międzyczasie inne performerki i inni performerzy wybrali studia (niekiedy artystyczne czy teatralne, często zupełnie inne), wyjechali z miasta, założyli własne organizacje. Część z nich poszła w stronę sztuki. Gdy obserwuję ich działania, widzę aktywne osoby, działające na rzecz otoczenia. Środowisko teatru również przekształciło się znacząco. Pedagodzy i pedagodżki teatru zaczęli pojawiać się w stałych strukturach teatrów, które coraz częściej rozszczelniają repertuary, wpuszczając tam powietrze partycypacji, interdyscyplinarności, nastawienia na proces i pracę ze społecznościami czy publicznościami. Instytucje coraz chętniej sięgają po narzędzia aktywistyczne i kierują wzrok w stronę tematów społecznych.

W obliczu wzmożenia się konserwatywnych sposobów sprawowania władzy nastąpiło niebywałe ożywienie ruchów obywatelskich i ulicznych, nasilenie demonstracyjnego aktywizmu, co z pewnością dostarczyło teatrowi powodów do większego zaangażowania w sferę publiczną. Ale i teatr stał się bogatym rezerwuarem narzędzi, języka, energii i sposobów działania dla życia publicznego. Prawdziwym laboratorium oburzenia i jego form wyrazu, a także prób uzyskiwania sprawczości i egzekwowania woli politycznej.

\*\*\*

Dziś siedzę z papierosem na schodach innego teatru – miejskiej instytucji kultury w Warszawie. Jest rok 2023. Nasze społeczeństwo ma za sobą niełatwą dekadę. Za nami dwa lata pandemii, wojna i ogromna fala osób z doświadczeniem migracji oraz uchodźstwa, z którymi próbujemy budować nowe relacje. Inflacja i pogłębiające się nierówności ekonomiczne. Polaryzacja światopoglądowa, rozłam polityczny. Kryzys edukacji publicznej, kompromitacje wielkich instytucji religijnych, oświatowych, opiekuńczych. Zmęczenie, strach, kryzys psychiczny w młodym pokoleniu...

Czy odpowiedzią na te wyzwania może być oburzenie? Wtedy, w 2012 roku, był to jeden z kluczowych mechanizmów zmiany. Adekwatny sposób reagowania teatru społecznego i pedagogiki teatru na żywe i gorące zjawiska w polu społecznym.

Dlatego dziś, zamiast poszukiwać aktualnych powodów do oburzenia, wolę zadać pytanie: Co teraz jest żywe i gorące? Co będzie adekwatną odpowiedzią na te zjawiska?

Tomasz Stawiszyński, publicysta, filozof, jeden z najbardziej popularnych komentatorów sfery publicznej, twierdzi, że przy obecnym stanie napięcia oburzenie jest podsycaniem ognia, który i tak spala naszą społeczną wspólnotę. W swojej książce *Reguły na czas chaosu* postuluje: nie oburzajmy się więcej! Zamiast tego proponuje powściągliwość i krytyczne myślenie, spokój i szukanie przestrzeni do refleksji oraz rozumienia rzeczywistości. To one mogą sprawić, że narodzi się empatia, znajdziemy konstruktywne rozwiązania, możliwość tworzenia różnorodnej wspólnoty, a przy tym, że aktywistyczne próby zmiany świata będą skuteczniejsze.

Jak będzie wyglądać teatr, w którym zaproponujemy teraz już nie *Czas Oburzenia*, tak ważny i inspirujący w tamtym momencie, a wspólną pracę wokół *Reguł na czas chaosu*? Jakie rekomendacje i postulaty sformułują dla instytucji i społeczeństwa młodzi ludzie, młodszy od Bydgoszczan z tamtego projektu o dekadę lub dwie? To pytania, które mogą okazać się ciekawe dla współczesnego teatru społecznego, dla pedagogiki teatru, dla nowych projektów performatywno-aktywistycznych angażujących młodzież. Spróbujmy je podjąć. Właśnie w teatrach publicznych.

W jednym z nich, w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, za chwilę to się stanie.

Gaszę papierosa i wchodzę.



fot. Ewa Dudek

Joanna Kowalska – dramaturżka, autorka adaptacji teatralnych i tekstów piosenek, aktorka. Absolwentka Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie im. Stanisława Wyspiańskiego (filii we Wrocławiu) oraz kulturoznawstwa na Uniwersytecie Wrocławskim. Twórczyni adaptacji teatralnych do spektakli Piotra Ratajczaka: *Zły* (Teatr Polski, Bielsko-Biała), *Lalka* (Teatr Współczesny, Szczecin), *Ziemia obiecana* (Teatr im. Jana Kochanowskiego, Opole). Stale współpracuje również z Nataszą Sołtanowicz – tworzy piosenki i scenariusze do spektakli dla młodzieży w jej reżyserii: *Pasztety do boju* (Teatr Nowy, Słupsk), *Miejskie Żiółka* (Teatr im. Jana Kochanowskiego, Opole). Współzałożycielka wrocławskiego stowarzyszenia [in between], w którym razem z Sołtanowicz realizują autorskie spektakle offowe (*Sweet Home*, *Tutaj*). Uczestniczyła w programie Lato w teatrze w latach 2009, 2010 w Jeleniej Górze oraz w 10. edycji jubileuszowej dla absolwentów i studentów szkół artystycznych w 2017 roku w Górznie.

# 06

## Joanna Kowalska

### **Pierwsze lato wszystkich lat.**

**O młodzieży, która pokochała teatr i wybrała ścieżkę artystyczną w dorosłym życiu**



Ten tekst to opowieść o nastolatkach, którzy pokochali teatr na tyle, by wejść z nim w trwałą związek. O pierwszej pasji, zachwycie i marzeniu o występowaniu na scenie. O lecie, które zostało ze mną, moją rozmówczynią i rozmówcami na lata. Gdy nasi rówieśnicy wyjeżdżali na wakacje, my z jakiegoś dziwnego powodu postanowiliśmy zostać w mieście tylko po to, by przez dwa tygodnie nie wychodzić z ciemnej sali i wdychać kurz scenicznych kotar. Ale dla nas było to ciekawsze niż kolonie nad Bałtykiem czy wyprawa w Beskidy. Mogliśmy i chcieliśmy uczestniczyć w budowaniu teatralnej tradycji naszego miasta.

Łączy nas Jelenia Góra – miejsce, gdzie po raz pierwszy zachwyciliśmy się teatrem. Teraz niektórzy mówią o nim „teatralna prowincja”. Jednak my pamiętamy je inaczej, bo gdy byliśmy w liceum, czyli mniej więcej w latach 2007–2010, Jelenią Górę razem z Wałbrzychem, Legnicą i Wrocławiem nazywano dolnośląskim zagłębiem teatralnym. Wojtek Klemm w swojej krótkiej, lecz znaczącej kadencji dyrektora Teatru im. Cypriana Kamila Norwida zbudował repertuar intrygujący, stawiający na debiutantów i przyciągający zarówno warszawskich krytyków, jak i pryszczatych nastolatków, którzy potrafili z wypiekami na twarzy wspólnie oglądać *Śmierć Człowieka Wiewiórki* w reżyserii debiutującej studentki warszawskiej Akademii Teatralnej Natalii Korczakowskiej. W tym samym czasie wciąż funkcjonował legendarny Międzynarodowy Festiwal Teatrów Ulicznych założony przez Alinę Obidniak – „cesarzową teatrów ulicznych” oraz wieloletnią dyrektorkę jeleniogórskiego „Norwida”. Naszą wyobraźnię karmiły legendy o pierwszych spektaklach Krystiana Lupy realizowanych na deskach naszego teatru. Na Jeleniogórskich Spotkaniach Teatralnych pokazywane były spektakle Jana Klaty, Michała Zadary czy Moniki Strzępki. W tym samym czasie odbywały się pierwsze edycje Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Awangardowych PESTKA założonego przez Łukasza Dudę oraz jego offowy Teatr Odnaleziony.

Nasz region ma znaczącą tradycję teatru małych ośrodków: mieści się tu legendarna Stacja Wolimierz założona między innymi przez twórców Teatru Klinika Lalek – mekka artystów awangardowych, obecnie miejsce corocznych pielgrzymek fanów sztuki alternatywnej. Niedaleko siedzibę ma Teatr Cinema z Michałowic. Obrazu tej offowej specyfiki regionu dopełnia wspomniany festiwal Teatrów Awangardowych PESTKA. Lato w teatrze trafiło tu więc na podatny grunt.

## ***Kim jednak byliśmy my – uczestnicy jeleniogórskich edycji programu? Na pewno nie jednorodną grupą. Pochodziliśmy z wielu środowisk.***

Kim jednak byliśmy my – uczestnicy jeleniogórskich edycji programu? Na pewno nie jednorodną grupą. Pochodziliśmy z wielu środowisk. Jelenia Góra jest jednym z najdłuższych miast w Polsce, a my mieszkaliśmy w odległych od siebie dzielnicach, pobliskich wioskach i miasteczkach. Dzieciaki z dzielnicy Zaborze pracowały razem z młodzieżą z Sobieszowa, Cieplic, Wojcieszowa czy nawet Szklarskiej Poręby. Stwarzało to możliwość integracji młodzieży z całego regionu i dawało nam szansę spotkania ludzi, których nie poznalibyśmy w innych okolicznościach. Jeśli ktoś w trakcie roku szkolnego brał udział w zajęciach teatralnych. To złapawszy pierwszego artystycznego bakcyła, kontynuował zabawę w teatr latem. Warsztaty stanowiły naturalne przedłużenie wcześniejszych zainteresowań artystycznych i tego, co działo się teatralnie w naszym mieście. A możliwość bezpośredniej pracy

z artystami, których spektakle podziwialiśmy wcześniej jako widzowie, sprawiała, że ta wakacyjna oferta była wyjątkowo atrakcyjna.

Niektórzy już na tym etapie planowali swoją przyszłość związać z aktorstwem, dla innych było to tylko ciekawe hobby, dla innych warsztaty teatralne stanowiły po prostu atrakcyjną opcję na wakacyjną nudę. To stało się oczywiste – „lato” równało się „teatr”. Sprzyjała temu wyjątkowo bogata latoteatralna oferta w mieście: przez kilka edycji programu corocznie aż trzy placówki dostawały dofinansowanie na prowadzenie Lata w teatrze: cieplicki Zdrojowy Teatr Animacji, Jeleniogórskie Centrum Kultury oraz Teatr im. Cypriana Kamila Norwida. Każdy ośrodek specjalizował się w warsztatach dla konkretnych grup wiekowych: Teatr Animacji – dla uczniów szkół podstawowych, JCK – dla gimnazjalistów, Teatr Norwida – dla licealistów. Sama jednego roku zhakowałam system i brałam jednocześnie udział w projektach w JCK oraz Teatrze Norwida.



fot. z archiwum projektu „Klisze Pamięci”, Jelenia Góra 2009

Lato w teatrze było ciekawym dopełnieniem innych działań kulturalnych w regionie (na przykład programu Interreg Polska–Saksonia czy warsztatów teatralnych ODYSEJA w ramach euroregionu Nysa). Odbywały się one w tych samych latach, co edycje Lata w teatrze, i czasem w mojej pamięci zlewają się w jedno wspomnienie. Nie dość, że wszystkie te wydarzenia działy się latem (często bezpośrednio po sobie), to osoby poznane na Lecie w teatrze brały potem udział w ODYSEI i innych podobnych działaniach. Moje pokolenie określiłabym mianem beneficjentów wejścia Polski do Unii Europejskiej w 2004 i Strefy Schengen w 2007 roku. Staliśmy się częścią Euroregionu. Żyliśmy w poczuciu, że możemy być częścią większej wspólnoty. Ze względu na położenie geograficzne Jeleniej Góry często pojawiały się możliwości nawiązywania kontaktów z młodzieżą niemiecką oraz czeską. Wiele działań miało dofinansowanie ze środków unijnych. Jednak na tym tle program Lata w teatrze zajmuje wyjątkowe miejsce w moim sercu i pewnie dlatego wracałam do niego jako jednego z formacyjnych momentów na mojej drodze teatralnej. Postanowiłam opisać moje doświadczenia w tym artykule i zaprosić w nim do podzielenia się swoimi wspomnieniami innych uczestników tamtych „Lat”. Moi roz-

mówcy to absolwenci Wydziału Lalkarskiego Akademii Sztuk Teatralnych, czynni artyści, edukatorzy teatralni. To znajomi z mojego rodzinnego miasta, z którymi spotkałam się ponownie podczas studiów we wrocławskiej filii AST. Chcę wrócić do początków naszych artystycznych dróg i zobaczyć, jak z dzisiejszej perspektywy postrzegamy Lato w teatrze.

„Udział w tych warsztatach to było szczególnie ważne doświadczenie, które miało (i tu wcale nie przesadzam) ogromny wpływ na całe moje życie” – mówi Natasza Sołtanowicz, reżyserka, kompozytorka, animatorka teatralna. Prywatnie moja przyjaciółka, ale też wieloletnia współpracowniczka, z którą od paru lat tworzymy razem spektakle. Obie rozwijamy swoje teatralne kariery i bardzo często grawitujemy w kierunku offu, alternatywy, nowych ścieżek, czego ostatecznym potwierdzeniem jest założenie przez nas w 2021 roku stowarzyszenia [in between], w którym tworzymy teatr leżący poza granicami głównego nurtu. Uważam, że pierwsze offowe ziarno zostało we mnie zasiane między innymi podczas Lata w teatrze.

Gdy siedzimy w jej salonie i włączam dyktafon, mówi, że czuje się jak „stara matrona, która udziela wywiadu na temat narodzin swojej kariery”. Natasza nie ma osiemdziesięciu lat, nie ma nawet trzydziestu, a karierę dopiero buduje – jasno jednak wskazuje, że wszystko, co zdarzyło się do tej pory, miało swój początek w naszym rodzinnym mieście.

[Natasza Sołtanowicz] Brałam udział w trzech projektach Lata w teatrze, w latach 2009 i 2010, ale jeden zapamiętałam szczególnie – edycję w Jeleniogórskim Centrum Kultury z roku 2009. Po pierwsze, był to mój powrót do świata muzyki. Wcześniej chodziłam do szkoły muzycznej w klasie skrzypiec, lecz zrezygnowałam. Znienawidziłam muzykę w takiej formie, jakiej tam uczono. W szkole granie przypominało musztrę, a każdy błąd był skrupulatnie odnotowywany. Ważne było dążenie do perfekcji. Na warsztatach odkryłam świat muzyki na nowo. Prowadzącym w mojej grupie warsztatowej był Daniel Jacewicz razem z zespołem Teatru Brama z Goleniowa. Dzięki nim poznałam muzykę różnych kultur, pieśni folkowe, śpiewanie białym głosem, śpiew w grupie, wyczerpanie na partnera. Liczyły się emocje, interpretacja, wyraz artystyczny. Daniel uczył nas węgierskiej pieśni *Mausztaf*. Nie rozumieliśmy słów, ale to nie było ważne, o ile śpiewaliśmy z zaangażowaniem, z całego serca. To było niesamowite doświadczenie. Wszystkie pieśni, których nauczyłam się wtedy, pamiętam do dziś. Mam je do tej pory zapisane w specjalnym notesie.

Ja też mam podobny zeszyt z pieśniami i skrupulatnie go uzupełniam. Brałam udział w tych samych warsztatach. Od tego momentu zaczęła się również moja fascynacja białym głosem, którą zaczęłam rozwijać na kolejnych kursach już indywidualnie. Jedną z pieśni z tamtego okresu – *Prilietieli żurawli* – wybrałam do prezentacji podczas egzaminów do szkoły teatralnej. Ta sama pieśń była ze mną na przesłuchaniu do projektu teatralnego „Dynamika Metamorfozy” w Instytucie Grotowskiego i przyniosła mi szczęście. To również dzięki niej tak naprawdę poznałam Nataszę podczas naszego pierwszego wspólnego „Lata”.

[Natasza Sołtanowicz] To były nasze artystyczne i przyjacielskie zaślubiny. Zaśpiewanie razem *Prilietieli żurawli* na dwa głosy.

Daniel Jacewicz ustawił nas naprzeciwko siebie. Musiałyśmy zaśpiewać, patrząc sobie w oczy. I nagle stała się magia, nasze głosy zgrały się. Wtedy zobaczyłam, że mamy ze sobą coś wspólnego. Z Nataszą poznałyśmy się jeszcze w szkole muzycznej. Chodziłyśmy do jednej klasy, jednak trudno powiedzieć, że łączyła nas choć jedna rzecz, a nasze konwersacje można by policzyć na palcach jednej ręki. Funkcjonowałyśmy w dwóch różnych grupach rówieśniczych. Pomiedzy nami były dwa lata różnicy, co w okresie nastoletnim czasem stanowi przepaść nie do pokonania. Jestem prawie pewna, że gdyby nie ta pieśń, nasze spotkanie podczas warsztatów, być może teraz nie pracowałybyśmy razem, a nasza znajomość nie miałaby możliwości się rozwinąć.

[Natasza Sołtanowicz] Wtedy zobaczyłam, ile może łączyć dwie tak różne osoby. Pomimo naszych odmiennych temperamentów, mamy bardzo dużo wspólnego, dlatego przyjaźnimy się do dzisiaj i nadal pracujemy razem. Czasem zastanawiam się, ile ludzi może się na co dzień mijać i nigdy nie spotkać, bo nie mają szansy się naprawdę poznać, zobaczyć. My może też nie znalazłybyśmy siebie, gdyby nie to doświadczenie, gdyby nie to konkretne Lato w teatrze. Muszę zaznaczyć, że bardzo szybko odnalazłam się w naszej grupie warsztatowej oraz nawiązałam kontakt z prowadzącymi. Poczułam, że ten świat mnie inspiruje, porywa, a ci ludzie są dla mnie ważni. Po prostu zaprzyjaźniliśmy się ze sobą i utrzymywaliśmy relację nawet po zakończeniu warsztatów. Spotkanie z Teatrem Brama również miało wpływ na moje późniejsze wybory artystyczne. Śpiew białym głosem, muzyka folkowa od tego momentu na dobre gościły w moim życiu. Odkurzyłam zniechęcone skrzypce, tym razem w zupełnie innej odstonie. Zaczęłam poznawać nowe pieśni, eksplorować ten rodzaj muzyki. Jeździłam nawet za granicę i zarabiałam, występując i grając na „streecie”. Teraz jako kompozytorka muzyki do swoich autorskich spektakli nadal wracam do folkowych korzeni. Często komponuję utwory wielogłosowe, inspirowane kulturą muzyczną różnych regionów. To jest realny wpływ, jaki Lato w teatrze wywarło na moje zawodowe życie.

Wartością Lata w teatrze było to, że pozwalało na spotkanie się młodzieży w przestrzeni egalitarnej, poza instytucją szkoły i jej ograniczeniami. Forma zajęć przewidziana była tak, by stawiać na pracę w grupie i współdziałanie. Osoby z różnych środowisk łączyło jedno: chęć spędzenia tego czasu na scenie. Nie było promowane wygłaszanie indywidualnych monologów, dzielenie ról na główne i poboczne czy gwiazdorstwo (często kojarzone z aktorstwem, a nawet z nim utożsamiane). Liczyły się natomiast dialog, praca zespołowa, teatr jako doświadczenie wspólne. Są to wartości, które składają się na etykę zawodową artysty teatru, stanowią pewnego rodzaju cnoty (w antycznym rozumieniu tego słowa), ważne w pracy w instytucjach kultury.

Dziś wiem, że środowisko teatralne potrafi być elitarystyczne, przemocowe, hierarchiczne i skupione na sobie – wartość Lata w teatrze tkwiła w pokazaniu młodym ludziom zupełnie innej strony świata artystycznego. Świata pełnego możliwości i wyobraźni, wspólnoty, w której można znaleźć przyjaciół na całe życie, oraz nauczycieli i mentorów, którzy potrafili odkryć nasz potencjał.

W 2010 roku ponownie razem z Nataszą brałyśmy udział w Lecie w teatrze. Nie mogłyśmy się doczekać, bo z innymi uczestnikami tworzyliśmy już zgraną grupę z poprzedniej edycji, a przez cały rok szkolny pracowaliśmy teatralnie w Jeleniogórskim Centrum Kultury. Ponowny udział w projekcie sprawiał, że czuliśmy się

pewniej, spodziewaliśmy się, co nas czeka. Nie byłam już tak spięta i przestraszona jak za pierwszym razem. Cieszyłam się na pracę na scenie, nowe wyzwania teatralne, ale powiedzmy sobie szczerze: tym razem o wiele bardziej interesowało mnie spędzenie czasu ze znajomymi i wspólne wygłupianie się. Największą frajdę sprawiały mi niepohamowane ataki śmiechu z kolegą Wojtkiem i plotki wymieniane z koleżanką Alicją w przerwach. Za jedną z największych wartości Lata w teatrze uważam właśnie to, że teatr zaczął mi się kojarzyć z miejscem spotkań z moimi bliskimi znajomymi, gdzie mogliśmy się po prostu dobrze bawić.

W tej edycji prowadzącymi byli aktor Jan Kochanowski, aktorka Katarzyna Janekowicz oraz animator kultury Łukasz Duda. Tym razem ja i Natasza trafiłyśmy do różnych grup. Każda z nas miała okazję popracować w inny sposób, a potem w trakcie przerw i wspólnych posiłków wymienialiśmy się wrażeniami.

[Natasza Sołtanowicz] Kolejne spotkanie w ramach Lata w teatrze w roku 2010 było dla mnie równie ważne. Wtedy jednym z prowadzących był Janek Kochanowski z Teatru Cinema z Michałowic. On odkrył moje zdolności ruchowe. Wcześniej tańczyłam, ale hip-hop, disco dance, jazz. Kochanowski pokazał mi, że istnieje też teatr tańca. Pierwszy raz usłyszałam nazwisko Piny Bausch. Dowiedziałam się, czym jest ruch w teatrze. Chociaż sama obecnie nie tańczę, to te doświadczenia przydają mi się w pracy z aktorami, w której kładę duży nacisk na świadomość ciała, plastykę ruchu i wyobraźnię w pracy z ciałem.

Pamiętam, że gdy oglądaliśmy wspólnie pokazy naszych grup warsztatowych, występ Nataszy zrobił na mnie wrażenie. Zaprezentowała wtedy bardzo ekspresyjną i emocjonalną etiudę ruchową opartą na indywidualnej improwizacji. Zobaczyłam ją w zupełnie niespodziewanej odsłonie. W tym tańcu nie było kroków i póz, lecz organiczna siła wyrazu. Nie miałyśmy do tej pory możliwości takiej pracy z teatrem. Z późniejszych rozmów z Nataszą z tamtego okresu przypominam sobie jej ekscytację oraz chęć zgłębiania szerszej perspektywy teatru tańca.

Historia moja i Nataszy zmotywowała mnie do odezwania się do innych uczestników, których znam, by dowiedzieć się, jakie znaczenie miało dla nich Lato w teatrze. Czy wywarło wpływ na ich późniejsze wybory życiowe?

Mateusz Barta to mój kolega z roku. Razem studiowaliśmy aktorstwo, ale znamy się jeszcze z Jeleniej Góry. Mateusz jest obecnie aktorem Teatru Animacji w Poznaniu oraz wykładowcą wrocławskiej AST. Podobnie jak ja, bardzo dobrze pamięta swoje pierwsze Lato w teatrze. Było ono dla niego początkiem czegoś zupełnie nowego.

[Mateusz Barta] W Lecie w teatrze brałem udział tylko raz. Wszystko było wtedy dla mnie nowe. Pierwsze wejście na scenę profesjonalnego teatru, zapach kurtyn, zagłębienie do aktorskich garderób. A do tego mogłem spędzać czas z osobami zainteresowanymi dokładnie tym samym, co ja. Wcześniej teatr znałem tylko z kółek teatralnych w szkole. Już wtedy wiedziałem, że jest dla mnie ważny, ale nigdy nie miałem możliwości stanąć na prawdziwej scenie. Ta możliwość spełnienia swojego marzenia w profesjonalnym otoczeniu miała na mnie bardzo ważny psychologiczny wpływ. Dopiero wtedy zaczęła się taka (nie chcę używać słowa miłość) fascynacja i przekonanie, że chcę związać z teatrem swoją przyszłość.

Warsztaty w ramach Lata w teatrze sprawiały, że osoby, które wcześniej nie mogły zwiedzić profesjonalnej sceny, dostawały taką możliwość – ba, mogły nawet na niej wystąpić. Mateusz pochodzi z wsi Złotniki Lubańskie obok Gryfowa Śląskiego, położonej trzydziści kilometrów od Jeleniej Góry. W tak małym ośrodku możliwości spotkania z teatrem były ograniczone, nie tylko dla młodzieży, ale również dorosłych.

[Mateusz Barta] Dzień pokazu mocno wyrył się w mojej pamięci, ponieważ wtedy możliwość zobaczenia mnie pierwszy raz na scenie miała moja babcia. To był nasz wspólny pierwszy raz – ja nigdy nie stałem na takiej scenie, a babcia nigdy w życiu nie była w teatrze. Było to wyjątkowe przeżycie dla nas obojga. Już po pokazie, gdy wszyscy goście wręczyli wykonawcom kwiaty, moja babcia przyszła do mnie poruszona i powiedziała: „Ta joj, ja nie wiedziałam, że w teatrze się daje kwiaty” i wręczyła mi blachę piernika.

Ta historia uzmysławia mi, że beneficjentami programu Lato w teatrze byli nie tylko młodzi ludzie, ale również członkowie ich rodzin, którzy jako widzowie mogli uczestniczyć w tym wydarzeniu. Często zapominamy, że teatr jest aktywnością ściśle związaną z ośrodkami miejskimi, a dostęp do niej hamują między innymi wykluczenie komunikacyjne i finansowe. Takie letnie wydarzenie angażowało ludzi wcześniej niebywających w teatrze. W historii Mateusza widzę nie tylko okazję do spotkania z innymi, ale również spotkanie ze sobą samym.

[Mateusz Barta] Tematem, jaki wzięliśmy na tapet, była twórczość Arthura Rimbauda, w szczególności *Statek Pijany*. Prowadzący, czyli Tadeusz Wnuk i Monika Strzelczyk, wybrali mnie, bym wcielił się w postać młodego Rimbauda. Byłem zagubionym, młodym chłopakiem. Nie znałem twórczości Rimbauda, ale tematy jego poezji – szukanie swojej tożsamości i zagubienie w świecie – zaczęły we mnie rezonować z niesamowitą intensywnością. Pamiętam siebie wtedy, w białych spodenkach, mówiącego tekstem Rimbauda. Miało to bardzo duży wpływ na kształtowanie się moich wyobrażeń o sobie, skonfrontowanie się z samym sobą i swoimi emocjami. To przeżycie upewniło mnie, że muszę zdawać do szkoły teatralnej. Po warsztatach dostałem możliwość zagrania w spektaklu. W tamtym czasie Krzysztof Prus przygotowywał premierę *Lilli Wenedy* i potrzebował statystów, którzy mieli pełnić funkcję ruchomej scenografii. Wtedy Tadeusz Wnuk zaproponował mi udział w statystowaniu. Choć moja rola nie była duża, to jednak doświadczenie miało ogromną wagę. Trzy miesiące po tym, jak pierwszy raz w ogóle stanąłem na scenie, już pracowałem z profesjonalistami. Dla tamtego mnie to było znaczące przeżycie. Wszedłem w system pracy od dziesiątej do czternastej i od osiemnastej do dwudziestej drugiej, przysypiałem w garderobie, poznałem jeleniogórskich aktorów i wtedy zakiełkowało we mnie przeświadczenie: chcę być taki jak oni, ja też chcę przeżywać te emocje.

Lato w teatrze dawało możliwość nawiązania profesjonalnych kontaktów, które zaprocentowały w przyszłości. Taki pierwszy networking jest ważny nie tylko dla zawodowych aktorów, ale też tych początkujących. Czasem te kontakty przeradzały się w długoletnie znajomości, dające wsparcie i dopingujące w dalszych działaniach artystycznych.

[Mateusz Barta] Tadeusz Wnuk stał się dla mnie ważną postacią. W trakcie studiów aktorskich pisałem do niego maile – opisywałem w nich naukę w szkole, mój artystyczny rozwój. Kiedy pojawiły się na moim kon-

cie pierwsze nagrody i etat w teatrze, również dałem mu znać. Obecnie dzwonię do niego też z życzeniami świątecznymi. Nie odciąłem się od tych teatralnych początków, mam wewnętrzne połączenie z jeleniogórskim teatrem. Chociaż nie bywam tam często, ten teatr i jego ludzie są w mojej pamięci ważni. Pomogli mi zadać sobie pytanie o to, kim jestem ja, Mateusz, i kim mogę się stać w przyszłości. Lato w teatrze to była pełnia życia, pełnia młodości, pełnia oddechu. Wszystko było świeże. Rzadko doświadczają się rzeczywistości w tak intensywny sposób. Byliśmy młodzi, pełni nadziei, jak gąbki. Chłoniliśmy atmosferę, wiedzę, emocje. Do tej pory pamiętam zapach barszczu ukraińskiego w bufecie. Zielone ściany i skórzane fotele, uwielbiałem to miejsce. Teraz już go nie ma, zostało tylko w naszej pamięci.

O wrażenia na temat atmosfery warsztatów pytam też Mateusza Brodowskiego, uczestnika Lata w teatrze w roku 2011. Dziś jest on reżyserem, aktorem lalkarzem, menadżerem kultury, absolwentem Wydziału Lalkarskiego wrocławskiej AST, kierownikiem Gdańskiego Archipelagu Kultury. Z jego perspektywy doświadczenie udziału w projekcie nie wiąże się z konkretnymi formującymi wspomnieniami, podobnymi do opisanych w powyższych przykładach. Postrzega je bardziej jako część większej całości działań, w które był zaangażowany jako nastolatek.

[Mateusz Brodowski] Każdy z nas chciał jakoś zabić wakacyjną nudę w mieście i ciekawie zagospodarować ten wolny czas. Lato w teatrze było za darmo, co na pewno stanowiło duży plus. Każdy bez względu na sytuację finansową mógł brać w nim udział. Postrzegałem to jako ciekawą przygodę. To, że wszystko działo się na tej samej scenie, co spektakle, a nie w sali prób, miało duże znaczenie. Sam już od dłuższego czasu brałem udział w warsztatach teatralnych i zastanawiałem się nad zdawaniem do szkoły teatralnej. Ważne, że projekt odbywał się w wakacje, bo było to kontynuacją, pewnego rodzaju podtrzymaniem kontaktu z teatrem.

Dla Mateusza udział w warsztatach latoteatralnych był naturalną konsekwencją uczestniczenia w grupie teatralnej aktora Jacka Paruszyńskiego przy Teatrze im. Cypriana Kamila Norwida. Widział w nim przede wszystkim przedłużenie dotychczasowych działań, bo to właśnie ten instruktor zachęcił jego grupę do wzięcia udziału w Lecie w teatrze, co więcej: sam był również jednym z prowadzących w projekcie.

[Mateusz Brodowski] Lato w teatrze postrzegam jako fajną przygodę, bo oprócz dobrych znajomych na warsztatach można było poznać nowych ludzi. Zgłosiła się zróżnicowana grupa i to była wartość.

Mateusza pamiętam nie tylko ze wspólnego projektu, ale i z rodzinnego miasta oraz z wrocławskiej szkoły teatralnej. Zresztą jak już pisałam: wszyscy czworo studiowaliśmy na Wydziale Lalkarskim. Być może jest to przypadek, jednak ja widzę w tym wyborze głębszy powód. Wierzę, że wybraliśmy ten wydział, bo czuliśmy, że daje on możliwość, by samemu tworzyć i myśleć: być aktorem, reżyserem, scenografem i scenarzystą w jednym. Teatr lalek kojarzył mi się z kreatywnością i fantazją.

[Mateusz Brodowski] Teraz wolę nazywać się twórcą teatralnym, a nie aktorem, bo reżyseruję, prowadzę warsztaty, tworzę spektakle i działania teatralne. Stawiam na proces i pracę pomiędzy teatrem a performansem. Dzisiaj sam realizuję wiele projektów artystyczno-edukacyjnych. Ostatnio

udało mi się zrealizować Niemą Operę vol. 2 z udziałem osób z niepełno-  
sprawnościami słuchowymi. Takie działania są dla mnie ważne. Współ-  
czesny teatr, moim zdaniem, często zamiast być tworzony dla widowni,  
jest robiony ku uwielbieniu twórców – dzięki tej refleksji zainicjowałem  
projekt #nierozumiemteatru. Ma on na celu zaopatrzenie młodzieży  
i innych osób zainteresowanych teatrem w kompetencje interpretacyjne  
i przekonanie ich, że teatr da się zrozumieć, choć często postrzegają go  
jako skansen. W okresie, kiedy my byliśmy nastolatkami, wychodziło się,  
by szukać znajomych i rozrywki poza domem. Teatr był jednym z takich  
miejsz, gdzie można było kształtować siebie, wyżyć się artystycznie, spo-  
tkać ludzi o podobnych zainteresowaniach.

Takie inicjatywy jak Lato w teatrze miały siłę przyciągania właśnie ze względu  
na społecznościowy, wspólnotowy charakter. Nie było alternatyw. Szczególnie  
w takich byłych miastach wojewódzkich jak Jelenia Góra. Grawitowaliśmy w kie-  
runku teatru, bo tam kwitło życie, coś się działo i, jak każdy młody człowiek, chcie-  
liśmy stać się częścią czegoś żywego i kreatywnego.

Podczas rozmowy z Mateuszem pojawiło się pytanie, ile osób z Jeleniej Góry, które  
kojarzymy z tamtego okresu, jest teraz artystami lub działa w kulturze. Zaczęliśmy  
wymieniać: jesteśmy my, bohaterowie tego tekstu, czyli Natasza Sołtanowicz – re-  
żyserka, Mateusz Barta – aktor lalkarz, Mateusz Brodowski – reżyser, aktor lalkarz  
i ja – Joanna Kowalska – aktorka lalkarka i dramaturżka. Do tego Anna Paruszyń-  
ska-Czacka – aktora Teatru Starego w Krakowie, Kacper Pilch – aktor Teatru im.  
Siemaszkowej w Rzeszowie, Diana Jonkisz – aktorka lalkarka Zdrojowego Teatru  
Animacji w Jeleniej Górze, Magda Szpecht – reżyserka, absolwentka AST w Krako-  
wie, Jakub Mieszala – aktor lalkarz, absolwent AST we Wrocławiu, Michał Wnuk –  
aktor lalkarz, absolwent AST we Wrocławiu, Przemysław Piskozub – śpiewak ope-  
rowy. Jedenaście osób, z tego samego pokolenia i miasta. Coś jest na rzeczy.





fot. Patrycja Wróbel

Judyta Berłowska – reżyserka i pedagożka teatru, absolwentka reżyserii dramatu Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie i wiedzy o teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Zajmuje się reżyserią teatralną oraz pedagogiką teatru, realizuje spektakle dla dzieci, młodzieży i dorosłych. Otrzymała nagrodę za reżyserię spektaklu *Mazagan. Miasto* na podstawie tekstu Beniamina M. Bukowskiego w Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej (2020) oraz Grand Prix na Forum Młodej Reżyserii (2014) za *Bez ojcowizny* Czechowa. Reżyserowała w takich teatrach jak: Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu, Teatr Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana w Będzinie, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu, Teatr Lalki i Aktora „Kubuś” w Kielcach, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, Teatr Miejski w Gliwicach, Teatr im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze. Wielokrotnie pracowała jako instruktorka teatralna oraz wychowawczyni w ramach obozów, kolonii, półkolonii. Pięciokrotnie pracowała jako instruktorka/wychowawczyni podczas Lata w teatrze – w Teatrze Lalki i Aktora „Kubuś” w Kielcach, w Domu Kultury w Strzelnie, w Domu Sąsiedzkim w Kaliszu i w Teatrze Układ Formalny.

# 07

**Judyta Berłowska**

**Gdzie dwie osoby, tam trzy  
poglądy na teatr i edukację?**

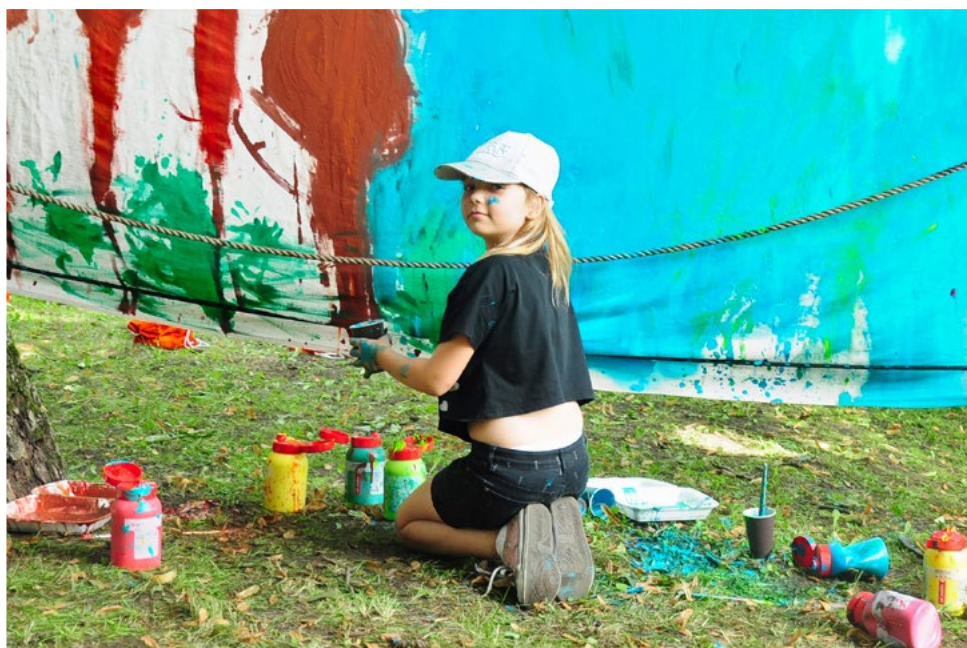
**Kilka refleksji o tym, jak komunikacja w zespole projektowym  
wpływa na komfort pracy w projektach Lata w teatrze**

Punktem wyjścia do myślenia o przygotowywaniu spektaklu jest dla mnie reżyseria teatralna w profesjonalnym teatrze. Pedagogiką teatru zajęłam się pod koniec studiów reżyserskich i to ona uświadomiła mi, że można pracować twórczo w bardziej demokratyczny sposób, niż do tej pory myślałam – dzięki niej zorientowałam się, że jako reżyserka czasem nie muszę podejmować każdej decyzji samodzielnie, ale mogę słuchać pozostałych osób zaangażowanych w proces i wchodzić z nimi w dialog. Okazało się to niezwykle satysfakcjonującym odkryciem dla mnie samej i sprawiło, że zaczęłam bardziej interesować się edukacją – stąd moja obecność w programie Lato w teatrze. Pracowałam w kilku różnych zespołach projektowych, a także uczestniczyłam w wielu warsztatach towarzyszących programowi, organizowanych przez Instytut Teatralny. Pod wpływem tych spotkań zaczęłam się zastanawiać, jak właściwie poszczególne osoby definiują takie pojęcia jak „proces” i „efekt”, pojawiające się w różnych kontekstach i odmieniane przez wszystkie przypadki. Postanowiłam to sprawdzić – odbyłam czternaście rozmów z osobami, z którymi współpracowałam podczas Lata w teatrze. Dystans czasowy sprzyjał pogłębionej refleksji, a dyskusje okazały się fascynujące – poruszaliśmy tematy, o jakich nigdy wcześniej nie rozmawialiśmy. To pozwoliło mi uświadomić sobie, że pracując przy Lecie w teatrze, wiele uwagi poświęcamy komunikacji z uczestnikami i uczestniczkami, a dość mało – komunikacji między sobą. Zdecydowałam, że tym właśnie zagadnieniem chcę się zająć w moim tekście. W jego pierwszej części przedstawię zespoły, w których pracowałam i opiszę struktury, w jakich działaliśmy. Druga część koncentruje się na potrzebach i strategiach komunikacyjnych wspierających komfortową pracę.

## **Różnorodność struktur, ról i doświadczeń w Lecie w teatrze**

Do tej pory pracowałam w pięciu różnych zespołach Lata w teatrze. Każdy z nich funkcjonował inaczej. Podczas Lata w teatrze w Teatrze Lalki i Aktora „Kubuś” w Kielcach w 2017 i 2018 roku wchodziłam w bardzo zgrany, pracujący ze sobą na co dzień w teatrze zespół, który stanowił trzon grupy instruktorskiej. Osoby prowadzące dodatkowe warsztaty zmieniały się w kolejnych edycjach – oba projekty odbywały się w ramach Lata w teatrze+ we współpracy z różnymi instytucjami. Warsztaty moje oraz aktorów – Ewy Lubacz, Michała Olszewskiego i Kuby Sielskiego – były warsztatami teatralnymi, przy czym każde z nas przybliżało osobom uczestniczącym inną formę teatru. Towarzyszyli nam: prowadząca warsztaty plastyczne Joanna Biskup, prowadzący warsztaty muzyczne Rafał Gęborek, a także wielu pracowników teatru, Muzeum Narodowego, które było naszym partnerem w 2017 roku, oraz Szklanego Domu, który był partnerem w roku 2018. Jednocześnie – prowadząc warsztaty teatralne – byliśmy cały czas w rolach wychowawców i wymienialiśmy się zadaniami związanymi z opieką nad dziećmi w dość elastyczny sposób. Podkreśla to mocno Ewa Lubacz:

Zależy mi na takim samym zaangażowaniu wszystkich. W Lecie w teatrze nie może być tak, że ograniczam swoje działanie do samych artystycznych rzeczy. Przecież ktoś musi sprawdzić listę obecności, przypomnieć o zasadach, gdy są naruszane, uspokoić osobę, która przeszkadza innym, a nawet zwrócić uwagę na brak nakrycia głowy na słońcu czy przypomnieć o picciu wody.



fot Monika Osowicz,  
„Wyobraźnia czyni  
cuda”, Strzelno 2021

W grupie instruktorów rozmawialiśmy o tym, co udało się wypracować z dziećmi danego dnia – pierwszy raz w moim zawodowym funkcjonowaniu w teatrze doświadczyłam twórczej pracy w płaskiej strukturze, gdzie nie jestem jako reżyserka główną osobą odpowiedzialną za efekt.

W projekcie „Wyobraźnia czyni cuda” realizowanym w Domu Kultury w Strzelnie w 2021 roku moją rolą było prowadzenie warsztatów teatralnych oraz czuwanie nad pokazem końcowym. Tutaj również Lato w teatrze odbywało się po raz kolejny, ale tylko osoby zajmujące się logistyką i techniką pracowały na stałe w tym ośrodku, wszyscy prowadzący i wychowawcy byli spoza instytucji. W Strzelnie oddzielono funkcje instruktorów i instruktorek – prowadząc zajęcia, byli oni całkowicie zanurzeni w działania twórcze – od pracy wychowawczyń, które cały czas czuwały nad dziećmi, dbały o ich bezpieczeństwo i opiekowały się emocjami oraz relacjami w grupie uczestników. „W kujawsko-pomorskim wychowawca nie może jednocześnie, w tym samym czasie prowadzić warsztatów twórczych. Formalnie może zajmować się wyłącznie opieką pedagogiczną” – mówi Magda Jasińska, koordynatorka Lata w teatrze w Strzelnie, prowadząca z dziećmi warsztaty dotyczące promocji. Możliwość zajęcia się procesem twórczym, a nie kwestiami wychowawczymi daje ogromny komfort, wymaga jednak informowania się na bieżąco o tym, co wydarza się w grupie, jakie są potrzeby. Tak mówi o tym Magda:

Bardzo dużo mi daje to, że kwestie pedagogiczne biorą pedagodzy. Ja na moich warsztatach nie muszę się opiekować dziećmi, które są w konflikcie albo oporze. Jest ktoś, kto jest kompetentny i się tym zajmuje. To nie oznacza, że nie mam dostępu do tego, co się dzieje z tymi dziećmi. Spotykam się z wychowawcami rano i po południu (a jeśli trzeba coś przegadać, to między zajęciami) i jestem na bieżąco.

Tutaj wyraźnie widać zarówno oddzielność, jak i wzajemne wpływy wychowawczej i twórczej części procesu, a także części, która wydarza się między prowadzącymi i opiera na dobrej komunikacji. Pamiętam to jako wyjątkowe warunki do realizacji warsztatów teatralnych i pokazów końcowych: moim głównym zadaniem była synteza tego, co pojawiało się podczas innych zajęć, w scenariusz. Jednocześnie był to na tyle intensywny twórczo proces, że trudno mi sobie wyobrazić łączenie tego, co robiliśmy, z pracą wychowawczą.

Do Kalisza zostałam zaproszona do udziału w projekcie „Zmiana” w 2022 roku na kilka ostatnich dni Lata w teatrze. Moim zadaniem było zebranie wypracowanych przez uczestników podczas warsztatów elementów i zaopiekowanie się pokazem końcowym. Tam również funkcjonował podział na wychowawców i instruktorów. Członkowie organizującej warsztaty w Domu Sąsiedzki Fundacji Multiart mają wykształcenie pedagogiczne i jednocześnie są artystami – działają z dziećmi przez cały czas, nadają kształt codziennym poszukiwaniom artystycznym grupy uczestników i uczestniczek oraz podsuwają im narzędzia do stworzenia pokazu. Instruktorzy i instruktorki – jako goście – pojawiają się w różnym rytmie i czasie, żeby prowadzić konkretne warsztaty. „Podczas pierwszych integracyjnych dni poznajemy dzieci na tyle, że kiedy przychodzi instruktor, jesteśmy w stanie czuć nad procesem pedagogicznym, a instruktor nawet z mniejszym doświadczeniem pedagogicznym może komfortowo skupić się na procesie twórczym” – mówi Sebastian Johan, muzyk, instruktor i wychowawca w Fundacji Multiart.

Dla mnie było to ciekawe wyzwanie zbierania doświadczeń i pomysłów na elementy pokazu, które zaistniały w grupie działającej bez mnie przez poprzednie dwa tygodnie. Miałam silne poczucie, że jestem gościem, kimś, kto ma usłyszeć te pomysły i zaproponować złożenie ich w jakiejś ramie. Nie proponowałam świata, tematów czy form, jedynie sposób połączenia elementów. To było niezwykle ciekawe doświadczenie oparte na słuchaniu i wspieraniu w twórczym procesie, a nie uczestniczeniu w nim.

Ostatni projekt, przy którym pracowałam, miał tytuł „Odważni w codzienności” i był realizowany we Wrocławiu przez Teatr Układ Formalny w 2022 roku. Ten zespół realizował Lato w teatrze po raz pierwszy, pojawiła się więc potrzeba stworzenia struktury działania i sposobu komunikacji pod konkretną nowo powstałą grupę pedagogów i pedagożek. Pełniłam w tym projekcie rolę wychowawczynie i instruktorki teatralnej, podobnie jak część moich koleżanek i kolegów. Większość ekipy na co dzień związana jest z Układem Formalnym, tak jak Paulina Mikuśkiewicz, aktorka i kierowniczka projektu, która mówi:

Działamy jako zespół teatralny. Ale nie instytucjonalny, gdzie granice obowiązków są bardziej wyznaczone. Dlatego, jeżeli coś się pali, to idziemy ze wsparciem, a nie negocjujemy, że to nie moje zadanie. To jest kwestia wspólnego interesu. Stąd wynika nasza elastyczność.

Specyfiką tego zespołu były szerokie kompetencje prowadzących – umiejętności artystyczne, instruktorskie i wychowawcze, które pozwalały swobodnie łączyć różne funkcje.

Jak widać z powyższych opisów, Lato w teatrze jest programem, w którym dość często w pracujących ze sobą na stałe grupach pojawiają się goście. Zapytałam Natalię Czarczińską o zalety współpracy ze stałą grupą Multiartu:

Uzupełnianie się. Na przestrzeni lat nauczyliśmy się, kto jest mocny w czym i kto ma jakie kompetencje, kto w jaki sposób reaguje. Myślę, że taka bardzo dobra znajomość siebie nawzajem w ekipie prowadzących bywa jednak zgubna, może prowadzić do działań rutynowych. Z jednej strony mamy zaufanie, wiemy, kto jaki jest, kto jak działa, ale to może rozleniwiać.

Zatem warto, by w grupie, która się dobrze zna i doskonale uzupełnia nawzajem swoje kompetencje, pojawił się niezrany element, kolejny styl pracy, nowa osoba, bo to w mniejszym bądź większym stopniu prowokuje grupę do zredefiniowania stylu pracy i komunikacji. „Dla mnie zawsze nowa osoba w zespole jest totalnym powiewem świeżości. Wiem, że jej wejście to taki moment, w którym może się wydarzyć i zadziać coś super w grupie” – potwierdza Natalia. Ciekawym uzupełnieniem naszych obserwacji na temat funkcjonowania stałych, zgranych zespołów twórczych jest perspektywa Adama Pietrzaka z Teatru Układ Formalny:

My jako grupa bardzo długo się docieraliśmy. Powody naszych konfliktów były bardzo ambicjonalne. To trochę wynikało z systemu kształcenia w szkole teatralnej. Zebrała się grupa ludzi, którzy mają różne gusta, różne estetyki. I trzeba było się spotkać. Przede wszystkim musieliśmy wyznaczyć sobie jeden cel. I przez ten cel, który mamy, rezygnujemy z bardzo ambicjonalnego podejścia. Ustalenie priorytetu grupy pomaga w tym, żeby pojawiło się coś wspólnego.

W skali mikro z bardzo podobnymi mechanizmami mamy do czynienia w zespołach Lata w teatrze.



fot. Adrian Wajda,  
„Leśne ścieżki inspiracji  
– dialogi natury  
z nowoczesnością”  
Kielce 2018

W tym miejscu warto wspomnieć, że w Lecie w teatrze chodzi o stworzenie w wyniku dwutygodniowych warsztatów ciekawego dzieła – skończonego efektu. Wiele z nas – osób prowadzących warsztaty – jest profesjonalnymi twórcami teatralnymi, plastykami, muzykami. Pracując w zespołach, na przykład teatralnych, funkcjonujemy w pewnej strukturze, w której podejmowanie decyzji jest zazwyczaj zadaniem reżysera. Wiele z nas zajmuje się także na co dzień prowadzeniem działań dla dzieci i młodzieży. Podczas regularnych warsztatów w domach kultury, szkołach albo teatrach z reguły pracujemy w pojedynkę – jesteśmy więc niejako samodzielni w edukacyjno-twórczym procesie. Decydowanie o temacie i formie zajęć oraz o efekcie, do którego dążymy, odbywa się na linii jedna dorosła osoba prowadząca zajęcia – grupa uczestników. W Lecie w teatrze mamy do czynienia z procesem niespotykanym ani podczas pracy nad profesjonalnym spektaklem, ani podczas

osobnych warsztatów twórczych. Tutaj grupa twórców będących w procesie jest ogromna – to zarówno uczestnicy, jak i prowadzący – co wymusza powstawanie zupełnie nowych modeli wspólnego tworzenia. Michał Olszewski, porównując model działania przy produkcji teatralnej z pracą przy *Lecie* w teatrze, zwraca uwagę na specyfikę wspólnego procesu w obszarze twórczych działań, gdzie spotkanie różnych artystów z uczestnikami *Lata* w teatrze stwarza szansę na kreatywny dialog i interdyscyplinarność:

Na scenie profesjonalnego teatru rządzi reżyser, bo bierze odpowiedzialność za całość. Pozostali twórcy mogą wtedy w poczuciu bezpieczeństwa pracować nad swoimi częściami. A tutaj odpowiedzialność jest przerzucona na cały team. I to sprawia, że to, co powstaje, powstaje w głowach kilku osób. To nie jest spójna jednoosobowa wizja, tylko wypadkowa działania wielu osób. Poza tym każdy na swoich zajęciach uruchamia inne obszary wyobraźni. Wtedy dzieciaki dostają pełen wachlarz możliwości. Wchodząc w projekt, nie znają teatru od strony tego, jak to się łączy.

Michał mówi o grupie osób prowadzących, ale warto zaznaczyć, że również osoby uczestniczące mają swoje koncepty, które chcą wnieść do pracy: „To jest fajne, kiedy mam już swój plan, ale ktoś z grupy podrzuca pomysł i wtedy ten plan modyfikuję” – twierdzi Ewa Lubacz. Z mojego doświadczenia wynika, że otwartość na pomysły dzieci może przynieść zmiany konieczne do wprowadzenia na poziomie całego projektu – dorośli muszą nie tylko mówić sobie o tym, co wydarzyło się na ich zajęciach, ale też zastanawiać się, jak to wpływa na kształt ich codziennych działań i finałowy efekt. „Super jest, jak kompetencje do bycia w twórczym procesie obejmują wszystkich instruktorów – nie tylko od teatru, ale też plastyki czy muzyki. Tu ważna jest otwartość na innych i inicjatywa. Włączanie się instruktorów z różnych dziedzin w proces twórczy wzbogaca go. A poza tym każdy czuje się ważną częścią całego projektu” – mówi Ewa Lubacz. Również w moim poczuciu ideałem twórczej pracy w tym programie jest sytuacja, w której proponowane działania warsztatowe wpływają na siebie nawzajem – lubię inspirować się tym, co wypracowali inni, i cieszę się, gdy moja praca jest wykorzystywana i rozwijana przez pozostałych prowadzących. Aby to przenikanie mogło się wydarzyć, potrzebny jest taki model współpracy między prowadzącymi, który stwarza im okazję do wymiany informacji i wspólnego planowania dalszych działań. A to znacząco wykracza poza określone w regulaminie sześć godzin pracy warsztatowej: zakłada bowiem czas na to, by prowadzący wspólnie przyjrzeni się procesowi i zdecydowali o jego dalszym kształcie.

## **Komunikacja jako podstawa**

Potrzeba wspólnej twórczej pracy powraca w wypowiedziach moich rozmówców i jest bliska także mnie samej. Wydaje mi się to zupełnie naturalne w programie opartym na kreatywności, jakim jest *Lato* w teatrze. Jak pisałam wcześniej, podczas intensywnej pracy z dużą liczbą osób, których potrzeby chcemy uwzględnić, podstawą dobrego funkcjonowania i zadbania o komfort wszystkich jest skuteczna komunikacja pomiędzy dorosłymi.

***Dość dużo uwagi podczas realizowania projektu poświęcamy z reguły temu, jak komunikować się z dziećmi i młodzieżą. Jako pedagodzy specjalizujemy się w tym, wciąż szukamy nowych idei i strategii. Wydaje mi się, że nieco mniej pracujemy nad naszą „dorosłą” komunikacją, wychodząc niekiedy z założenia, że jest ona drugoplanowa, że gdy prowadzimy półkolonie, jesteśmy dla dzieci.***

Dość dużo uwagi podczas realizowania projektu poświęcamy z reguły temu, jak komunikować się z dziećmi i młodzieżą. Jako pedagodzy specjalizujemy się w tym, wciąż szukamy nowych idei i strategii. Wydaje mi się, że nieco mniej pracujemy nad naszą „dorosłą” komunikacją, wychodząc niekiedy z założenia, że jest ona drugoplanowa, że gdy prowadzimy półkolonie, jesteśmy dla dzieci. A przecież – jak zwraca uwagę w swojej wypowiedzi Krzysztof Buzow, muzyk i instruktor „Lata” w strzeleckim Domu Kultury – praca kreatywna instruktorów znacząco wykracza poza samo prowadzenie warsztatów z uczestnikami: „Proces twórczy instruktorów to jest praca dwadzieścia cztery godziny na dobę. Możemy całość pracy podzielić na proces «jawny» – w ramach zajęć z dziećmi – i «niejawny» – instruktorski. Trudnością może być to, że każdy pracuje w innym rytmie, w innym wymiarze” – podkreśla. Dlatego, jak sądzę, nasza współpraca jest podstawą tego, jak przebiegnie cały turnus. Moi rozmówcy wskazali kilka praktyk, które mogą wspierać nas, realizatorów w mierzeniu się z różnicami i szukaniu wspólnych rozwiązań. Służą one dobrej komunikacji w zespole prowadzących – chciałabym je przybliżyć. Kilka z nich wyłoniło się jako moje pomysły – dyskutowaliśmy je podczas naszych rozmów telefonicznych.

## **Integracja**

Przed rozpoczęciem projektu podczas pierwszego mojego Lata w teatrze odbyło się spotkanie integracyjno-organizacyjne, które trwało cały dzień. Mogliśmy porozmawiać, ustalić cele, rozdzielić zadania. Dzięki temu od samego początku wiedziałam, w co wchodzi i czego się ode mnie wymaga w wymiarze minimum. Co muszę zrobić i co mogę zrobić, ale też że mogę zrobić zupełnie co innego, jeśli się na to zgodzimy.

Tak mówi Marta Buzow, muzyczka, instruktorka podczas Lata w teatrze w Strzelnie, na co dzień prowadząca Muzo Studio. Wielu moich rozmówców podkreśla, że integracja zespołu jest niezbędna do zbudowania zaufania i umówienia się, jak będziemy działać – a jednocześnie zwraca uwagę na to, że bywa zaniedbywana. „Bardzo poważnie myślę o tym, żeby w umowie z prowadzącymi zaproponować wymóg spotkania kadry przed Latem w teatrze – udział w warsztatach integracyjnych na żywo, trwających na przykład osiem–dziewięć godzin” – mówi Magda Jasińska, opowiadając o potrzebie zadbania o czas na integrację prowadzących projekt w ramach „Lata”. „Czuję dużą potrzebę integracji dorosłych, takiego czasu, kiedy możemy sobie pogadać – czy to o projekcie, czy o innych rzeczach. Integracja dorosłych bywa niedoceniona, a jest ważna w późniejszej komunikacji. Często podczas takich spotkań bez dzieci dużo fajnych spontanicznych pomysłów wpada” – mówi Marta Buzow. „Może to powinno być towarzyskie spotkanie – na początku raczej niż na końcu pracy” – proponuje Krzysztof Buzow.



fot. Agnieszka Andrzejewska, „ZMIANA i jak ją oswoić”, Kalisz 2022

Osobiście myślę, że warto potraktować integrację prowadzących poważnie – jako część pracy przy projekcie, a nie tylko element życia towarzyskiego. Ta faza okazuje się szczególnie istotna w przypadku grup, które będą pracowały ze sobą po raz pierwszy, oraz dla osób, które dołączają do już zgranych teamów.

Celem powinno być uzgodnienie logistyki działania, planu, strategii. Jednak być może ważniejszym efektem takiego spotkania jest to, że mamy szansę poznać ludzi, a także ich wartości i potrzeby. „Muszę poznać zespół, z którym będę pracować, jego wizje, poglądy, metody” – mówi Joanna Biskup, plastyczka, instruktorka w kieleckim „Kubusiu”. Mam świadomość tego, że rozmowa o wartościach i potrzebach bywa niełatwa – czasem brakuje nam wiedzy i kompetencji, żeby zauważyć i zadbać o różnorodne potrzeby i style pracy. Magda Jasińska proponuje wykorzystanie podczas integracji ćwiczeń, które pomogą dotknąć tego obszaru:

Kiedyś było takie szkolenie Lata w teatrze, które prowadziły trenerki z Gdańska z TEAL Action Global Learning. Zaproponowały nam pracę z kwestionariuszem stylów społecznych. Razem z koleżanką pracowałyśmy z tym kwestionariuszem w ramach spotkania integrującego w Strzelnie. Wyniki uświadomiły nam, jak bardzo różne mamy sposoby pracy, jak bardzo różnie się komunikujemy, jak bardzo różne mamy potrzeby. Praca z kwestionariuszem pokazała, że dobry zespół powinien mieć reprezentantów każdego z omawianych stylów społecznych. Warto o tym pamiętać, budując zespół projektowy.

## Kontrakt

Kontrakt jest pojęciem z języka trenerskiego, w Lecie w teatrze używa się go zwykle w odniesieniu do ustalenia zasad z grupą uczestników warsztatów. Obecnie jego popularność rośnie – na przykład coraz częściej sięga się po taką formę umowy w instytucjonalnych teatrach przed rozpoczęciem produkcji, żeby poznać potrzeby wszystkich osób uczestniczących w realizacji spektaklu, czy podczas dyskusji większej grupy osób dla zbudowania jej ram.



Do tej pory w żadnym z zespołów, w których działałam w ramach Lata w teatrze, nie kontraktowaliśmy naszej pracy jako grupa osób dorosłych. Dlatego zadałam sobie i moim rozmówcom pytanie: a co, gdybyśmy spróbowali stworzyć kontrakt w grupie prowadzących i potraktowali go poważnie, jako podstawę pracy? A także – co powinno się w nim znaleźć?



fot. z archiwum projektu „Odważni w codzienności”, Wrocław 2022

„Bardzo mi się to podoba. Nieraz koleżdze albo koleżance trudno powiedzieć, co nam przeszkadza. Jesteśmy równoległymi pracownikami, nie mamy relacji szef-podwładny. A tak można by ustalić, że się na przykład czymś dzielimy – jakimiś obowiązkami” – mówi Ewa Lubacz. Podkreśla też znaczenie podziału obowiązków i odpowiedzialności w twórczym działaniu: „Ważnym punktem w kontrakcie byłoby również wyłonienie reżysera. Ustalenie, czy robimy to razem, czy ktoś jest za to odpowiedzialny. Bo najczęściej jest tak, że ten, kto się najbardziej «rozpycha», przejmuje zarządzanie”. „Jestem za tym, żeby uwspólniać cele – mówi Magda Jasińska – Bo inny jest twój cel jako instruktora, inny mój jako koordynatorki, inny kierownika półkolonii, i to jest OK. I jak sobie powiemy wszyscy, o co nam chodzi, w krótkim dwudziestominutowym ćwiczeniu grupowym, to będzie nam łatwiej się do tego odnosić”. Wartość kontraktu widzą również osoby działające w Układzie Formalnym: „Wspólne ustalenia przed startem działania mogłyby zmniejszyć frustrację w zapalnych momentach, bo byłoby jasno powiedziane, czego od siebie oczekujemy” – mówi Paulina Mikuśkiewicz. Adam Pietrzak z kolei podkreśla znaczenie uzgodnienia najprostszych kwestii, które często w trudniejszych momentach okazują się najbardziej kłopotliwe:

Uważam, że takie niby-najprostsze i niby najbardziej oczywiste rzeczy są tak naprawdę najmniej oczywiste. Teoretycznie każdy o nich wie, ale też definiuje je inaczej. Jak na początku pewne rzeczy się wyartykułuje, to potem, kiedy jest ciężko, jesteśmy bardziej świadomi, co się dzieje, co jest dla kogo triggerem. Łatwiej dzięki temu przejść kryzys w momencie, kiedy jest już intensywnie i pojawia się zmęczenie.

Moi rozmówcy wskazywali tworzenie kontraktu jako okazję do tego, by wspólnie dookreślić swoją postawę wobec uczestników i zdefiniować model funkcjonowania w relacji z nimi. „Najważniejsze jest ustalenie przed zajęciami sposobu działania w kwestiach wychowawczych, żeby ten sposób był spójny u wszystkich” – podkreśla Michał Olszewski. To prawda – żeby móc sobie pozwolić na spontaniczność w ramach działań twórczych i pedagogicznych oraz na podążanie za kreatywnością uczestników i uczestniczek, potrzebujemy poczucia bezpieczeństwa i spójności w obszarach wychowawczych. O tej potrzebie mówią szczególnie często osoby łączące funkcje instruktorów i wychowawców. Opiekowanie się obydwoma obszarami daje perspektywę, z której wyraźnie widać ich wzajemne wpływy. W podobnym tonie wypowiada się Rafał Pietrzak, aktor i instruktor we wrocławskim Układzie Formalnym:

Myślę, że trzeba by zawrzeć w kontrakcie, że jest to proces otwarty, że mamy słuchać dzieci, słuchać siebie nawzajem, że jest to praca wspólna. Jasne, że musi być jakiś program, ale żebyśmy mieli świadomość, że to są półkolonie dla dzieciaków, które są tam z różnych powodów. Mają posmakować działania teatralnego, ale to ma być jednak zabawą i czymś przyjemnym. To nie jest spektakl teatralny przygotowywany w dwanaście dni z dziećmi, tylko proces półkolonii zwieńczony pokazem.

Natalia Czarcieńska z kolei podkreśla znaczenie zadbania o emocjonalne potrzeby prowadzących, co również wydaje mi się niezwykle istotne w dyskusji o komunikacji w Lecie w teatrze: „Kontrakt musiałby mieć bardzo demokratyczny charakter. Wpisałabym tam szacunek do swojego sposobu pracy, sposobu bycia”. Ja również myślę, że wskazane aspekty są kluczowe, warto je zwerbalizować i powiedzieć sobie nawzajem, co to dla nas znaczy – w realizowaniu kolejnych zadań, we wspólnym uzgadnianiu logistyki i tematów działania. Ciekawą strategię pracy z kontraktem proponuje Magda Jasińska. Jedną z osób z zespołu mogłaby funkcjonować jako „strażnik kontraktu”, dbać o to, żeby przez cały czas projektu służył on grupie i założonym celom. „To byłoby superkomfortowe, gdyby była to osoba, która nie ma celu artystycznego ani nie jest głównym logistyką. Ktoś, kto jest, zbiera, otwiera i zamyka dzień. I to pomaga, żeby wydarzała się spontaniczność” – wyjaśnia. Jednocześnie Magda podkreśla wartość kontraktu otwartego, ewoluującego wraz z potrzebami grupy: „Widzę to tak, że kontrakt jest bezpieczną ramą i w tej ramie się wydarza spontaniczność. Bo kontrakt jest otwarty. Możemy zawsze go zmienić, kiedy się okazuje, że coś nie działa. Coś jest nam niepotrzebne, a potrzebujemy czegoś innego”.

W odwrotnym porządku widzi sprawę Joanna Biskup:

Tworząc kontrakt na początku, czułabym się niekomfortowo. To wymagałoby otwarcia się przed obcymi ludźmi. Oczywiście szczerą komunikacją wydaje się przydatna, ale obawiałabym się, że taka szczerota byłaby widziana przez innych jako roszczeniowość. Żeby definiować takie rzeczy na forum, potrzebuję znać grupę, mieć do niej zaufanie. Jesteśmy wobec siebie związani umową. A rozmowa o wartościach jest możliwa po integracji.

Byłaby to sytuacja, w której warunkiem jest zbudowanie wzajemnego zaufania, i dopiero na bazie tego poczucia bezpieczeństwa w grupie dorosłych możemy ustalić sposób działania odpowiadający na potrzeby osób w nie zaangażowanych.

Znaczenie wzajemnego zaufania w zespole było wielokrotnie podkreślane przez moich rozmówców. Brak zaufania w płaskiej strukturze powoduje ich zdaniem chaos w podziale kompetencji i zaostrza każdy konflikt. „Ani nie lubię się wtrącać w to, co ktoś robi, ani nie lubię, kiedy ktoś się wtrąca w coś, co ja robię. Najgorsze jest, jak pracujesz nad czymś, a ktoś wkracza i mówi: «nie tak». Ja to widzę jako wkroczenie z pozycji szefa. A w rzeczywistości może mieć inne zdanie, inny gust, ale nie wie lepiej” – mówi Michał Olszewski. Magda Jasińska zaznacza, że sama rozmowa o wartościach i potrzebach stanowi już solidny punkt wyjścia do dalszej komunikacji: „Samo nazwanie potrzeb, tego, co we mnie jest, może być wspierające. Nie zawsze zespół musi na to odpowiedzieć. Ujawnienie na przykład trudniejszego czasu pomaga innym zrozumieć i nie interpretować nadmiernie tego, co się wydarza u takiej osoby”. Wydaje mi się, że jest to szczególnie istotne w sytuacji takiej, jak w Lecie w teatrze, kiedy działanie osiąga wysoką intensywność, wymaga multitaskingu i bycia w ciągłej komunikacji z dużą liczbą osób. W podobnym tonie mówi Eliza Yakunina, tłumaczka i instruktorka w teatrze Układ Formalny: „Super może być samo powiedzenie o takich rzeczach. Nie musi być podpisane, ale ważne, żeby wiedzieć, co kto lubi, a czego nie. Od razu wiesz, czego się spodziewać. Poza tym warto poznać ścieżki – do kogo się zwracać w jakiej sytuacji. Ja na przykład jestem przyzwyczajona do tego, że sama decyduję i rozwiązuję niektóre problemy”. Z moich obserwacji wynika, że każda grupa ma inne potrzeby. Zatem jeśli pojawi się kontrakt, to powinien być szyty na miarę konkretnego zespołu. W przypadku jego braku ważne wydaje mi się znalezienie innego sposobu na skomunikowanie tej różnorodności prowadzących, ponieważ takie działanie może być podstawą satysfakcjonującej i efektywnej pracy.

## Spójność

Lato w teatrze wymaga wypracowania w trakcie projektu rytmu i sposobu komunikacji, który będzie najbardziej wspierający dla danej grupy prowadzących. Przekłada się to na jakość wielu dziejących się równocześnie procesów. Myślę, że bardzo istotna jest świadomość wpływu atmosfery między dorosłymi na funkcjonowanie dzieci. „Na pewno wpływ na dzieci mają nierozwiązane konflikty dorosłych, to czy mamy wspólne cele, czy trzymamy się zasad i czy umawiamy się z dziećmi na zasady, które są spójne z zasadami dorosłych” – podsumowuje Magda Jasińska. Podobny problem definiuje Ewa Lubacz: „Każdy chce być fajny, a nikt nie chce powiedzieć tego, co czasem trzeba powiedzieć, a co może być mało popularne. Wiadomo, że jeśli dzieci lubią nauczyciela, to chcą go słuchać. A jeśli ktoś, chcąc zdobyć ich sympatię, podważa to, co mówi inny prowadzący, to one już nie mają ochoty na wejście z tamtym prowadzącym w działanie”. Ewa podkreśla potrzebę spójności komunikatów prowadzących, ale też brania odpowiedzialności przez dorosłych.

W utrzymaniu spójności podczas pracy z dziećmi przydatny jest stały, bieżący przepływ informacji w formie codziennych spotkań i rozmów. Tak mówi o tym Joanna Biskup:

Potrzebuję na bieżąco informacji, co robimy. Trudno mi pracować, kiedy nie wiem, co mam zrobić, ciężko mi zaplanować zajęcia. Musi być jakiś zarys, jakaś konkretna koncepcja, uniwersum. Potrzebuję rozmów o procesie i o potrzebach plastycznych w tym efekcie. Czysto technicznie – ja z działaniami plastycznymi muszę się dopasować do procesu teatralnego, do ruchu scenicznego. Nie ma mnie na próbach, w tym czasie prowadzę swoje zajęcia, więc nie wiem, co się dzieje. Najlepiej byłoby więc, gdybyśmy mogli się spotykać po godzinach.

Bardzo ciekawą strategię komunikowania konkretnych kwestii w trakcie projektu proponuje Marta Buzow:

W Lecie w teatrze byliśmy umówieni, że ważne zmiany są powiedziane w twarz, ale także są napisane na grupie. Używamy podwójnej albo potrójnej komunikacji. Jak mówimy sobie coś tylko na żywo w tak dynamicznym działaniu, to może umknąć. Aktualizując nasz plan działania wobec pojawiających się potrzeb, zakładamy dużą otwartość na prośby, które pojawiają się z strony różnych zaangażowanych w proces osób.

## Zakończenie

Dużym odkryciem było dla mnie zauważenie, że latoteatralny proces przypomina bardziej sieć niż linię, ponieważ nie ogranicza się do dwutygodniowych półkolonii, ale zawiera w sobie wszystko to, co dzieje się przed ich startem, po ich zakończeniu, a także to, co wydarza się za kulisami warsztatów prowadzonych z dziećmi. Podobnie efekt – czasem rozumiany jako pokaz na koniec półkolonii – może mieć znacznie więcej definicji i dotyczyć bardzo różnych obszarów. To, jak widzimy nasze zadanie podczas projektu i czego oczekujemy od współpracowników, często zależy od tego, w jakich modelach twórczej pracy działamy na co dzień, jakie zawody wykonujemy, co jest dla nas priorytetem w tego rodzaju pracy z dziećmi. Dlatego tak istotnym obszarem wydaje mi się komunikacja pomiędzy dorosłymi. Czasami zdarza się, że przyjmujemy pewne założenia dotyczące tego, jak należy pracować czy komunikować się podczas projektu. Czasami zaczynamy działanie z przekonaniem, że nasze definicje kwestii kluczowych dla projektu są uniwersalne. Czasami intuicyjnie i bezrefleksyjnie uznajemy strukturę, w której pracujemy, albo nasz sposób na twórcze działanie za najlepsze. Komunikacja w tych tematach pokazuje, że trudno o uniwersalne rozwiązania i że warto o tych – wydawałoby się, najbardziej podstawowych – kwestiach regularnie rozmawiać i w razie potrzeby je modyfikować.



fot. Alicja Szulc

Aneta Muczyń – aktorka, reżyserka, pedagożka teatru, absolwentka Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza. Z niezależnym ruchem teatralnym związana od ponad dwudziestu lat. Twórczyni Białoleckiego Zagłębia Teatralnego, przez wiele lat związana z Teatrem 13. Kuratorka ośmiu edycji Festiwalu Teatrów Niezależnych Garderoba. Finalistka Warszawskiej Nagrody Edukacji Kulturalnej. Od 2007 roku związana z Białoleckim Ośrodkiem Kultury, gdzie reżyseruje spektakle, tworzy i koordynuje projekty edukacyjne, teatralne i społeczne. Pracuje z aktorami zawodowymi i niezawodowymi, młodzieżą, dorosłymi, cudzoziemcami, grupami narażonymi na wykluczenie. Wyreżyserowała 26 spektakli, które weszły do repertuaru BOK. Jej pierwsza współpraca z Latem w teatrze odbyła się w 2010 roku podczas warsztatów dla powodzian w ramach modułu Artystyczne Wakacje. W roku 2022 była inicjatorką i współtwórczynią projektu „MIR-aż?” w ramach programu Lato w teatrze.



fot. Katarzyna Chmura

Joanna Pietraszek – instruktorka, pedagożka teatru, animatorka kultury i nauczycielka języka polskiego. Od wielu lat pracuje teatralnie z grupami – obecnie m.in. w Teatrze Polskim w Warszawie, na Uniwersytecie Trzeciego Wieku z seniorami i online z dziećmi z domu dziecka. W przeszłości m.in. w Klubie Filary, Białoleckim Ośrodku Kultury, Broadway Musical School, Teatrze Oratorium. Założycielka firmy Radość Teatru i współzałożycielka firmy GOJa.Art – oferujących warsztaty teatralne oraz twórczego pisania dla grup i zespołów. W 2022 roku realizowała Lato w teatrze w Teatrze Polskim w Warszawie. Współpracuje z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego. Pisze autorskie scenariusze, tworzy spektakle, sama występuje amatorsko na scenie. Jest zafascynowana procesem tworzenia sztuki na bazie doświadczeń uczestników. Wierzy, że każdy może być twórcą.

# 08

**Aneta Muczyń,  
Joanna Pietraszek**

**Zobaczyć świat oczami  
młodzieży.**

**Dwugłos na podstawie międzykulturowych projektów  
dla osób nastoletnich realizowanych w 2022 roku  
w Warszawie**

# Joanna Pietraszek

## CZAS BIEGNIĘ, A MY DORASTAMY

(na podstawie projektu „Dni, których nie znamy” realizowanego przez Odkocznia Studio z ramienia Fundacji Pracownia Inspiracji Społecznych w przestrzeniach Teatru Polskiego w Warszawie)

### Czemu czas biegnie tak szybko?

Czas był jednym z ważniejszych pojęć, wokół których budowaliśmy warsztaty podczas Lata w teatrze. W temat ten wprowadzał nas bohater komiksu Timothé Le Bouchera *Dni, których nie znamy*. Nastolatek Lubin w pewnym momencie zdaje sobie sprawę, że nie pamięta wielu wydarzeń ze swojego życia, a ostatecznie uświadamia sobie, że to nie on sam je przeżywa. Ktoś zabiera mu coś najcenniejszego, co ma – czas.

Każdy dzień rozpoczynał się od półgodzinnego spotkania w kręgu. Prowadziłyśmy je obie z Adrianą Sadowską – drugą instruktorką teatralną – często w spotkaniach tych brali udział także inni prowadzący. Pół godziny (niby tak mało) wystarczało, żeby się ze sobą przywitać, sprawdzić, z jaką energią przychodzimy i jak się czujemy. Każdego ranka czytaliśmy wspólnie fragment komiksu, który stanowił punkt wyjścia do krótkiej rozmowy z młodzieżą. Sprawdzaliśmy, jak odbieramy przeczytany tekst lub obejrzone ilustracje, a następnie zapisywaliśmy krótkie zdania podsumowujące i zawieszaliśmy je na sznurku. Stopniowo poznawaliśmy historię Lubina, który stawał się jednym z nas. Lubiłam takie początki dnia: pozwalały się zatrzymać, wzajemnie posłuchać, wymienić spostrzeżeniami, a jednocześnie sprawdzić, czy proponowany przez nas temat jest dla młodzieży żywy. W kolejnej części dnia odbywały się warsztaty (między innymi cyrkowe, modelatorskie, komunikacyjne, muzyczne, a także teatralne). Jako prowadzący proponowaliśmy działania, które miały na celu rozbudzenie kreatywności i wyobraźni młodzieży oraz zebranie materiału do końcowego spektaklu.

### Wyliczanki

Na początku szukaliśmy skojarzeń ze słowem czas i bawiliśmy się polskimi wyliczankami, a młodzież obcojęzyczna próbowała nas nauczyć popularnych wierszyków ze swoich krajów. Bazując na rytmie, rymie, zabawie budowaliśmy scenki – młodzież zmieniała teksty rymowanek, eksperymentowała z tempem, intonacją i głośnością ich wypowiedzenia. Przykładami wyliczanek, które wykorzystywałyśmy jako bazę do refleksji i działań twórczych, były (podaję już wersje zmienione przez młodzież): „Chodzi zegar koło drogi, cichuteńko stawia nogi, cichuteńko się zakrada, nic nikomu nie powiada”, „Tu, tu klepsydra życie warzyła, trochę piasku wytworzyła, temu dała na paluszku, temu dała w garnuszku, temu dała w miseczce, temu dała na łyżeczce, a temu... nic nie dała i głośno się zaśmiała”, „Cyfry mu się wysypały, więc je zbierał przez dzień cały. Raz, dwa, trzy! Ile CZASU zbierzesz Ty!?”, „Idzie czas, idzie czas, czasem naprzód, czasem wspan. Idzie czas nieborak, jak uszczypnie, będzie znak!”. Teksty i wykreowany do nich ruch sceniczny stanowiły istotną część końcowego pokazu. Przykładem może być scena oparta na dzia-

łaniu ze znanym chyba wszystkim zdaniem: „Pałka zapalka dwa kije, kto się nie schowa ten kryje... SZUKAM”, które wszyscy uczestnicy wypowiadali rytmicznie, a później już indywidualnie wskazywali, na co brakuje im czasu i rozchodzili się po scenie, próbując go znaleźć. Wymieniony został czas: na wyspanie się, na dokończenie książki, na skończenie serialu lub obrazu, na rozwój, na miłość, na rozmowy z ludźmi, na naukę angielskiego, na posprzątanie pokoju, na spotkanie z przyjaciółmi i rodziną, na sport, na zjedzenie śniadania, na kreatywne myślenie, na tworzenie wspomnień. Dwie nastolatki z Ukrainy powiedziały, że szukają czasu, którego nie wykorzystały na bycie z bliskimi, oraz czasu spędzonego w ojczyźnie, który doceniają dopiero dziś.

W innej scenie młodzież mówiła coraz głośniejszy i szybciej: „Upływa znów czas, dużo lęku w nas. Zegar wiedział, nie powiedział, a to było tak”. Rytm wyliczanki był wybijany na bębnach i kachonach, co jeszcze bardziej go podkreślało. Uwierzyłam, że ci młodzi ludzie naprawdę mają dosyć gonitwy i boją się, że nie będą mogli się już nigdy zatrzymać – dlatego zgromadzeni w masę, która daje im poczucie siły i sprawczości, wypowiadają czasowi wojnę: wojnę o czas (!) dla siebie. Uwierzyłam, że tym razem jej nie przegrają.

## Warsztat pisarski

Któregoś dnia zaproponowałyśmy z Adą młodzieży warsztaty pisarskie, do których inspirację stanowiły ilustracje, cytaty i rekwizyty teatralne bardziej lub mniej związane z czasem. Propozycja tego zadania wynikała z usłyszanej rozmowy uczestniczek i uczestników o tym, że schematyczne pisanie w szkole – pod klucz i na ocenę – zabiera im radość z tworzenia tekstów. Chciałyśmy odczarować takie podejście. Najpierw zapoznaliśmy młodzież z kreatywnymi sposobami szukania pomysłów na tekst. Z początku byli nieufni, ale podkreślałyśmy, że kompetencje pisarskie ma każdy z nas, a cały świat jest wypełniony historiami, czekającymi na to, aby ujrzeć światło dzienne. Atmosfera była szczególna: skupienie, w tle muzyka i kilkanaścioro młodych ludzi, którzy pisali, leżąc na podłodze (większość wybrała taką pozycję – jakby na przekór siedzeniu w ławkach w szkole). Tego dnia stali się pisarzami:

Czasami się zatrzymuję i myślę o tym, co nigdy nie wróci. Za dużo zapominam. Próbuję to zatrzymać, ocalić. Lubię oglądać zdjęcia, czuć zapach, który znam, wracać do smaków dzieciństwa.

Ciemna klepsydra pokazuje mi, jak czas potrafi być złowieszczy. Drobnny piasek, jak sekundy w życiu, powoli każdego zasypuje. Dlaczego czas biegnie tak szybko? Czy można klepsydrę odwrócić?

Był najbardziej smutnym błaznem. Mógł rozweselić wszystkich, ale czasu dla siebie mu zawsze brakowało.

## Gry i zabawy językowe

W trakcie procesu zorientowałyśmy się, że czas jest kategorią abstrakcyjną, której warto byłoby się przyjrzeć. Zaproponowałyśmy więc zadanie, aby w grupach za pomocą ruchu i ciała przedstawić powszechnie używane frazeologizmy dotyczące czasu. Nie wszystkie były znane uczestnikom z doświadczeniem uchodźczym – z ciekawością przysłuchiwałam się, w jaki sposób młodzież polskojęzyczna tłumaczy ich znaczenie rówieśnikom z innych krajów: dosłownie, ale też metafo-

rycznie, za pomocą układania rzeźb z ciał. To właśnie w tym ćwiczeniu powstała postać Czasu odgrywana w spektaklu przez jedną z uczestniczek. Czasu, który ściga się z nastolatkami, zatrzymuje, przyspiesza, leczy rany, ucieka przez palce, coś pokazuje, jest wypełniony po brzegi. Moimi ulubionymi momentami było pokazywanie, że czas jest ciężki (nieudane próby podniesienia Czasu), a także żalowanie go (głaskanie Czasu).

## Pytania

Zauważam, że młodzież zadaje pytania często i z różnych powodów, chociaż – jak powiedziała jedna z uczestniczek warsztatów – często wprawiają one dorosłych w niepewność i zakłopotanie. Osobiście lubię pracować z pytaniami – uważam, że ich wymyślanie jest bardzo otwierające, pozwala zastanowić się nad rzeczywistością i samym sobą, prowokuje do twórczego myślenia i sprawdzenia swojej opinii na dany temat.

Pewnego dnia poprosiliśmy osoby uczestniczące, by pracowały w grupach i przy różnych hasłach (takich jak dojrzewanie, czas, zmiana, dorośli) zapisały jak najwięcej pytań. Potem inna grupa dopisywała do danego hasła minimum dwa pytania, które się jeszcze nie pojawiły. Trzecia grupa z całej puli wybierała pięć najciekawszych pytań, a czwarta – przedstawiała je twórczo na scenie w formie dowolnego działania performatywnego. Niektóre z pytań z tego ćwiczenia dotyczące hasła „czas” weszły do spektaklu i stanowiły jego zakończenie:

Czy czas jest potrzebny?  
Dlaczego nie mamy czasu?  
Kiedy jest teraz?  
Która godzina?  
Co nas jeszcze czeka?  
Ile jeszcze przed nami?  
Czy można wrócić do tego, co było?  
Czym jest czas?  
Czy można przyspieszyć czas?  
Czy czas nas kontroluje?  
Czy muszę wiedzieć, która godzina?  
Za ile będzie jutro?  
Ile zostało nam czasu?



fot. Krzysztof Buczek,  
„Dni, których nie znamy”,  
Warszawa 2022



Każde wypowiedziane pytanie zadane po polsku było od razu tłumaczone na język ukraiński, co z wielokrotnością jego siłę. Weronika Kolbusz – jedna z uczestniczek – zaproponowała, żeby po każdym pytaniu gasić świecąca kulę, którą występujący trzymali w rękach. Spektakl kończył się więc w ciemności i ciszy, a widzowie zostawali z pytaniami, które długo potem rozbrzmiewały w głowach. Przecież wszyscy – niezależnie od pochodzenia czy wieku – ścigamy się z czasem, który wciąż nas wyprzedza.

## **Czym dla młodego człowieka jest czas? Na podstawie zebranego materiału**

Z rozmów, ćwiczeń, dyskusji z młodzieżą, a także z jej tekstów wynikało, że czas sobie z niej kpi. Robi, co chce. Daje, co chce. Zabiera, co chce. Przychodzi bezszelstnie, jest największym wrogiem. Nie jest sprawiedliwy, postępuje często okrutnie i przypadkowo. Młodzi ludzie chcą odzyskać to, co zabrał, ale on wciąż ucieka z ich życiem, więc go gonią. Mówią, że zabiera im dzieciństwo. „Tego już nigdy nie przeżyjemy, a dorośli zawsze będziemy” – taka wypowiedź znalazła się w filmiku promującym pokaz.

Młodzi ludzie z doświadczeniem uchodźczym buntowali się przeciwko złowieszcemu czasowi jeszcze silniej. Opowiadali, że zabrał im wszystko, co drogie: rodzinę, przyjaciół, ojczyznę, dom, normalne życie. Podkreślali, że nie potrafili cieszyć się tym, co mają, że chcieliby cofnąć czas, inaczej go wykorzystać, przeżyć proste, zwyczajne chwile, które wtedy wydawały im się pozbawione wartości, raz jeszcze.

Mimo próby oswojenia, zobaczenia czasu, dotknięcia go, stanowi on dla młodych ludzi zagrożenie: narasta, zmusza do wykańczającego, długiego biegu, nie pozwala się zatrzymać. Często w codziennym życiu czują się jak w kołowrotku, wirze, nieokreślonym nurcie, a bieg, który im nieustannie towarzyszy, staje się maratonem na oślep, chaosem, czasami wręcz obłędem. Młodzież wie, że brak czasu dla innych kończy się często zerwaniem relacji, niszczy każdą więź, kończy przyjaźnie, ale tego czasu, jak podkreślają, naprawdę nie mają nawet dla siebie, więc jak imeliby dać innym?

## **Czy dojrzewanie kiedyś się kończy?**

Zagadnieniem wypływającym z podejmowanego przez nas tematu czasu było dojrzewanie. Obie, ze współprowadzącą zajęcia Adą Sadowską, pracujemy z młodzieżą na co dzień i wiemy, że adolescencja nie jest czymś, o czym nastolatki chcą rozmawiać – niejednokrotnie, podejmując ten wątek, spotykałyśmy się z niechętnymi reakcjami. Nie chciałyśmy, żeby działania wokół dojrzewania nie były nużące, banalne i stereotypowe. Postanowiłyśmy zaproponować różnorodne narzędzia, które pozwalały młodzieży spojrzeć na ten temat z przymrużeniem oka. Zaczęłyśmy dość przewrotnie, bo zaprezentowałyśmy zdania charakteryzujące okres dojrzewania z książki *Rozwój nastolatka. Późna faza dorastania* z serii *Rozwój w okresie dzieciństwa i dorastania*, np.:

We wczesnym okresie dorastania typowym zjawiskiem jest pogorszenie funkcjonowania nastolatka – pojawia się tożsamość rozproszona.

Młody człowiek najpierw odłącza się od dorosłych i od kultury, po to, by mieć szansę na krytykowanie ich.

Skutkiem niezadowolenia z własnego wyglądu mogą być destrukcyjne praktyki nastolatków.

W okresie wczesnego dorastania wzrasta niestabilność emocjonalna.

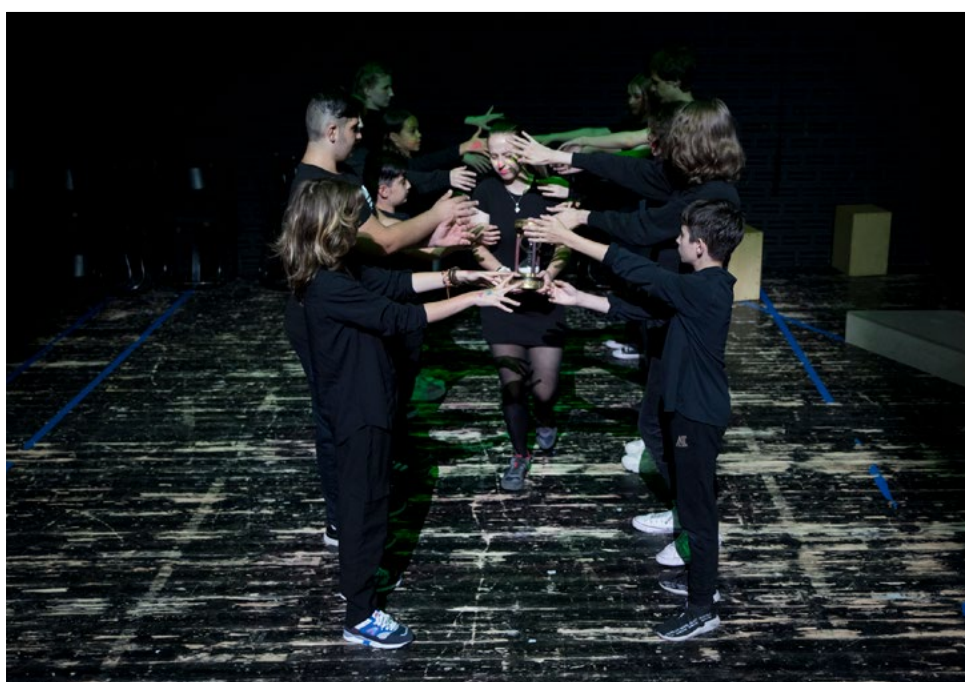
U podstaw dojrzewania biologicznego leży burza hormonalna.

Dziewczęta dojrzewają wcześniej, zaś chłopcy dłużej i bardziej intensywnie.

Zaproponowaliśmy zabawę tekstem – czytaliśmy go na różne sposoby, ze zmienną intonacją, emocjami i intencją. Ćwiczenie pomogło nam i młodzieży zdystansować się i nieco obśmiać formuły i wywody na temat tego okresu życia. Jednocześnie okazało się doskonałym materiałem do dyskusji, kwestionowania, protestowania i oburzania się. I o to nam chodziło! Mogliśmy dzięki temu śmiało proponować inne działania dotyczące dojrzewania.

## Maszyny

W dyskusjach z młodzieżą w naturalny sposób zeszliśmy na temat trudności, z którymi zmagają się młodzi ludzie. To doprowadziło nas do kwestii samobójstw. Obie z Adą wiemy, że nie jest to już temat hipotetyczny – próby samobójcze wśród nastolatków zdarzają się coraz częściej, dotykają one w sposób pośredni lub bezpośredni wielu osób. Wiedzieliśmy, że przy temacie dorastania nie unikniemy trudnych historii i wątków, z drugiej jednak strony czuliśmy ciężar odpowiedzialności z nimi związany. Praca z doświadczeniami, emocjami, uczuciami, a często również traumami uczestników zajęć jest czymś, do czego potrzeba niezwykle wycucia i empatii. Trzeba wiedzieć, kiedy instruktorskie kompetencje się kończą, na jakie obszary nie wchodzić, żeby w procesie twórczym zadbać zarówno o uczestników zajęć, jak i o siebie. Dużą pomocą była dla nas obecność Niny Rehorowskiej, która wspierała psychologicznie i pedagogicznie nie tylko młodzież z doświadczeniem uchoźczym z Fundacji Ocalenie, jak było zamierzone, ale również wszystkich uczestników warsztatów.



fot. Krzysztof Buczek, „Dni, których nie znamy”, Warszawa 2022

Szczególnie ważne ćwiczenie, które zaproponowałyśmy, polegało na stworzeniu w grupach ze swoich ciał maszyn, jakie mogłyby okazać się przydatne w czasie dojrzewania. Aktywność z maszynami pozwoliła nastolatkom w sposób bezpieczny, bo niedosłowny, opowiedzieć o swoich potrzebach i trudnościach – dostałyśmy jednak bardzo mocny materiał: maszynę zmieniającą wygląd, przeobrażającą nastrój, generującą znajomych i służącą znikaniu. Nie mogłyśmy zostawić tej stworzonej przez nastolatki etiudy bez komentarza – na warsztatach postawiłyśmy na rozmowę. Młodzież otwarcie opowiadała o osobach ze swojego bliższego i dalszego otoczenia, które okaleczają się lub próbowały kiedyś odebrać sobie życie. Uczestnicy podkreślali, że wiedzą, że użycie maszyny do znikania jest ostatecznością, ale i tak wielu ich rówieśników się na nią decyduje.

Nie chcieliśmy zrezygnować z pokazania tego materiału, bo przecież nie o cenzurę trudnych tematów nam chodziło – cztery stworzone wtedy maszyny zostały zaprezentowane w spektaklu finałowym. Jedna osoba używała po kolei każdego z urządzeń, by z ich pomocą zmienić swoje życie i osiągnąć wymarzoną perfekcję. Pierwsza maszyna zmieniała wygląd ciała. „Mój wygląd? Szkoda gadać, chciałabym być chuda i mieć figurę klepsydry. Zmieniłabym też skórę, aby była gładka, i usta, żeby były większe”... Dziewczyna wyliczała to, co musi w sobie zmienić, aby być idealną. W świecie teatru wszystko jest możliwe, więc dostała to, o co prosiła – jej ciało się zmieniło, jednak wciąż nie była szczęśliwa. Druga maszyna miała przeobrazić jej nastrój, a trzecia wygenerować przyjaciół. Jednak i tym razem nie czuła satysfakcji – nastrój szybko znów się zmienił, a mechaniczni znajomi byli zbyt przewidywalni i nie okazywali żadnych emocji. Na końcu dziewczyna, nie widząc innego rozwiązania, postanowiła zniknąć i weszła do maszyny, która jej to umożliwiła. Myślę, że była to scena silnie oddziałująca na zgromadzoną publiczność.

## Warsztaty plastyczne

Często wykorzystywałyśmy też metody kreatywne i plastyczne. Jednym z działań na metaforze wokół tematu dojrzewania był warsztat wyKASZ się, podczas którego młodzież, używając kaszy gryczanej, miała stworzyć obraz przedstawiający dorastanie. Gdy każdy ułożył na ziemi swoją interpretację pojęcia, prosiłyśmy, aby nadać jej tytuł, a następnie chodziliśmy po przestrzeni, oglądając prace – analizowaliśmy je i szukaliśmy różnych znaczeń. W trakcie warsztatów powstało też dużo plakatów, rysunków, map myśli, haseł oraz, w pracowni modelatorskiej, obrazy. Materiały plastyczne stworzone przez młodzież stanowiły scenografię końcowego pokazu. Widzowie wchodzili na spektakl przez foyer udekorowane plakatami przedstawiającymi proces, który się wydarzył, a potem oglądali na scenie pozostałe elementy stworzonej przez młodzież scenografii. Była to scenografia szczególna – przekład intersemiotyczny głosu młodzieży, ich emocji, refleksji, komentarzy nie tylko o dorastaniu, ale również o współczesnym świecie w ogóle.

***Jest to przede wszystkim głos wrażliwy i empatyczny, który dostrzega destrukcję w świecie i chce ten świat zmieniać. Głos, który czasami ma wszystkiego dosyć, przeżywa rzeczywistość bardzo intensywnie i nie ma ochoty dzielić się swoimi emocjami z nikim. Głos, który próbuje zrozumieć, do kogo tak naprawdę należy, który szuka, nazywa, rozczarowuje się i zmienia.***

Jest to przede wszystkim głos wrażliwy i empatyczny, który dostrzega destrukcję w świecie i chce ten świat zmieniać. Głos, który czasami ma wszystkiego dosyć, przeżywa rzeczywistość bardzo intensywnie i nie ma ochoty dzielić się swoimi emocjami z nikim. Głos, który próbuje zrozumieć, do kogo tak naprawdę należy, który szuka, nazywa, rozczarowuje się i zmienia. Głos, który czasami nie jest słyszany i wybrzmiewa niepewnie, innym razem walczy o to, żeby zostać zauważonym, i przebija się z całą mocą, buntowniczo.

## **Aneta Muczyń**

### **W JAKIE WARTOŚCI WIERZY MŁODZIEŻ?**

(na podstawie projektu „MIR-aż?” realizowanego w Białoleńskim Ośrodku Kultury)

Nasz projekt zrodził się z potrzeby rozmowy z młodymi ludźmi. Chcieliśmy usłyszeć ich głos – dowiedzieć się, w jakim świecie chcą żyć, jakie wartości są dla nich najważniejsze, czego potrzebują, czego się obawiają i jak wyobrażają sobie rzeczywistość, w której chcą dorosnąć. Do tego dialogu zaprosiliśmy polsko-ukraińską młodzież. W procesie rozmów, warsztatów, improwizacji i kreatywnego pisania uczestnicy opowiadali o tym, co ich boli, uwiera, a co ekscytuje, do czego się uśmiechają...

***Nasz projekt zrodził się z potrzeby rozmowy z młodymi ludźmi. Chcieliśmy usłyszeć ich głos – dowiedzieć się, w jakim świecie chcą żyć, jakie wartości są dla nich najważniejsze, czego potrzebują, czego się obawiają i jak wyobrażają sobie rzeczywistość, w której chcą dorosnąć.***

Proces warsztatowy rozpoczął się w Kolektywie Słowa, głównej sekcji warsztatowej, gdzie budowała się treść spektaklu i toczyły rozmowy o świecie. Razem z Jołą Sikorską, polską pedagogką teatru, i Natalią Hniti, ukraińską artystką i edukatorką teatralną, zapytałyśmy młodzież, jakie wartości muszą istnieć, żeby świat, w którym żyje, funkcjonował dobrze i żeby czuła się w nim bezpiecznie. Uczestnicy projektu wymienili między innymi: wolność, różnorodność, tolerancję, akceptację, wdzięczność, szacunek, empatię, a także życie jako wartość samą w sobie. Następnie każdy z uczestników miał wybrać jedno hasło i napisać do niego tekst w dowolnej formie. Jednym z etapów tego procesu było stworzenie własnych map myśli i skojarzeń oraz praca ze słowami „podarowanymi” przez kolegów i koleżanki. Młodzież przystąpiła do tego zadania z dużym zaangażowaniem, dzieląc się swoimi problemami, marzeniami i poglądami.

Niektórzy napisali kilka prac, niektórzy potrzebowali współpracy i łączyli się spontanicznie w pary. Po wykonaniu zadania czytaliśmy teksty w kręgu (były na bieżąco tłumaczone w obie strony) – wybrzmiały głosy trzydziestu osób. Ten warsztat okazał się kluczowy, nie tylko jako baza scenariusza spektaklu, ale także dla zbudowania więzi między uczestnikami. Młodzież poczuła się społecznością, która przemawia we wspólnej sprawie. Z kolei dla nas, prowadzących, stało się jasne, że cały arsenał zbieranej na etapie przygotowań twórczości polsko-ukraińskiej, zgrabnych tekstów i modnych literackich nazwisk, jest zbędny. Wszystko, co potrzebne,

mieliśmy w zasięgu ręki i wzroku. Powstałe teksty i hasła przyczepiliśmy do ścian, tak by towarzyszyły nam w dalszej pracy, a cały zespół osób prowadzących dwoił się i troił, żeby przetłumaczyć je z języka ukraińskiego na polski i odwrotnie oraz żeby stworzyć wersje elektroniczne zebranego materiału. Codzienne obcowanie z wiszącym dookoła na ścianach archiwum dawało wszystkim zaangażowanym osobom twórczą energię do pracy. Czuć było, że krok po kroku rodzi się ważna opowieść o świecie i wartościach.

Wymienione przez młodzież wartości były podstawą konstrukcji i osią tematyczną spektaklu, a napisane wokół nich teksty stanowiły bogaty materiał na scenariusz. Każda zaproponowana wartość była rozwijana przez nas w pracy warsztatowej i znalazła przełożenie na scenę w spektaklu finałowym. Na pozyskanym materiale tekstowym pracowaliśmy w Kolektywach: Ruchu, Dźwięku, Video oraz Formy i Koloru, gdzie szukaliśmy wspólnie formy dla wypracowanych treści. Kolektywy pracowały częściowo równolegle – tak by młodzież mogła wybrać dla siebie dziedzinę, w której chce się wyrazić.



fot. Alicja Szulc,  
„MIR-aż?”, Warszawa  
2022

## **Dlaczego nie mogę być tym, kim chcę?**

Uderzyło mnie, jak często teksty uczestników skupiały się wokół hasła „akceptacja”. W wielu z nich młodzież zwracała się bezpośrednio do rodziców – jak trzynastoletnia Daria z Ukrainy, która w swoim tekście stawia kolejne pytania matce:

Nie taka, jak wszyscy, to co z tego?  
Mamo, nie jestem dzieckiem, wiem, czego chcę od życia.  
Nie chcę miłości jak z obrazka, nie chcę cię słuchać! Dlaczego nie mogę  
czuć się swobodnie?  
Dlaczego nie mogę wyglądać tak, jak chcę?  
Co powiedzą ludzie? Och, ci ludzie...  
Mamo, dlaczego nie możemy żyć dla siebie, dlaczego nie kochamy życia?  
Dlaczego nie mogę być tym, kim chcę?



fot. Alicja Szulc,  
„MIR-aż?”,  
Warszawa 2022

Czy nie czas wyjść z ram stereotypów, mówiących, że kobieta powinna mieć dzieci oraz męża.  
Nie chcę tak żyć! Nie chcę żyć w świecie zbudowanym na tępych stereotypach, w którym nie mogę być tym, kim chcę, i czuć się wolna!

Między innymi ten materiał skłonił nas do dalszej pracy wokół temat braku akceptacji wśród najbliższych. Szukając przestrzeni do jego wybrzmienia, pracowaliśmy z improwizacją i dramą. Uczestnicy wykreowali wokół tego zagadnienia sytuacje i działania – również w scenach uderzające było to, jak często pojawia się kwestia braku wsparcia i zrozumienia ze strony rodziców. W obrazach z życia domowego rodzice „tresowali” swoje dzieci na przykładnych obywateli, modelowe matki, żony lub w ogóle ich nie słuchali, bagatelizowali problemy. Młodzież z zapałem odgrywała role dorosłych: czasem parodystycznie, czasem realistycznie, zwykle przedstawiając ich jako zajętych, głuchych na ich potrzeby i pozbawionych empatii. W trakcie pracy tworzyły się również duety polsko-ukraińskie, w których język nie był żadną barierą. Na poziomie emocji i klisz rodzinnych młodzież rozumiała się bezbłędnie. Każdy mówił w swoim języku, a i tak przepływ pozostawał niezakłócony.

Akceptacja to nie bzdety  
tak mówią LGBTy  
więc proszę bądźmy prawdomówni,  
bo wszyscy są równi!

To jedna z fraszek-postulatów stworzonych przez trzynastoletnią Zosię. Jej tekst uruchomił rozmowy o tożsamości płciowej i ten temat również rozwijaliśmy w pracy improwizacyjnej. Kwestia braku przynależności do płci biologicznej i problemy z tym związane pojawiały się kilkakrotnie i niemal zawsze łączyły się wątkiem braku akceptacji w domu rodzinnym. W jednej z improwizacji, która weszła zresztą potem do spektaklu, dwie polskie nastolatki odgrywały scenę w domu: córka próbuje powiedzieć mamie, że nie czuje się dobrze we własnym ciele. Matka nie słucha, ironizuje, ma ważniejsze sprawy na głowie. W kolejnych odsłonach jest coraz gorzej: wykluczenie w szkole i postępująca samotność...

Podobny problem wybrzmiał w dialogu napisanym przez dziewczęcy duet ukraiński :

Moja mama potrafiła jedynie zrozumieć, że interesują mnie dziewczyny, ale o akceptacji nie było nawet mowy. Ja nawet nie mam zamiaru tłumaczyć jej, że nie jestem lesbijką, tylko czuję się chłopakiem.

W dalszej części tego tekstu bohaterki projektują ucieczkę. W materiale, który powstał podczas ćwiczenia, odbija się marzenie o życiu w lepszym świecie, z możliwością zaczerpnięcia pełnego oddechu, bez strachu i wytykania palcami:

Wyjedźmy razem do jakiegoś innego kraju w Europie, gdzie będziemy mogli być sobą [...]. Znajdziemy sobie miejsce na świecie! Będziemy pracować i spotykać się z takimi samymi ludźmi, jak my!

Ta scena dialogowa trafiła na warsztat w Kolektywie Video i została pokazana w spektaklu w formie filmowej. Aktorki-autorki zdecydowały się umiejscowić zdjęcia w plenerze – siedziały na ławce w rolach nastoletnich koleżanek i snuły alternatywne scenariusze swojego życia. Bohaterki ostatecznie uznały swój plan za niemożliwą do realizacji utopię i skwitowały, że i tak przyjdzie im odegrać rolę nieszczęśliwych „manekinów w świecie pełnym stereotypów”.



fot. Alicja Szulc,  
„MIR-aż?”, Warszawa  
2022

Młodzi pragnie zmieniać świat na lepsze – chcieliśmy ich w tym wspierać w naszym projekcie. Jednocześnie obserwowaliśmy, że nie wszyscy mają potrzebę i (lub) odwagę krzyczeć o tym ze sceny. Praca z osobistym komunikatem młodzieży wymagała zadbania o intymność przekazu. Wśród niektórych uczestników pojawił się niepokój o reakcję rodziców podczas finałowego pokazu. Staraliśmy się stworzyć dla młodzieży bezpieczną przestrzeń do wyrażania siebie i swoich spraw. Postawiliśmy na szczerze rozmowy, które pozwalały nam się upewnić, że wszystkim osobom uczestniczącym jest wygodnie z tym, co mówią i robią na scenie – szanowaliśmy każdą decyzję w tym zakresie.

Czemu? Czemu ludzie są tacy źli? Czemu nie wytrzymują czegoś nowego? Czemu nie mamy na uwadze innych? Czemu nie wspiera się nastoletków? Po co ludzie ubierają się, mówią, pracują i żyją jak wszyscy inni? Każdy jest wyjątkowy. Ludzie powinni żyć, jak chcą, ubierać się, jak chcą. I nawet jeśli popełniają błędy, to są ich błędy, a nie błędy innych.

Czemu porównujemy ze sobą różnych ludzi?  
To moje życie! Będę robić to, co chcę i co mi się podoba. I nie będę żyć stereotypami. Nie są mi potrzebne pomysły i myśli innych. To moje życie.

Ten poruszający manifest napisała dwunastolatka z Ukrainy. Nie chciała jednak go przeczytać na forum i miała opór, żeby z nim dalej pracować. Przytoczona praca nastoletniej dziewczynki została anonimowo (na życzenie autorki) zamieszczona w katalogu podsumowującym nasz latoteatralny projekt, gdzie znalazła się znaczna część tekstów młodzieży. Publikację zdążyliśmy wydrukować – w obustronnych tłumaczeniach – jeszcze przed finałowym pokazem, tak aby trafiła do każdego uczestnika, widza spektaklu, a także (czy może przede wszystkim) do każdego rodzica.

## *Młodzi polska i ukraińska okazała się mówić o akceptacji wspólnym głosem.*

Młodzi polska i ukraińska okazała się mówić o akceptacji wspólnym głosem. W powstałych tekstach i scenach wybrzmiewały te same potrzeby i postulaty. Szerokość geograficzna nie miała żadnego znaczenia. Młodych ludzi dotyczą te same problemy, napotykać oni na te same ograniczenia. Chcą żyć po swojemu, upominają się o swoje prawo do miłości, prawo do wyboru, do błędów, prawo do bycia sobą. A teatr okazał się dla nich bezpiecznym medium do wyrażania i manifestowania tych potrzeb.

### **Klatka czy śmierć?**

Nieco inaczej wyglądała praca z innym hasłem: wolność. To pojęcie możemy odczytywać na różnych płaszczyznach: jako wolność osobistą (możliwość decydowania o sobie), wolność od fizycznego zamknięcia (na przykład w klatce czy więzieniu) czy wreszcie wolność narodową. Uwarunkowania geopolityczne z ostatnich miesięcy sprawiły, że młodzież polska interpretowała to pojęcie z innej perspektywy niż młodzież ukraińska. Nastolatki z Polski rozpatrywały je przede wszystkim w kontekście wolności osobistej. Nastolatki z Ukrainy, które chwilę temu z własnego kraju wygoniła niespodziewana wojna i które stykały się z bezpośrednim zagrożeniem życia, brały pod uwagę zupełnie inne aspekty. Podczas gdy dla polskiego nastolatka wolność w rozumieniu bezpieczeństwa kraju jest codziennością, ukraiński nastolatek zaczyna doceniać dach nad głową i komfort wynikający z fizycznego bezpieczeństwa. Jako autorka projektu nie chciałam epatować motywem wojny. Czułam, że dla młodzieży z doświadczeniem uchodźczym to zbyt świeży temat i lepiej odwracać od niego uwagę niż go rozdrapywać. Jednak decydując się na pracę w obszarze wartości, spodziewałam się, że ten wątek może wypłynąć w głosach młodzieży. I wypłynął. Skoro więc tak się stało, trzeba było się nim zaopiekować w całej jego wielowymiarowości – i uwzględniając różnicę doświadczeń.

Przykładem połączenia Polaków i Ukraińców we wspólnym procesie warsztatowym była praca nad tekstem piętnastoletniej Violety:



Klatka czy śmierć?  
Zabita ze strzelby lisica wybrała wolność  
Słyszysz, jak las tętni życiem?  
Oddech zielonej trawy – ona kocha wolność.

Prawdziwy cud widzieć Ukrainę, tak zjednoczoną w swoim dążeniu do wolności!  
Płaczcie, kiedy zdarzają się nieszczęścia, ale też cieszcie się, że mamy wolność!  
Bo to wolność prowadzi nas do zwycięstwa!



fot. Alicja Szulc,  
„MIR-aż?”,  
Warszawa 2022

W swoim wierszu o wolności autorka ujęła temat alegorycznie, łącząc zamknięte w klatce zwierzę z niewolą narodu. Doświadczenie rówieśników z Ukrainy wyraźnie poruszało polską młodzież, dlatego szukaliśmy twórczej wymiany na polu artystycznym. Osoby, które miały ochotę na ekspresję plastyczną, zostały zaproszone do przygotowania prac w Kolektywie Formy i Koloru. Ilustracje te w kolejnych etapach pracy miały zostać zanimowane. Rówieśniczka Violety, Weronika, zinterpretowała jej wiersz za pomocą rysunku: postrzelona lisica biegła przez las, a w odbiciu – niczym w tafli wody – barwy zwierzęcia zmieniały się na ukraińskie. Wiersz Violety o wolności przybrał ostatecznie w spektaklu kształt sceny, w której spotykał się dźwięk, obraz i słowo. Wyśpiewywała go (w oryginale) polsko-ukraińska grupka młodzieży, wyklaskując przy tym rytm. W tle słychać było wersję solo po polsku, recytowaną do mikrofonu przez jedną z aktorek. Wszystko uzupełniała projekcja ożywionej cyfrowo, biegnącej przez las, spersonifikowanej, żółto-niebieskiej lisicy. Na scenie udało się stworzyć wspólnotę polsko-ukraińskiej młodzieży, a patrzyła na nią polsko-ukraińska widownia, którą – bez względu na narodowość – wzruszenie ścisnęło za gardło...

Wakacyjna praca z młodzieżą pozostawiła we mnie dwie główne refleksje. Po pierwsze: młodzież potrzebuje kompasu, chce sobie poukładać świat według jakichś kryteriów. Po drugie: nosi ona w sobie niezgodę na otaczającą ją rzeczywistość. Niby proste i oczywiste wnioski, a jednak niezmiernie dla mnie ważne i poruszające. Obserwowanie z bliska tej nastoletniej mądrości było dla mnie dużą sprawą i cieszę się, że mogłam przez dwa tygodnie popatrzeć na świat ich oczami.

Linki:

[Katalog](#) z tekstami młodzieży  
Zakładka [o projekcie](#) na stronie internetowej  
Białogórskiego Ośrodka Kultury



fot. Michał Giedrojc

Agata Andrzejczuk – instruktorka teatralna, oligofrenopedagożka, nauczycielka muzyki i plastyki. Pracuje jako arteterapeutka w Ośrodku Szkolno-Wychowawczym im. UNICEF w Słupsku. Od 2018 roku w Ośrodku Teatralnym Rondo prowadzi grupy teatralne Dzieciaki zza kurtyny i Teatr Osobliwy, której członkami są osoby z niepełnosprawnością intelektualną. Wieloletnia wykładowczyni Akademii Pomorskiej w Słupsku, współpracuje z Kujawsko-Pomorską Szkołą Wyższą w Bydgoszczy oraz z Pomorskim Ośrodkiem Doskonalenia Nauczycieli w Słupsku. Pierwszy raz przy Lecie w teatrze pracowała w roku 2018 w Nowym Teatrze im. Witkacego w Słupsku jako wsparcie pedagogiczne dla osób z niepełnosprawnością (projekt „Było.Jest.Będzie”). Podczas pracy w Słupskim Ośrodku Kultury dwukrotnie współkoordynowała projekt, a jednocześnie pełniła funkcję opiekunki pedagogicznej – w roku 2020 podczas realizacji projektu „Wspólny język” i w roku 2021 podczas realizacji projektu „Opowiem Ci...”.



fot. Michał Giedrojc

Agata Pietruszewska – instruktorka edukacji teatralnej i kulturalnej w Ośrodku Teatralnym Rondo, który jest częścią Słupskiego Ośrodka Kultury. W latach 2017–2020 pracowała w Nowym Teatrze im. Witkacego w Słupsku jako specjalistka ds. promocji i edukacji. Animatorka kultury, koordynatorka projektów edukacyjnych i producentka wydarzeń kulturalnych, m.in. Festiwalu Scena Wolności (2018, 2019) i Festiwalu Kultury Ukrainskiej (2021, 2022). Wiceprezeska Stowarzyszenia Kulturalny Punkt Zapalny. Uczestniczka programu Partnerzy Teatroteki Szkolnej realizowanego przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. Członkini Słupskiej Rady Kultury. Lato w teatrze dotychczas koordynowała trzykrotnie – w roku 2018 w Nowym Teatrze im. Witkacego w Słupsku, równocześnie jako instruktorka warsztatów promocyjno-dziennikarskich (projekt „Było.Jest.Będzie”); w latach 2020 i 2021 w Słupskim Ośrodku Kultury, równocześnie jako opiekunka pedagogiczna (projekty „Wspólny język” i „Opowiem Ci...”).

09

**Agata Andrzejczuk**  
**Agata Pietruszewska**

**Dorastanie do integracji.**

**Refleksja wokół latoteatralnych przygód,  
nie tylko teatralnych**

Pracujemy obecnie w Ośrodku Teatralnym Rondo w Słupsku, ale poznałyśmy się w roku 2018 przy realizacji Lata w teatrze „Było.Jest.Będzie” w Nowym Teatrze im. Witkacego. Jedną z nas, Agata Pietruszewska, była wówczas zatrudniona w tej instytucji jako edukatorka teatralna, a w projekcie pełniła rolę koordynatorki i instruktorki grupy promocyjno-dziennikarskiej<sup>1</sup>. Do udziału zaproszono osoby z niepełnosprawnością – wynikało to z potrzeby realizacji w teatrze nowego, zupełnie innego niż poprzednie projektu (a też zapewne z chęci zdobycia dziewięciu punktów za przeciwdziałanie izolacji społecznej grup wykluczonych, które obiecywał regulamin). Teatr wcześniej nie pracował z tą grupą – dlatego zaproszenie opiekunki pedagogicznej do pomocy przy trójce zrekrutowanych uczestników wydawało się oczywistością. I tak pojawiła się w Lecie w teatrze druga z nas, Agata Andrzejczuk. Od początku we wszystkich realizacjach projektu kłębiły się niepewność i pytania: jak osoby z niepełnosprawnością odnajdą się w grupie rówieśniczej, czy sześć godzin zajęć dziennie nie będzie dla nich zbyt intensywne, jak zareagują inni uczestnicy i czy integracja przebiegnie tak, jak miało to wyglądać na papierze, czyli bezproblemowo. Jak się łatwo domyślić – nie było tak. Podczas pracy okazało się natomiast, że często we dwie omawiamy codzienne wydarzenia i inicjujemy zmiany w projekcie. Właśnie o tym, jak rozmawiając o naszej pracy, dorastałyśmy do integracji, będzie ten tekst.

Pierwsza ważna rozmowa między nami wyszła od obserwacji, że podczas zarówno zajęć, jak i przerw widać było podział na dwie podgrupy – osoby z niepełnosprawnością spędzały czas tylko w swoim gronie. Zaczęłyśmy rozmawiać o tym, z czego to wynika i co można z tym zrobić. Byłyśmy zdania, że separacja osób z niepełnosprawnością jest efektem braku doświadczeń pozostałych młodych ludzi w działaniach integracyjnych i ich lęku przed kontaktem. Domyślałyśmy się też, że trudność ma związek z zachowaniami młodzieży z niepełnosprawnością – wybuchami agresji osoby w spektrum autyzmu czy labilnością emocjonalną innej uczestniczki. Zależało nam na jak najpełniejszym połączeniu wszystkich uczestników, dlatego zdecydowałyśmy, że będziemy organizować podczas przerw grupowe zabawy. Ustaliliśmy także z pozostałymi prowadzącymi, że w trakcie warsztatów zwiększą liczbę działań o charakterze integracyjnym.

Innym ważnym odkryciem było powiązanie izolacji osób z niepełnosprawnością z traktowaniem potrzeb tej grupy priorytetowo przez nas, czyli prowadzących. Obserwując działania warsztatowe, doszłyśmy do wniosku, że takie podejście przeczy idei normalizacji obecności osób z niepełnosprawnością w społeczeństwie. Ustaliliśmy więc z instruktorami, że wszyscy będziemy próbować stawiać uczestników z niepełnosprawnością w sytuacjach zadaniowych wymagających wysiłku do osiągnięcia celu. Zaczęłyśmy tworzyć przestrzeń do spontanicznej aktywności dla każdej osoby uczestniczącej – aby wszyscy mogli w pełni odsłonić swój potencjał. Dzięki tym zmianom przekonaliśmy się, że warsztaty, w których osoby z niepełnosprawnością są częścią grupy, powinny opierać się na dwóch aspektach: angażowaniu wszystkich uczestników oraz pracy na talentach.

Gdy podsumowywałyśmy nasze pierwsze Lato w teatrze, zdałyśmy sobie sprawę, że przed artystami prowadzącymi zajęcia stoją ogromne wyzwania. To przecież oni w dużej mierze decydują o atmosferze w poszczególnych grupach, o poczu-

<sup>1</sup> Projekt współkoordynowała Monika Janik-Hussakowska (była także instruktorką grupy teatralnej).

ciu bezpieczeństwa i komfortu pracy. Relacje w grupie w znacznym stopniu zależą od tego, czy instruktor rozumie swoich uczestników z niepełnosprawnością, ich trudności, specyfikę działania, czy wierzy w nich i ich możliwości, czy potrafi ich wesprzeć w rozwiązywaniu problemów. Zauważyliśmy, że wcześniejsze doświadczenia w tego typu pracy nie zawsze są gwarancją sukcesu. Dużo myślałyśmy o tym, z czego to może wynikać, aż w końcu zaczęłyśmy się zastanawiać: a co by było, gdybyśmy wspólnie robiły teatr z osobami z niepełnosprawnością? Na fali entuzjazmu Agata Andrzejczuk założyła Teatr Osobliwy, w którym aktorami zostały osoby znane nam z Lata w teatrze, a Agata Pietruszewska postanowiła wspierać ją organizacyjnie w prowadzeniu grupy. Po kilku miesiącach pracy z tą ekipą nabrałyśmy apetytu na kolejne „Lato”...

## W poszukiwaniu wspólnego języka

W roku 2020 obie pracowałyśmy w Teatrze Rondo w Słupskim Ośrodku Kultury, w którym działał (i do tej pory działa) wspomniany już Teatr Osobliwy, a zajęcia dla osób z niepełnosprawnością znajdowały się w stałej ofercie. Nie wyobrażałyśmy sobie już Lata w teatrze bez zaproszenia do niego naszej grupy! Cieszyłyśmy się też, że możemy wspólnie napisać wniosok. Szybko znalazłyśmy dla siebie role. Pomysłałyśmy, że praca w charakterze koordynatorek i opiekunek pedagogicznych pozwoli nam być obserwatorkami uczestniczącymi, które na czas tego procesu twórczego wchodzi do danej zbiorowości, współtworzą ją, ale jednocześnie obserwują od wewnątrz. Widziałyśmy w tym szansę na dostrzeżenie sytuacji wymagających zmiany i podjęcie działań naprawczych w łagodny, lecz stanowczy sposób. Ta perspektywa miała służyć pogłębionej ewaluacji projektu, a także dawała okazję do tego, aby podpatrzeć pracę innych i wynieść z niej coś dla siebie – to, żeby móc czerpać inspiracje, było dla nas od początku bardzo ważne.



fot. Paweł Sadowski,  
„Wspólny język”,  
Słupsk 2020

Projekt „Wspólny język” łączył trzy grupy: osoby z niepełnosprawnością z Teatru Osobliwego (przede wszystkim te, które miały trudności komunikacyjne lub komunikowały się niewerbalnie), dzieci ze społeczności obcojęzycznych zamieszkujących Słupsk (głównie z mniejszości ukraińskiej mówiącej po ukraińsku lub

rosyjsku) oraz ich rówieśników posługujących się językiem polskim. Wpadliśmy na pomysł wypracowania podczas warsztatów wspólnego języka – międzysłowiańskiego, który byłby zrozumiały dla przedstawicieli wszystkich, czyli trzydziścioro uczestniczek i uczestników w wieku od dziesięciu do dziewiętnastu lat.

Stworzyliśmy trzy grupy zajęciowe, myśląc o tym, że praca w stałym zespole umożliwi głębszy kontakt między jego członkiniami i członkami. Przy doborze osób do poszczególnych grup ważne było dla nas zadbanie o różnorodność w sposobach porozumiewania się. Kierowałyśmy się także wiekiem, zakładając, że rówieśnikom znacznie łatwiej złapać kontakt. Przyjęłyśmy zasadę, że każdy z uczestników codziennie weźmie udział w każdym z trwających dwie godziny warsztatów: aktorskim, muzycznym i filmowym. Wydawało nam się, że pozwoli to łatwiej zdiagnozować potencjał wszystkich osób i stworzy szansę odkrycia nowych zainteresowań. Wierzyłyśmy, że w takich warunkach integracja będzie łatwiejsza do przeprowadzenia, a talenty szybko ujrzą światło dzienne. Rzeczywistość zwerfikowała nasze założenia.



fot. Paweł Sadowski,  
„Opowiem Ci...”,  
Słupsk 2021

Pomysł, by każda osoba korzystała ze wszystkich warsztatów, nie przez wszystkich uczestników został entuzjastycznie przyjęty, ponieważ niektórzy liczyli, że wybiorą jedną dziedzinę, w której są dobrzy, lub że trafią do zespołu ze swoimi znajomymi. Części osób towarzyszyła obawa, że brak doświadczeń i umiejętności, na przykład muzycznych, sprawi, że sobie nie poradzą. Szybko zobaczyłyśmy, że uczestnicy, zamiast trzymać się w utworzonych przez nas grupach, woleli kontakt z tymi, z którymi potrafią się porozumieć spontanicznie. Osoby z niepełnosprawnością intelektualną i obcojęzyczne podczas warsztatów przyjmowały początkowo bierne postawy i z dużą ostrożnością, niepewnością nawiązywały relacje. Wszyscy odżywali podczas przerw, spędzanych w swoich gronach. Jako koordynatorki podjęłyśmy próby naprawienia tej sytuacji i ustaliłyśmy z instruktorami, że każdy dzień warsztatowy w pierwszym tygodniu będzie zaczynał się godzinnymi zajęciami opartymi na zabawach integracyjnych, na których spotkają się wszyscy uczestnicy i uczestniczki jednocześnie. Ten czas służył nawiązywaniu swobodnych kontak-

tów, co zaowocowało zmniejszeniem dystansu pomiędzy uczestnikami. Obserwaliśmy, jak osoby, które dotychczas nie zamieniły ze sobą słowa, nie wymieniły spojrzeń, zaczęły zapraszać się do wspólnego tworzenia, łączyć w pary podczas pracy. Zauważyliśmy, że w ten sposób udaje się budować relacje oparte na partnerstwie, w których osoby z ograniczeniami w komunikowaniu się nie muszą jedynie biernie czerpać z obecności osób w pełni sprawnych, ale także stają się inspiracją dla nich. Podczas warsztatów uczestnicy stworzyli film pod tytułem *Graj* (wraz ze ścieżką dźwiękową), został on zaprezentowany ich bliskim w formie kina plenerowego. Pokaz był poprzedzony wspólnym występem muzycznym, który pokazał, że uczestniczki i uczestnicy stanowią zgraną całość. Znajomości i przyjaźnie nawiązane w trakcie „Lata” były dowodem, że zadziało się coś, na czym nam najbardziej zależało – uczestnicy zaczęli mówić „wspólnym językiem”.

W samym obrazie filmowym, który zaprezentowaliśmy publiczności, uczestnicy snuli wizję świata zespolonego dzięki muzyce, tańcowi, formom plastycznym i dynamicznym kadrom. To wyobrażenie urzeczywistniało się dzięki ilustracjom wychodzącym spod rąk uczestników i ożywającym w przestrzeni. To właśnie wspólna gra stała się okazją do wspólnego działania, tworzenia. Projekt dotyczył poszukiwania alternatywnych sposobów komunikowania się, co znalazło odzwierciedlenie w oprawie muzycznej filmu. Adekwatne do możliwości poszczególnych uczestników zaplanowanie ścieżki dźwiękowej, dobór utworów, włączenie motywów opartych jedynie na sylabach, logorytmice pozwoliło, by wszyscy w tej muzyce znaleźli dla siebie miejsce. I tak jak to często bywa, na pierwszym planie wybrzmiała osoba, która nie mówi, przez co rzadko może zaistnieć w grupie. Bywa niezauważana, ponieważ się nie odzywa, a tu ma swoją solówkę opartą na nieartykułowanym zaśpiewie i staje się częścią tego przedsięwzięcia, częścią grupy. Częścią wspólnoty, w której coś znaczy, ma swoje zadanie, co nie jest jej codziennym i oczywistym doświadczeniem. Ta wspólna przestrzeń do bycia była widoczna także w rysunkach uczestników, które stały się polem dyskusji, działania i elementem scenografii filmowej. Na przykładzie prac plastycznych doskonale widać, że są obszary, w jakich osoby z niepełnosprawnością przewyższają poziomem zdolności w pełni sprawnych uczestników. A to cenne doświadczenie dla nas wszystkich.



fot. Paweł Sadowski,  
„Wspólny język”,  
Słupsk 2020

Po pierwszej wspólnej pracy w projekcie latoteatralnym wiedziałyśmy, że kluczowy jest dobór osób prowadzących. W naszej drugiej edycji zdecydowałyśmy, że każdy warsztat powinna prowadzić para instruktorska. Szukając prowadzących, zwracaliśmy uwagę na przygotowanie zawodowe i dotychczasowe doświadczenie, ale jeszcze cenniejsze wydawało nam się intuicyjne i empatyczne podejście, otwartość w działaniu i gotowość – a może nawet bardziej odwaga – pójścia w nieznanne. Rozmawialiśmy z różnymi kandydatami, zarysowując im swoje wyobrażenie tej pracy i oczekiwania wobec niej. Mówiłyśmy, że osoby z niepełnosprawnością przejawiają deficyty w funkcjonowaniu społecznym i emocjonalnym, w tym ograniczenia w komunikowaniu się. Powoduje to sytuacje, w których trzeba zmierzyć się z koniecznością zaplanowania dłuższego czasu na utrwalenie pewnych zachowań, czynności na scenie przy jednoczesnym uwzględnieniu wzmoczonej męczliwości tych osób. Wymaga to przełożenia punktu ciężkości z metod pracy opartych na słowie na metody wykorzystujące pokaz i ćwiczenia praktyczne oraz działania jeden na jeden.

Prawdziwym odkryciem podczas realizacji projektu „Wspólny język” stał się instruktor zajęć teatralnych, aktor Adam Pietrzak. Z taką łatwością wszedł on w kontakt z niekomunikującymi się werbalnie uczestnikami, że drugiego dnia występował w roli tłumacza pomiędzy nimi a grupą! Proponowane przez Adama ćwiczenia wykorzystywały różnorodne techniki dramowe, które uczyły odczytywania i wyrażania emocji za pomocą ruchu, gestu i mimiki. Pozwalało to lepiej zrozumieć zachowania osób należących do grupy. Adam, rozpoczynając pracę, nie określał krok po kroku tego, co powinno się zdarzyć. Każdemu z uczestników dawał przestrzeń i czas. Zaczynał warsztat rozgrzewką ruchową dla wypracowania gotowości do działania, potem odbywały się ćwiczenia grupowe, które ośmielały uczestników. Następnie zachęcał do budowania etiud indywidualnie lub w parach – czasem na zadany temat, czasem na dowolny. Poznając uczestników w działaniu, tworzył wizję, czy raczej szkielec, a uczestnicy obudowywali go wykreowanymi przez siebie scenami. Zauważyłyśmy, że takie niedyrektywne podejście naprawdę się sprawdza. Przyglądanie się pracy Adama pozwoliło nam się przekonać, że działania z grupą zróżnicowaną pod względem możliwości i ograniczeń w funkcjonowaniu wymagają, by uwaga realizatorów skupiała się jednocześnie i na potrzebach, i na zidentyfikowaniu trudności. Widziałyśmy, że koncentrowanie się na mocnych aspektach funkcjonowania, zainteresowaniach i talentach wszystkich uczestników jest gwarantem sukcesu – rozumianego w tym przypadku jako zadowolenie z podejmowanej aktywności, które przejawia się ich radością, rosnącym zaangażowaniem. Doświadczenie tej frajdy okazuje się szczególnie ważne dla osób z niepełnosprawnością, sprzyja też integracji całej grupy. Podglądając zmagania warsztatowe, obserwowaliśmy, jak coraz więcej osób decyduje się na twórczą aktywność: ci, którzy na początku półkolonii bez zaangażowania naśladowali grających z nimi na scenie rówieśników, z czasem zaczęli wykazywać inicjatywę. I to wywołało w nas chęć dalszych działań realizowanych przez osoby z niepełnosprawnością i w pełni sprawne – razem. W naszych rozmowach po finale pojawiał się wniosek, że wspólne poszukiwania stworzyły przestrzeń do artystycznego (i nie tylko) współbycia. Zaczęłyśmy się zastanawiać, jaki kolejny krok możemy zrobić, by było ono jeszcze bardziej swobodne i naturalne. Po roku zrodził się pomysł na projekt „Opowiem Ci...”. Oczywiście ponownie z udziałem Teatru Osobliwego. Poza jego aktorami w warsztatach uczestniczyły także inne osoby z niepełnosprawnością oraz w pełni sprawna młodzież w wieku od jedenastu do dziewiętnastu lat.



## „Opowiem Ci...” – rzecz o poznaniu poprzez narrację

Kierując się przemyśleniami z poprzedniego roku, postanowiliśmy, że w 2021 będziemy budować sceniczną narrację wokół dowolnego tematu wybranego już podczas działań warsztatowych przez grupę uczestniczek i uczestników projektu. Ta formuła naszym zdaniem otwierała przestrzeń nie tylko do zabrania głosu przez każdego, bez względu na potrzeby, możliwości czy ograniczenia, ale też do współdecydowania o podejmowanym zagadnieniu. Uczestnicy już pierwszego dnia warsztatów postanowili, że będą to ich opowieści o sobie samych. Od pierwszego spotkania zwracała naszą uwagę szczerść wypowiedzi, ale też ich nasycenie wielkim smutkiem, lękiem, poczuciem wyobcowania – być może ten ton wynikał z lockdownu spowodowanego pandemią, który poprzedzał realizację projektu. Co znamienne – podobne emocje towarzyszyły wszystkim wypowiadającym się. Przewodzący aranżowali sytuacje, w jakich uczestnicy mogli poczuć się bezpiecznie, by otwarcie mówić o swoich emocjach, tajemnicach, co stało się istotnym elementem budowania zaufania w grupie. Niezwykle pomocne były treningi aktorskie oparte na pracy z ciałem, polegające na wyrażaniu i rozpoznawaniu stanów emocjonalnych.



fot. Paweł Sadowski,  
„Wspólny język”,  
Słupsk 2020

W trakcie różnorodnych zajęć każda osoba mogła znaleźć odpowiednią formę, by przedstawić swoją opowieść na scenie. Obok historii wyśpiewanych i wytańczonych pojawiły się listy do bliskich. Spektakl na deskach Teatru Rondo został zaprezentowany przed widzami, których większość stanowili właśnie oni. Zaproszenie tych osób, w naszym odczuciu, wymagało szczególnej śmiałości i wiemy, że dla części uczestników stanowiło początek dalszej rozmowy w gronie, w jakim, być może, wcześniej nie było na to miejsca czy odwagi. Nam w pamięć szczególnie zapadło „świadczenie autysty” autorstwa Mateusza, który ze sceny przedstawił swój życiorys naznaczony doświadczeniem niepełnosprawności, i nagranie filmowe, na którym Karolina porozumiewająca się oprogramowaniem Mówik opowiedziała o swojej rodzinie. Najbardziej cieszyło nas to, że każdy, bez względu na sprawność bądź niesprawność, we wspólnej przestrzeni znalazł miejsce dla siebie i swojej indywidualnej opowieści.

## Co zatem myślimy dziś w perspektywie tych doświadczeń?

Całościowe podejście, o które zabiegamy, gdy wybieramy instruktorów do współpracy, oznacza, że uczestnicy rozwijają się wszechstronnie w trakcie pewnego procesu: skupiamy się nie tylko na umiejętnościach teatralnych, muzycznych czy po prostu artystycznych, ale także – przede wszystkim – na pracy w zespole. I to ten aspekt dwutygodniowych warsztatów Lata w teatrze jest w naszej ocenie najbardziej wartościowy. Pozwala bowiem na pewną przemianę społeczną w uczestnikach, bez względu na ich funkcjonowanie. Wspólna praca, w tym przypadku artystyczna, staje się doświadczeniem, które może zmienić ich życie. W jakimś sensie może uwolnić ich od ograniczeń, od stereotypów, stygmatyzacji i pokazać możliwości z innej perspektywy. Wierzymy, że dzieje się tak, gdy punkt ciężkości zostaje przeniesiony z finałowego przedsięwzięcia na proces twórczej pracy. Wiemy, że z roku na rok idzie nam coraz lepiej, ale czujemy, że jeszcze wiele zostało do zrobienia.

Integracja nie dzieje się sama, spontanicznie. Zarówno w życiu społecznym, jak i w edukacji wymaga stworzenia odpowiednich warunków, a pierwszym z nich jest przełamanie lęku w kontaktach interpersonalnych z osobami z niepełnosprawnością. A także naturalne zachowanie w relacjach z nimi, którego uczymy się poprzez doświadczanie. Wyobrażamy sobie, że latoteatralne projekty mogą stać się dobrą okazją do testowania, jak może wyglądać integracja w codziennym życiu w społeczeństwie.

***Integracja nie dzieje się sama, spontanicznie. Zarówno w życiu społecznym, jak i w edukacji wymaga stworzenia odpowiednich warunków, a pierwszym z nich jest przełamanie lęku w kontaktach interpersonalnych z osobami z niepełnosprawnością. A także naturalne zachowanie w relacjach z nimi, którego uczymy się poprzez doświadczanie.***

Mamy stały kontakt z aktorami Teatru Osobliwego, którzy brali udział w kilku edycjach Lata w teatrze, i na tej podstawie możemy wysnuć wniosek, że ten projekt zajmuje szczególne miejsce w ich pamięci. Przez dwa tygodnie każdego dnia mają okazję spotykać się i współdziałać jak równy z równym, na jednej scenie, ze swoimi w pełni sprawnymi kolegami (bo instruktorzy wymagają od nich tyle samo, co od innych). To przeżycie jest tak ważne, że nie sposób nie poruszać tego tematu przynajmniej raz w miesiącu, nawet długo po zakończeniu warsztatów. Wspominają innych uczestników, instruktorów, swoje platoniczne wakacyjne miłości, ćwiczenia teatralne, a niemówiąca Karolina pokazuje wszystkim na tablecie filmik z pokazu finałowego i zdjęcia. Pomarańczowe worki, plakietki z imionami czy bidony na wodę noszą ze sobą do tej pory, mimo że od ostatniego Lata w teatrze, w którym brali udział, minęło już ponad półtora roku. To chyba najlepszy dowód na to, że warto angażować tę grupę do udziału w podobnych inicjatywach. Od czasu, kiedy po raz pierwszy postawiłyśmy sobie pytanie, dlaczego zapraszamy do „Lata” osoby z niepełnosprawnością, a także dlaczego to takie ważne dla nich, dojrzeła w nas odpowiedź, że niejednokrotnie to dla nich jedyny sposób na opowiedzenie o sobie, wyrażanie siebie, a to nie jest ich codziennym doświadczeniem.

Podczas tych kilku lat z Latem w teatrze nasi uczestnicy dorosli i dorosłyśmy też my. Postrzegamy sztukę jako obszar, w obrębie którego należy podejmować działania integracyjne, zaś teatr jako bezpieczną przestrzeń do współistnienia osób o zróżnicowanych potrzebach i możliwościach. Podczas pisania tego artykułu zdałyśmy sobie sprawę, że działania dla osób z niepełnosprawnością i z nimi są dla nas już tak oczywiste, jak gofry z bitą śmietaną latem nad morzem albo Syrenka jako obowiązkowy punkt podczas zwiedzania Warszawy.



fot. Paweł Sadowski,  
„Opowiem Ci...”,  
Słupsk 2021

Linki:

Profil na Facebooku [Teatru Rondo](#)  
Profil na Facebooku [Teatru Osobliwego](#)



foto. Justyna Żądło

Iwona Konecka – performerka, edukatorka i artystka społeczna. Zajmuje się przede wszystkim teatrem, a także animacją i badaniem kultury. Absolwentka wiedzy o teatrze (Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie), wiedzy o kulturze (Uniwersytet Warszawski) i zarządzania kulturą w strukturach Unii Europejskiej (Polska Akademia Nauk). Współzałożycielka i wiceprezeska Stowarzyszenia Kolektyw Kobietostan oraz prezeska Fundacji Teatr Realistyczny. Inicjatorka i koordynatorka wielu projektów kulturalno-społecznych, w tym Centrum Sztuki Osadzonych, Punktów Kultury (na obszarach defaworyzowanych w Lublinie) i ogólnopolskiego kursu „Teatr – sztuka społeczna”. Jako pedagoga teatru współtworzyła sześć projektów w ramach programu Lato w teatrze. Stypendystka Prezydenta Miasta Wrocławia w dziedzinie teatru. Współzałożycielka i członkini grupy artystycznej Kolektyw Polka oraz zespołu muzycznego Tarapaty – songwriterka, gitarzystka i wokalistka.

# 10

**Iwona Konecka**

**Latoteatralny off-road.**

**Boczne drogi, nieprzetarte szlaki i własne ścieżki  
w Lecie w teatrze**

Moja historia z Latem w teatrze zaczęła się... bez Lata w teatrze.

To był 2014 rok. Pamiętam nasz – czyli dziewczyn z Teatru Realistycznego<sup>1</sup> – zachwyty programem Instytutu Teatralnego i jego realizacjami. Postanowiliśmy stworzyć własny projekt w Skierniewicach. Naszym celem było wkroczenie w społeczność blokowiska, jakim jest osiedle Widok, ze śpiewem na ustach i teatrem w sercu. Połączyliśmy więc Szekspirowski klasyk o miłości Romea i Julii z miejską legendą o walce dwóch lokalnych gangów, wszystko ubrałyśmy w hip-hopowe brzmienia i złożyłyśmy wniosek. Niestety – bez powodzenia.

Zaczynam od tej historii nie po to, żeby z okazji jubileuszu Lata w teatrze dopieć komisji konkursowej sprzed ośmiu lat (choć kto mnie tam wie...). Wręcz przeciwnie: chcę powiedzieć, że latoteatralny format pracy z grupą był dla nas tak nęcący, że postanowiliśmy go zrealizować bez wsparcia Instytutu. W Skierniewicach udało się to nam dwukrotnie. Pierwszy projekt sfinansowała Fundacja Orange. Energia, która wytworzyła się między nami a dziećmi przez dwa tygodnie, i odzew na nasze działania na osiedlu sprawiły, że postanowiliśmy powtórzyć akcję. Jeszcze w tym samym roku z powodzeniem napisałyśmy wniosek bezpośrednio do Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (w ramach programu Edukacja kulturalna).

Co nas tak uwiodło? Intensywność wakacyjnego spotkania, która, chociaż szalenie wyczerpująca, uruchamia szczególnego rodzaju magię. Przez dwa tygodnie razem z dziećmi żyje się tylko teatrem. Inspiracje literackie ożywają na naszych oczach. Nie zapomnę, jak dziesięcioletni Collins (godny pseudonim osiedlowego rapera) poproszony o przerobienie szekspirowskiego prologu na własne rapy, podnosi po kilku minutach głowę znad książki i mówi: „Ty, ale to dobre jest”. Potem wchodzi beat i lecimy bez przeróbek.

Dzieciaki aż kwiczą z zachwytu, gdy ich kolejne pomysły wchodzi do przedstawienia. Kadra instruktorska najpierw ociera pot (dużo potu), a potem łyż – gdy na finał przychodzi pół osiedla, a mali aktorzy na scenie nagle rosną (jak dla mnie – każdy przynajmniej o kilka centymetrów).

Od początku jednak widziałam w formule proponowanej w Lecie w teatrze szansę na coś więcej niż poprowadzenie warsztatów zakończonych pokazem. Dwutygodniowa wakacyjna przygoda była częścią większego planu, który dotyczył nie tylko dzieci, ale także całej lokalnej społeczności. Dwa projekty pokazały skierniewickiemu Widokowi, lekceważącemu nazywanemu Zatorzem, że może na jakiś czas stać się centrum miasta i mieć własną opowieść, która połączy jego mieszkańców. Przygotowanie spektakli osadzonych w lokalnym kontekście otworzyło nam drzwi do tej społeczności. Nie trzeba było dużo czasu, by nasz teatr stał się rozpoznawalny i byśmy zdobyły zaufanie mieszkańców. Krótco po pierwszej edycji otworzyliśmy na osiedlu ośrodek, który podczas każdego wydarzenia wypełniał się publicznością po brzegi. Działania w latoteatralnej formule pozwoliły nam nawiązać pierwsze relacje z dziećmi i młodzieżą. Stały się dzięki temu wstępem do długofalowego projektu „Widok na zmianę”<sup>2</sup>, który oddawał im już dużo większą sprawczość – młodzi uczestnicy sami projektowali i realizowali wydarzenia na terenie osiedla.

<sup>1</sup> Zespół Fundacji Teatr Realistyczny, którą współtworzyłam: Katarzyna Pągowska, Ilona Paluchowska i Anna Sadowska.

<sup>2</sup> Projekt realizowany w latach 2015–2016, finansowany przez Fundusze Europejskiego Obszaru Gospodarczego w ramach programu Obywatele dla Demokracji oraz przez miasto Skierniewice.

W roku 2016 już w ramach programu Instytutu Teatralnego pracowaliśmy w Lublinie na Starych Bronowicach – miejscu, które jeszcze w latach siedemdziesiątych chciano całkowicie wyburzyć i które mieszkańcy Lublina omijają szerokim łukiem. Nazywano je dzielnicą cudów – wcale nie w pozytywnym znaczeniu.

Dzielnice w Lublinie, gdzie daje się najbardziej we znaki łobuzeria, to bezsprzecznie Bronowice i Kalinowszczyzna, zwłaszcza te pierwsze. O awanturach zaczepianiu spokojnych przechodniów dochodzą nas coraz częstsze skargi. Sytuacja jest tem rozpaczliwsza: że nie ma tam policji. Z łobuzerją tą należałoby raz już skończyć<sup>3</sup>.  
[pisownia oryginalna – przyp. red.]

Tak „Głos Lubelski” donosił w roku 1931. W 2016 reputacja dzielnicy nie była lepsza. Miała ona natomiast swój skarb: bandę dzieciaków chowających się po krzakach i biegających po uliczkach. Ich wyobraźnia nie miała granic. Wspólnie z nimi w jednym z parków przygotowaliśmy plenerowy spektakl pod tytułem „Nibylandia – dzielnica cudów”<sup>4</sup>. Cudem dzielnicy była tym razem przepiękna współpraca dzieciaków, które jeszcze niedawno nie potrafiły bez kłótni i szturchanek dobrać się w pary. Cudem było wspólne święto i przejmująca дума mieszkańców, którzy wcześniej wyznawali nam, że ubiegając się o pracę, podają inne miejsce zamieszkania. Cudem był dla mnie starszy pan, który (mimo parnego lipca) wybrał się do naszego parkowego teatru w pełnym garniturze (tak – w kamizelce i pod krawatem).

Tym projektem udowodniliśmy Bronowiczanom, że warto powierzyć nam swoje pociechy i otworzyć się na współpracę. Nasza praca na Starych Bronowicach zaczęła się w listopadzie poprzedniego roku (w ramach Punktu Kultury – nowego miejsca animacji kultury), a „Nibylandia” była momentem przełomowym. Tylko dzięki zbudowanemu wtedy zaufaniu mogliśmy kontynuować w dzielnicy pracę, która trwa do dziś<sup>5</sup> (choć już beze mnie, bo po roku rozstałam się z Lublinem).

## Pierwsze zboczenie z trasy – „Po drugiej stronie lustra”

Kilka lat później dołączyłam do Kolektywu Kobietostan (działającego jeszcze jako grupa nieformalna), który prowadził działania teatralne w Zakładzie Karnym w Krzywańcu. W 2018 i 2019 roku na zaproszenie Zakładu Agnieszka Bresler wyreżyserowała dwa spektakle z udziałem osadzonych: *Maria K.* oraz *Wiera Gra*. Powoli włączałam się w pracę, pomagając w realizacji światła podczas wyjazdowych prezentacji tych spektakli w okolicznych miejscowościach.

Właśnie wtedy dowiedziałam się o innej inicjatywie Zakładu Karnego: koloniach dla kobiet odbywających karę pozbawienia wolności i ich dzieci. Zakład prowadzi ten autorski program resocjalizacji od 2006 roku, jest to jedyna tego rodzaju inicjatywa w Polsce. W trakcie Leśnej Kolonii odbywające karę pozbawienia wolności matki otrzymują przepustkę, która pozwala im spędzić tydzień ze swoimi dziećmi w przywiezionym kompleksie hotelowo- campingowym.

<sup>3</sup> Za: <https://teatrnn.pl/wydarzenia/wydarzenie/lobuzeria-na-bronowicach>.

<sup>4</sup> „Nibylandia – dzielnica cudów”, realizator: Fundacja Teatr Realistyczny we współpracy z Centrum Kultury w Lublinie, prowadzący: Adam Karol Drozdowski, Izabella Gawęcka, Krzysztof Kamiński, Damian Kendo Grabowski, Iwona Konecka, Katarzyna Pągowska, Ilona Puchacz, Anna Sadowska, Lublin 2016.

<sup>5</sup> Pracę Punktu Kultury rozpoczęła w 2015 Pracownia Sztuki Zaangażowanej Społecznie „Rewiry” działająca w strukturach Centrum Kultury w Lublinie. Początkowo projekt był finansowany z Budżetu Obywatelskiego. Obecnie projekt prowadzi Fundacja Dobrych Pomysłów, a finansowanie pochodzi z Funduszy EOG w ramach programu Aktywni Obywatele – Fundusz Regionalny.

Trudno było nie pomyśleć o Lecie w teatrze...

Pomysł wydawał się szalony. Po pierwsze, obawialiśmy się, że regulamin konkursu nas nie pomieści. W końcu Lato w teatrze jest programem dla dzieci i młodzieży, a my nie chcieliśmy i nie mogliśmy zaangażować samych dzieci, skoro tylko raz w roku mają szansę spędzić z mamą trochę więcej czasu niż regulaminowa godzina widzenia. Zadzwoiłam do Instytutu, żeby przedstawić sytuację. Sprawa nie była prosta dla samych organizatorek – wymagała konsultacji w gronie koordynatorek programu. Odpowiedź bardzo nas ucieszyła: jeśli osiã projektu będą faktycznie dzieciaki w liczbie wymaganej przez konkurs, to dodatkowa obecność mam nie jest przeszkodã. Uff...



fot. z archiwum projektu „Przygody Pędrka Wyrzutka”, Krzywaniec 2020

Nie był to jednak koniec dylematów. Co jeśli staniemy się intruzkami w tym bezcennym czasie mam i dzieci? Jak zareagują, jeśli ich uwagę z siebie nawzajem przekierujemy na cokolwiek innego (nawet jeśli będzie to teatr)? Czułyśmy powagę sytuacji. Miałyśmy jednak wsparcie wychowawczyń penitencjarnych pracujących w Zakładzie. Zaangażowały się do tego stopnia, że chciały również wziąć udział w warsztatach i spektaklu razem ze swoimi dziećmi. Z całą świadomościã wyzwań zebrałyśmy zespół <sup>6</sup> i zdecydowałyśmy się wysłać zgłoszenie do Lata w teatrze. Projekt „Po drugiej stronie lustra” otrzymał dofinansowanie. Choć w aplikacji konkursowej z rozmachem napisaliśmy, że „wierzymy, że właśnie teatr ma moc, która pozwoli na prawdziwie wartościowe wykorzystanie tego wyjątkowego czasu, który raz w roku dzieci spędzają ze swoimi matkami – w atmosferze wspólnego tworzenia, bezpiecznej bajkowej przestrzeni do refleksji i pracy z emocjami”, to pewności, czy tak się stanie, nie miałam. Jeszcze w przeddzień warsztatów towarzyszyła mi troska o relacje mam z dziećmi i pytanie, czy aby nie zakłócimy czegoś bardzo ważnego.

<sup>6</sup> „Po drugiej stronie lustra”, realizatorzy: Fundacja TIFF Collective i Kolektyw Kobietostan we współpracy z Zakładem Karnym w Krzywanicu, prowadzący: Agnieszka Bresler, Jakub Drzastwa, Iwona Konecka, Magdalena Mróz, Krzywaniec 2019.

Nasz pomysł zakładał, że mamy będą wspierać pracę dzieci – pomagać w szyciu kostiumów, przygotowywaniu scenografii i dekoracji przestrzeni. Jednak już podczas pierwszego spotkania z uczestnikami okazało się, że na pytanie o to, kto podejmie się jakiegoś zadania, najczęściej pada odpowiedź „moja mama!”. Wezwana mama oczywiście podejmowała się bez wahania, zapraszając do współpracy malucha. Już pierwszego dnia ruszył samonakręcający się mechanizm, który z biegiem dni tylko nabierał rozpędu.

- Kto zrobi najgłupszą minę?
- Moja mama!
- Kto napisze zwrotkę do piosenki?
- Moja mama!
- Kto będzie koniem dla rycerza?
- Moja mama!

Szczególnie zaangażowanie grupy w pracę nad piosenkami przerosło nasze oczekiwania. Jedna z uczestniczek samodzielnie napisała tekst ballady, która potem wycisnęła łzy z oczu widzów spektaklu (ponad setki oczu). Pewnego dnia cała grupa warsztatowa pod nieobecność instruktorów postanowiła poprawić piosenkę tytułową. Warto dodać, że były to późne godziny wieczorne. Całą kadrę siedzieliśmy pod naszym domkiem (nie będę ukrywać: z przyjemnością kontemplując ciszę), kiedy usłyszeliśmy chór głosów zbliżający się do nas od strony hotelu. Potem zobaczyliśmy światło kilku latarek, aż wreszcie stanęła przed nami dwudziestoposobowa ekipa śpiewająca stworzoną poprzedniego dnia pieśń w nowej, ulepszonej wersji. Stwierdzili, że stać ich na więcej niż to, co wypracowaliśmy w ciągu całodziennych warsztatów.

To, co przed rozpoczęciem warsztatów stanowiło moją troskę, w toku pracy przerodziło się w zachwyty. Widziałam wielokrotnie mocno ściskające się dłonie, kiedy mama i dziecko wykraczały poza swoje strefy komfortu, by zrobić dla wspólnej sprawy coś, czego się po sobie wcześniej nie spodziewali (publiczne śpiewanie to pikuś w porównaniu z rolą wielorekiego potwora). Jestem wdzięczna światu, że przez dwa tygodnie mogłam być świadkiem tego, jak wzbudzają się do życia uśpione, ale piękne relacje, jak teatr tworzy nowe połączenia i daje szansę na wspólne podejmowanie wyzwań, mierzenie się z trudnościami i wreszcie stworzenie wspólnotowego spektaklu. Premierowy sukces przed publicznością był wisienką na torcie tego projektu i jeszcze mocniej spoił młodsze i starsze pokolenie. Jeśli jeszcze chwilę przed rozpoczęciem projektu miałam wątpliwości, czy „teatr ma moc, która pozwoli na prawdziwie wartościowe wykorzystanie tego wyjątkowego czasu”, to w pierwszych dniach warsztatów zostały one rozwiane. Tak – teatr ma tę moc. Tę, i jeszcze jedną...

W poprzednich latach dzieci uczestniczące w Leśnej Kolonii nie tylko nie wchodziły na teren więzienia, ale też często nie zdawały sobie sprawy, co znajduje się za wysokim murem i gdzie mieszkają na co dzień ich matki. W ramach Lata w teatrze dyrekcja Zakładu Karnego wydała pozwolenie na organizację finałowego pokazu w sali widzeń i dekorację przestrzeni. Spektakl miał więc odbyć się na terenie jednostki. Potrzebowaliśmy takiego wybuchu kolorów, który odsunąłby na drugi plan wszechobecną szarość murów i grozę drutów kolczastych. Jako inspirację wybraliśmy książkę *Po drugiej stronie lustra* – drugą część *Alicji w Krainie Czarów*



Lewisa Carrolla. Chcieliśmy, by przygody Alicji zaczarowały przestrzeń więzienia. Liczyliśmy też, że sama opowieść pomoże dzieciakom oswoić trochę to, z czym borykają się na co dzień: tajemnicę tego, co po drugiej stronie, ale też kwestię cofania czasu i odpowiedzialności za czas miniony, walki o własny los i pozycję.

Udało się. Dzieci stworzyły alternatywny świat i stały się przewodnikami po nim – czarodziejami więziennej rzeczywistości. Dzięki pomysłom wypracowanym na warsztatach razem z mamami odmieniły przestrzeń i zaprosiły do niej widzów, w tym przedstawicieli więziennej administracji. Powstał spektakl promenadowy, który wywołał niezłe zamieszanie w więziennej rutynie. Już przed bramą do zakładu jedna z osadzonych tak wczuła się w rolę, że – zaskakując nas wszystkich – zawołała do więziennego strażnika: „Strażniku, otwórz mi te wrota. Królowa mówi!”.

***Dzieci stworzyły alternatywny świat i stały się przewodnikami po nim – czarodziejami więziennej rzeczywistości. Dzięki pomysłom wypracowanym na warsztatach razem z mamami odmieniły przestrzeń i zaprosiły do niej widzów, w tym przedstawicieli więziennej administracji. Powstał spektakl promenadowy, który wywołał niezłe zamieszanie w więziennej rutynie. Już przed bramą do zakładu jedna z osadzonych tak wczuła się w rolę, że – zaskakując nas wszystkich – zawołała do więziennego strażnika: „Strażniku, otwórz mi te wrota. Królowa mówi!”.***

Zaś pracownik ochrony wprowadzający widzów w zasady panujące na terenie jednostki jako jedną z rzeczy, których nie można wносить, oprócz telefonów i ostrych przedmiotów, trzymając się ściśle scenariusza, wymienił książkowe „wsteczadło”. Następnie ruszyliśmy w stronę oddziałów, skrupulatnie ustawiając stopy na fikuśnych liniach namalowanych na asfalcie kolorową kredą (w to zadanie szczególnie wczuł się jeden z kuratorów sądowych). Po drodze mijaliśmy Czerwoną Królową (jedna z mam) biegnącą w miejscu tuż obok kolorowego napisu: „Za czym tak gonisz?”. Na scenie razem ze swoimi dziećmi stały i osadzone, i wychowawczynie – wszyscy wspólnie nieśli opowieść ponad podziałami.

Za sprawą projektu lęk i smutek (towarzyszące zwykle odwiedzinom w zakładzie karnym) rozprysły się, zastąpione przez radosną wrzawę. A podczas samego spektaklu – przez lży wzruszenia, zwłaszcza kiedy w finale po kolei mamy i ich dzieci wzajemnie wkładały sobie na głowy srebrne korony. Do dziś łezka kręci mi się w oku, gdy wchodzę się na salę widzeń w Krzywańcu i pierwszym, na czym ląduje mój wzrok, jest malowidło na całą ścianę ze scenami z książki Lewisa Carrolla <sup>7</sup>. Te kolory chyba nigdy nie zblakną.

„Po drugiej stronie lustra” przypomniało mi, czemu tak pokochałam teatr. Pozwoliło też odzyskać siłę do pracy z ludźmi, którą straciłam po trudnym rozstaniu z Lublinem (czułam się wtedy zupełnie wypalona i na dwa lata wycofałam się z działań pedagogiczno-teatralnych). Na fali sukcesu pierwszej krzywianieckiej

<sup>7</sup> Malunek, który stanowił tło dziecięcego spektaklu specjalnie na tę okazję stworzyli w zakładowej malarni osadzeni skupieni wokół projektu „Okno na świat”.

edycji Lata w teatrze postanowiliśmy sformalizować naszą działalność i jeszcze w październiku 2019 założyliśmy Stowarzyszenie Kolektyw Kobietostan. Było dla nas jasne, że jednym z jego pierwszych projektów będzie właśnie kolejne „Lato” w Krzywańcu.

### **Totalny off-road w czystym wydaniu: „Przygody Pędrka Wyrzutka”<sup>8</sup>**

Planowaliśmy powtórzyć poprzedni format w sprawdzonej ekipie prowadzących, kiedy nagle, tuż przed upływem terminu nadsyłania wniosków, zaskoczyło nas to, co zaskoczyło wszystkich. Obostrzenia epidemiczne w zakładach karnych były szczególnie surowe ze względu na dużą liczbę osób zamkniętych na małym terenie i odpowiedzialność służb za ich zdrowie. Nie było mowy o powtórcie z ubiegłego roku. Przepisy nie pozwalały nawet na odwiedzanie osadzonych przez dzieci, o spotkaniach w grupach nie wspominając. Przeprowadzenie projektu online też nie wchodziło w grę, ponieważ mamy nie miały dostępu do internetu.

Po chwili wahania wszyscy stanęliśmy na rzesach i – kręcąc na nich wariackie piruety – wynaleźliśmy nową, nieomal alchemiczną formułę: korespondencyjno-telefoniczno-warsztatowo-internetowo-objazdową. Z tego co pamiętam, na rzesach jako pierwszy stanął Kuba Drzastwa z pomysłem na włączenie w zabawę poczty – potem kreatywność zespołu zadziałała lawinowo. Udało się przy tym zachować to, co było dla nas najważniejsze – nastawienie na pielęgnowanie relacji i metodę polegającą na stworzeniu wspólnego dzieła przez mamy i dzieci, mimo że nie mogły spotkać się nawet online.

Tekstem, który miał pomóc nam zbudować pomost łączący uczestników, była książka *Przygody Pędrka Wyrzutka* Stefana Themersona. Naszym przewodnikiem stał się tytułowy Pędrak – urocze stworzenie, niestety dość nieokreślone. Ludzie mają go za psa, psy – za człowieka, rybom wygląda na ptaka, a kotom – na rybę. Przez całą opowieść Pędrak próbuje się dowiedzieć, kim właściwie jest. Zakochałam się w tej książce jeszcze podczas studiów na konwersatorium z relacji między filozofią a literaturą. Wybór wydawał się strzałem w dziesiątkę. Po pierwsze – mieliśmy powieść drogi, a podróż stała się też ramą dla naszej pracy. Dzieciaki pokonywały trasę palcem po mapie (przesłanej im na początku pocztą), a my – podróżując autem od domu do domu po całej zachodniej Polsce. Po drugie – mieliśmy historię o poszukiwaniu własnej tożsamości i zgodzie na odmienność (co wydawało nam się szczególnie ważne w kontekście stereotypów o osobach osadzonych, które wpływają niestety również na ich dzieci). W przygodach Pędrka można też znaleźć wiele wątków w szczególny sposób rezonujących z przestrzenią więzienia: grodzenia różnych światów, mierzenia się z przerośniętą biurokracją, lęku przed nieznanym, segregowania postaci wedle ściśle określonych kategorii i przymusu dopasowania się do większości.

Pierwszego dnia projektu dzieci otrzymały pocztą paczki od Pędrka z materiałami plastycznymi, jednorazowym aparatem fotograficznym i trasą Pędrkowych przygód. Mapa przypominała grę planszową wypełnioną zadaniami na każdy dzień projektu. Dzieci codziennie dostawały też SMS-y od Pędrka (w tej roli nie-

<sup>8</sup> „Przygody Pędrka Wyrzutka”, realizatorzy: Stowarzyszenie Kolektyw Kobietostan we współpracy z Zakładem Karnym w Krzywańcu, prowadzący: Agnieszka Bresler, Magdalena Mróz, Iwona Konecka, Jakub Drzastwa, Krzywaniac 2020.

zastąpiona Magda Mróz). Do projektu udało nam się zaangażować również dzieci i mamy, które brały udział w poprzedniej edycji, a które teraz już cieszyły się sobą na wolności. Ci szczęściarze mieli na co dzień wsparcie mam w realizowaniu zadań z mapy.

Przez pierwszy tydzień ja i Agnieszka Bresler pracowałyśmy z mamami w więziennej kaplicy w Krzywańcu. Nasza obecność tam była możliwa dzięki zaufaniu, które miał do nas Zakład Karny w Krzywańcu, i wsparciu kapitan Ewy Igiel. Byłyśmy pierwszymi od wybuchu pandemii osobami spoza jednostki, które weszły na jej teren – jeszcze przed wznowieniem usług duszpasterskich. Z tego miejsca słyszymy do dzieci energię od ich mam.

Pomagałyśmy im nagrywać wiadomości wideo dla pociech, ale przede wszystkim kolejne odcinki słuchowiska o Pędrku, które godzinami próbowałyśmy potem wysłać z naszego domku nieopodal w lesie, gdzie zasięg telefonii komórkowej jest tak samo zmienny jak wiatr hulający wśród drzew. Doświadczenie z poprzedniego roku jasno pokazało nam, że najważniejsza jest piosenka, bo uruchamia emocje i daje poczucie wspólnoty. W odróżnieniu od skomplikowanego spektaklu, piosenka to prosta i dobrze znana forma, a tworzenie jej nie wymaga dużego wsparcia instruktorów. Dlatego w ramach „Pędrka” stworzyłyśmy z matkami refren utworu pod tytułem *Kim jestem*, inspirowanego książką Themersona. W piosence na zawołanie jednej z młodych uczestniczek „serce mnie kłuje!”, mamy odpowiadają: „Tak, to jest, bo kochać próbuje, lecz znajdziesz kogoś, kto z Tobą powędruje”.

Na koniec pierwszego tygodnia projektu Magda z Kubą ze śpiewem na ustach i akompaniamentem ukulele przemierzali korytarze zakładu karnego, by poznać mamy, pomóc w nagraniu ostatniego odcinka słuchowiska i zebrać listy do przekazania dzieciom. Następnego dnia dołączył do nas filmowiec Michał Kacprzak i ruszyliśmy w trasę Zielona Góra–Szczecin–Myślibórz–Wrocław–Świdnica–Stary Bełęcin, by na koniec wrócić do Krzywańca.

Tej objazdowej części pomysłu trochę się bałam. Jak zareagują na nas dzieci i ich domownicy? Czy banda pięciorga zwariowanych dorosłych nie przytłoczy malców, tym razem spotykanych nie w gromadzie, a pojedynczo? Żeby dodać sobie otuchy zaczęliśmy od Emilki – nastolatki, którą znaleźliśmy z poprzedniej edycji. Emilia przywitała nas transparentem z napisem „Walka z patriachatem oraz przeciw nietolerancji wobec osób innej orientacji”, który specjalnie na nasz przyjazd namalowała z koleżanką. Komary i noga w gipsie nie przeszkodziły w spotkaniu i mogliśmy ruszyć dalej z pierwszą rapowaną zwrotką do *Kim jestem* na karcie SD. Od tej pory szło już z górki (nawet wtedy, gdy w Świdnicy jechaliśmy pod prąd zajęci odmachiwaniem uczestnikom, którzy tak naprawdę usilnie próbowali z okna bloku pokazać nam, że jedziemy w złym kierunku).

Przemieszczaliśmy się tak od domu do domu, spędzając z dziećmiakami popołudnia na działaniach teatralnych, plastycznych, muzycznych i filmowych. Z każdym dzieckiem nagrywaliśmy zwrotkę piosenki i ujęcia do teledysku<sup>9</sup>. Zbieraliśmy też elementy do skonstruowania w Krzywańcu wspólnej rzeźby Pędrka. W przeddzień finału spędziliśmy upojną noc na klejeniu i montowaniu. Biegaliśmy z pendrive'em pomiędzy pokojami, żeby prace nad teledyskiem mogły się rozpocząć, jeszcze za-

<sup>9</sup> Można go zobaczyć tutaj: <https://youtu.be/EVk9Dadx60Q>.

nim skończyła się produkcja utworu muzycznego, podczas gdy na zewnątrz Kuba dzielnie kleił i mocował Pędrka do Pędrka, by stworzyły wielkiego Pędrka – posąg autorstwa wielu wyobraźni.

W jedno z pierwszych sierpniowych popołudni odbyło się uroczyste zakończenie projektu na terenie Zakładu Karnego. My po szybkich prysznicach, mamy umalowane i w najlepszych sukienkach – wszyscy gotowi, by wspólnie z dyrekcją i wychowawcami odsłonić rzeźbę Pędrka Wyrzutka złożoną z prac dzieci. W zakładowym radiowęźle puściliśmy piosenkę *Kim jestem*, którą mogło usłyszeć całe więzienie, a w kaplicy obejrzelśmy wspólnie premierę teledysku.

Kiedy to piszę, z mojego biurka spogląda na mnie mały Pędrak – kolorowy stworek zrobiony na szydełku przez jedną z osadzonych kobiet. Takie prezenty dostali wszyscy instruktorzy. Ale największym prezentem jest dla mnie wspomnienie o jednej z mam, która postanowiła uczestniczyć w projekcie, mimo że rodzina nie wyraziła zgody na udział jej dzieci. Ojciec nie pozwalał na kontakty dzieci z matką – nie chciał, by miały do czynienia z więzieniem i widziały mamę w tym kontekście. Mimo to mama z uśmiechem nagrywała z nami kolejne odcinki słuchowiska i wiadomości dla swoich pociech. Wysyłaliśmy je dziadkom, a oni przekazywali je ich tacie. Gdy wróciliśmy do Krzywańca po podróży, dowiedzieliśmy się, że dzięki tym nagraniom ojciec zmienił podejście i mama po raz pierwszy od momentu trafienia do więzienia mogła porozmawiać z dziećmi przez telefon.

## Skutki jazdy po bandzie



fot. z archiwum projektu „Przygody Pędrka Wyrzutka”, Krzywaniec 2020

Realizacja tak intensywnego projektu jak Lato w teatrze w obszarach dotkniętych wykluczeniem społecznym daje wyjątkową satysfakcję, ale równocześnie jest ogromnym wyzwaniem. Kontekst nie jest przyjemny: nawet jeśli nocujemy w domku letniskowym w środku lasu, to tuż obok, za murami, mieszka dziewięćset

ludzkich tragedii. I choć osoby osadzone mówią nam, że rozumieją, że kara, którą odbywają, jest konsekwencją ich złych decyzji, braku panowania nad sobą czy prób chodzenia w życiu na skróty, musimy pamiętać, że więzienie jest czymś więcej niż pozbawieniem wolności. Agnieszka Bresler w swoim wystąpieniu w ramach TEDx<sup>10</sup> mówi: „Wieżenie jest miejscem, w którym pozbawiamy ludzi nie tyle wolności, co poczucia godności, decyzyjności, sprawstwa, marzeń i przede wszystkim wrażliwości”. Wiele z tych tragedii zaczęło się długo przed dokonaniem przestępstwa – od przemocy w rodzinie, złych warunków materialnych, braku wsparcia. To tragedie nie tylko pojedynczych osób, ale całych rodzin – historie pełne rozczarowań, konfliktów i dojmującej tęsknoty.

Każdy taki projekt zostaje we mnie razem z jego blaskami i z jego mrokiem. Dla mnie jednak bilans jest dodatni: czuję, że warto i że są to miejsca, w których teatr odgrywa szczególną rolę. Od pierwszych dni „Po drugiej stronie lustra” zyskiwałam pewność, że nic innego nie mogłoby dać takich rezultatów. Teatr pomieści bowiem każdy potencjał i każdy talent, ma w swojej istocie wspólnotę (nawet, jeżeli jest nas tylko dwoje – ja i widz) i wreszcie – scena, nawet jeśli nie jest zbudowana na podwyższeniu, sprawia, że można wreszcie poczuć się widzianym, słyszonym i ważnym.

***Każdy taki projekt zostaje we mnie razem z jego blaskami i z jego mrokiem. Dla mnie jednak bilans jest dodatni: czuję, że warto i że są to miejsca, w których teatr odgrywa szczególną rolę. Od pierwszych dni „Po drugiej stronie lustra” zyskiwałam pewność, że nic innego nie mogłoby dać takich rezultatów. Teatr pomieści bowiem każdy potencjał i każdy talent, ma w swojej istocie wspólnotę (nawet, jeżeli jest nas tylko dwoje – ja i widz) i wreszcie – scena, nawet jeśli nie jest zbudowana na podwyższeniu, sprawia, że można wreszcie poczuć się widzianym, słyszonym i ważnym.***



fot. z archiwum projektu „Przygody Pędzka Wyrzutka”, Krzywaniec 2020

<sup>10</sup> Można je zobaczyć tutaj: <https://www.youtube.com/watch?v=rGPfPe4lvek>.

Krzywanieckie Lata w teatrze nie tylko zaowocowały wśród uczestniczek i ich po- ciech, lecz także sprawiły, że jako Kolektyw Kobietostan zacieśniłyśmy współpracę z Zakładem Karnym w Krzywańcu. Dzięki temu od początku 2022 roku prowadzi- my tu projekt pod nazwą Centrum Sztuki Osadzonych. To pierwszy w Polsce ośro- dek wymiany doświadczeń i rozwoju metod resocjalizacji przez sztukę, a złasz- cza teatr.

Ze względu na dużą liczbę działań w tym projekcie, Lato w teatrze postanowiłyśmy zorganizować we współpracy z innym partnerem. Tym razem był to Zakład Po- prawczy w Zawierciu, w którym zrealizowałyśmy projekt „Grzeczne”<sup>11</sup>. Po dwóch edycjach w Krzywańcu i wcześniejszych warsztatach w Zawierciu postanowiłyśmy jednak w szczególny sposób przygotować się do tego zadania. Przeprowadziłyśmy badania wśród wychowanek, by zacząć dialog jeszcze przed warsztatami i spytać o ich potrzeby. W zespole projektowym spędziłyśmy wiele godzin na spisywaniu wewnętrznego kontraktu określającego nasze role, zadania, potrzeby i granice. Dołączyła do nas Urszula Andruszko, która jest psycholożką specjalizującą się w pracy z nastolatkami. Ja zaś zdecydowałam się na udział w tylko jednym z dwóch tygodni pracy i choć ta decyzja miała swoje dobre i złe strony, to jestem szczęśliwa z tego powodu. Byłam pewna, że mamy świetny zespół, któremu mogę zaufać.

## Lądowanie

W mojej historii z Latem w teatrze jest jeszcze kilka innych przystanków. Wybra- łam jednak do opisu te, które są dla mnie szczególnie ważne, opierając się na jed- nym kryterium: projektów wpisujących się w większy proces współpracy z danym miejscem. Wierzę, że każde „Lato” może wcielać w życie idee pedagogiki teatru, będące także moimi wartościami i drogowskazami (idąc za regulaminem: inklu- zywność, kształtowanie kompetencji społecznych uczestników, tworzenie prze- strzeni do spotkania różnorodnych poglądów i doświadczeń). Wolę jednak nie być spadochroniarką, która ląduje w społeczności na dwa tygodnie, by potem znik- nąć. Wyobraziłam sobie właśnie wielki kolorowy spadochron i było to wyobrażenie wspaniałe – spadochron nieomal jak namiot cyrkowy, który zamienia czas zwykły na czas karnawału i zaczarowuje dwa tygodnie. Rozbudza apetyty, wpuszcza inny świat, poszerza horyzonty, a potem staje się wspaniałym wspomnieniem. Właśnie wróciłam z Wigilii spędzonej z rodziną w Skierniewicach. Usłyszałam tam, że jedna z uczestniczek zawsze, gdy mija halę sportową na Widoku, wspomina premierę *Romea i Julii*. Myślę, że takich wspomnień rozsianych po Polsce jest dużo, dużo więcej.

<sup>11</sup> „Grzeczne”, realizator: Stowarzyszenie Kolektyw Kobietostan we współpracy z Zakładem Poprawczym i Schroniskiem dla Nieletnich w Zawierciu, prowadzące: Urszula Andrusz- ko, Agnieszka Bresler, Martyna Dębowska, Iwona Konecka, Anna Skubik, Zawiercie 2022. Projekt „Grzeczne” był skierowany do dwudziestu dwóch wychowanek przebywających w Zakładzie Poprawczym w Zawierciu. Temat dotyczył pozostawiania grzeczną/niegreczną w kontekście samostanowienia, umiejętności stawiania granic, radzenia sobie z emo- cjami, asertywności oraz poczucia własnej wartości. Kontekstem literackim była przede wszystkim książka Gro Dahle i Sveina Nyhusa *Grzeczna*, opowiadająca historię Lusi, która „była grzeczna, tak grzeczna, że pewnego dnia zniknęła”. Na przykładzie bajkowej Lusi zadawałyśmy uczestniczkom pytania o to, co znaczy odbierać komuś głos, być widocznym/ niewidocznym, a także o konsekwencje tych postaw. Historia grzecznej Lusi była dla nas odważną próbą ukazania postaw wielu kobiet, które w procesie socjalizacji podobnie jak Lusja wtopiły się w ścianę i zniknęły, bo nie mogły zabrać głosu i nie zostały usłyszane. Naszymi głównymi celami przy realizacji projektu było przywrócenie głosu, zwiększenie poczucia własnej wartości oraz pogłębianie świadomości dotyczącej stawiania granic i ich komunikowania. Projekt oficjalnie zakończył się pokazem plenerowym spektaklu „Grzecz- ne” na terenie placówki.

To, co dla mnie jest jednak dodatkową wartością, to poczucie, że danym projektem zostawiam coś w społeczności, a nie tylko w pojedynczym uczestniku. Jeśli nawet pojawia się na krótko, to chcę zasiać coś, co będzie dalej pielęgnowane. Jeśli jestem na dłużej – staram się, by Lato w teatrze stało się częścią większego planu. I choć w regulaminie programu czytamy, że „projekt nie jest częścią innego projektu oraz stanowi autorską, samodzielną propozycję”, to widzę znaczącą różnicę między łączeniem projektów (które zwykle jest łączeniem środków z różnych źródeł), a procesowym myśleniem o tym, jak projekt wpłynie na rozwój danego miejsca. Organizacje pozarządowe są skazane na życie od dofinansowania do dofinansowania i pracę w rytmie krótkoterminowych projektów. Moje dotychczasowe doświadczenia pokazują jednak, że warto brać pod uwagę, jaką funkcję spełniają te pojedyncze działania w konkretnej społeczności i w jaki szerszy proces układają się z perspektywy jej członków. Lato w teatrze i inne projekty oparte na tym formacie świetnie spełniały swoją rolę i niemal za każdym razem stanowiły moment przełomowy w pracy z lokalną społecznością.

Linki:

Strona Stowarzyszenia [Kolektyw Kobietostan](#),  
na której zostały opisane wszystkie projekty Kolektywu  
„[Po drugiej stronie lustra](#)” – reportaż z finału projektu  
„[Przygody Pędrka Wyrzutka](#)” – reportaż z projektu  
„Kim jestem” – [teledysk](#) stworzony w ramach „Przygód Pędrka Wyrzutka”  
„Grzeczne” – [reportaż](#) z finału projektu  
„Legends osiedlowe” – [relacja z finału](#)



fot. Tadeusz Wieczorek

Magdalena Parnasow-Kujawa – zajmuje się szeroko rozumianą edukacją. Ukończyła z wyróżnieniem studia na Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu na Wydziale Edukacji Artystycznej w dwóch zakresach: krytyk i promotor sztuki oraz edukator artystyczny. Studiowała także na Wydziale Grafiki tej samej uczelni. Ukończyła z wyróżnieniem studia w zakresie grafiki warsztatowej oraz malarstwa sztalugowego. Od 2003 roku pracuje na Uniwersytecie Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu. W latach 2010–2016 była kierownikiem Uniwersytetu Artystycznego III Wieku. W roku 2012 obroniła doktorat na Wydziale Grafiki i Komunikacji Wizualnej na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. W latach 2017 i 2021 była członkiem Zespołu Sterującego programu Lato w teatrze realizowanego przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. Realizuje prace w obszarze malarstwa, rysunku, litografii. Bliska jest jej interdyscyplinarność. Współpracuje z placówkami kulturalnymi i oświatowymi oraz partnerami o zróżnicowanym zakresie działalności.

# 11

**Magdalena  
Parnasow-Kujawa**

**Lato w teatrze z perspektywy  
osoby oceniającej wnioski**



To trzecia wersja tego tekstu. Stanowi wynik procesu poszukiwania formy najbardziej adekwatnej do treści, jaką ma przekazywać. Pierwsza próba była zbyt efemeryczna i szeroka, druga natomiast zbyt bezosobowa. Punkt wyjścia do napisania trzeciego opracowania stanowiło pytanie: dlaczego pragnę podzielić się swoimi refleksjami dotyczącymi programu Lato w teatrze?

Sytuacje rocznicowe sprzyjają podsumowaniom i skłaniają do refleksji, zadania pytań o przyszłość. W dzisiejszym świecie jesteśmy permanentnie zobowiązani do wykazywania i potwierdzania własnych kompetencji, rozliczania osiągnięć, wpisywania ich w struktury, które często zniekształcają to, co rzeczywiste i zwyczajnie ludzkie. Mając tę świadomość, nie chcę, by tekst ten przyjął rozliczeniowy czy wręcz urzędowy charakter. Zależy mi na bezpośredniej wypowiedzi nacechowanej emocjami, wrażeniami i tym wszystkim, co świadczy o spotkaniu człowieka z człowiekiem. Piszę z perspektywy członka Zespołu Sterującego, który ocenia wnioski, poważnie traktując wszystkie założenia programu. Jestem z wykształcenia edukatorem artystycznym, praktykującym na co dzień, ale starałam się na nadesłane propozycje patrzeć nie tylko z perspektywy swoich kompetencji zawodowych, ale także jako osoba emocjonalnie poszukująca tego, co cenne, wartościowe i dobre.

Dlaczego przyjąłam propozycję oceniania wniosków nadsyłanych w programie Lato w teatrze (w 2017 i 2021 roku)? Powodem była zbieżność treści i wartości, do których odwołuje się program, z obszarem mojej pracy realizowanej w ramach autorskiej pracowni w Uniwersytecie Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu. Choć działałam w polu sztuk wizualnych, to założenia programu skupiającego się na teatrze są zaskakująco kompatybilne z moim programem nauczania. Przełamywanie stereotypów i poszukiwanie wartości granicznych oraz tych „pomiędzy” jest dla mnie kluczowe.

Program Lato w teatrze dąży do rozpowszechniania poszukiwań nowatorskich, polemizujących z instytucjonalnym wyobrażeniem teatru. Promuje mądre dyskutowanie ze schematami, otwiera się na interdyscyplinarność sztuk, bo teatr to przecież jej kwintesencja. Z tą inicjatywą łączy mnie także rodzaj pokory wobec rzeczywistości, która nie może być utożsamiana z pokorą merytoryczną dotyczącą podejmowanych treści. Spajająca jest również potrzeba zanurzenia w rzeczywistości. Proces analizowania otoczenia warunkuje rozwój, niezbędny do funkcjonowania i wychodzenia ku przyszłości. W Lecie w teatrze urzeka mnie szczególnie podejście do istoty błędu. Stanowi on dla programu ogromną wartość i nie jest naznaczony pejoratywnymi konotacjami. Bierze się to z zauważenia, że błąd aktywizuje nas do świadomego działania opartego o umiejętność tworzenia refleksji. Bo czy to nie dzięki korygowaniu naszych działań możemy się rozwijać? To właśnie błąd wywołuje chęć poszukiwania i daje możliwość wygenerowania nowych jakości podważających te obowiązujące. Dowodem na to może być choćby ten tekst, którego ostateczna wersja wynika z próby odpowiedzi na dwie poprzednie – „błędne”.

Między innymi świadomość, że Lato w teatrze ujmuje błędy w pozytywnym rozumieniu, sprawiła, że zdecydowałam się partycypować w inicjatywie o formule konkursowej. Konkursy budzą we mnie ambiwalentne odczucia, ale ten wyróżnia się charakterem. Zgodnie z wymogami przejrzystości dokonuje kategoryzacji na wnioskodawców, którzy otrzymują dofinansowanie na realizację złożonych przez siebie projektów, i na podmioty, którym nie przyznano środków. Tych ostatnich

jednak nie pozostawia bez wsparcia. Otrzymują one wskazówki do dalszej pracy i są zachęcane do doskonalenia zgłoszonych propozycji. Każda jednostka składająca wniosek otrzymuje wiadomość zwrotną i może na jej podstawie dokonać w przyszłości autokorekty założeń. Każdy jest bezwarunkowo ważny. Składane koncepcje są bardzo wnikliwie analizowane przez kilkusobowy Zespół Sterujący, który w komentarzach dzieli się swoimi spostrzeżeniami.

Lato w teatrze dostrzega potencjał wszystkich nadesłanych propozycji. Pojawiające się niedoskonałości interpretuje jako treści warte ponownego opracowania. Błąd nie dyskwalifikuje nikogo, stanowi materiał do analizy edukacyjnej ujętej w formę informacji zwrotnej, uruchamia wymianę doświadczeń oraz wiedzy. Intencją zespołu programu jest budowanie poczucia wartości animatorów jako osób, które mają do zaoferowania innym wartościowe i interesujące sytuacje z obszaru sztuki.

***Lato w teatrze dostrzega potencjał wszystkich nadesłanych propozycji. Pojawiające się niedoskonałości interpretuje jako treści warte ponownego opracowania. Błąd nie dyskwalifikuje nikogo, stanowi materiał do analizy edukacyjnej ujętej w formę informacji zwrotnej, uruchamia wymianę doświadczeń oraz wiedzy. Intencją zespołu programu jest budowanie poczucia wartości animatorów jako osób, które mają do zaoferowania innym wartościowe i interesujące sytuacje z obszaru sztuki.***

Konkurs na stałe wpisał się w ogólnopolską mapę wydarzeń ważnych i wartościowych. Piętnaście lat realizacji programu nie spowodowało jego skostnienia, spadku formy czy wygaszenia emocji. Wręcz przeciwnie, z każdą edycją inicjatywa modernizuje się i udoskonala, staje się dzięki temu silniejsza, bardziej świadoma powoływanych przez siebie bytów.

Jedną z takich zmian wynikających z potrzeby rozwoju i aktualizowania struktury programu jest powołanie modułu Lato w teatrze+. Jego adresatami są ośrodki, które zostały już beneficjentami programu przynajmniej trzy razy. Umożliwia to kontynuację działań podmiotom doświadczonym, a ich propozycje oparte o zdobyte uprzednio praktyki oraz wiedzę są coraz wyższej jakości. Istnienie dwóch modułów konkursu sprawia, że nie ma konieczności odrzucania propozycji nieco mniej wyrobionych wnioskodawców.

W ramach Lata w teatrze+ instytucje rozpoczynające aktywność mogą korzystać ze wsparcia wielokrotnych beneficjentów, którzy zapraszają je do wspólnej realizacji projektu. Dzięki tej relacji ma miejsce wewnętrzna, partnerska edukacja, co przygotowuje zespoły początkujące do samodzielnego składania wniosków. Struktura ta stanowi bezcenne źródło kontaktów i możliwości budowania relacji zawodowych i interpersonalnych. Dzięki temu modułowi tworzy się równocześnie kulturalna sieć współpracy umożliwiająca powoływanie inicjatyw także poza Latem w teatrze. Ten aspekt jest dla mnie szalenie ważny, ponieważ dowodzi całościowego podejścia programu do edukacji i tego, że wyposaża on beneficjentów w narzędzia przydatne, może nawet niezbędne, do ich codziennej działalności zawodowej.

Uważam, że Lato w teatrze to program oparty na dialogu, który moim zdaniem warunkuje udaną komunikację. Można wskazać wiele tego przejawów, przykładowo aplikujący są zapraszani na szkolenia, do pracy w grupach warsztatowych w Szkole Pedagogów Teatru – w ich ramach mogą rozszerzyć zakres posiadanych doświadczeń, umiejętności, kompetencji oraz wiedzy. Także spotkania w dialogu z członkami Zespołu Sterującego umożliwiają wymianę poglądów.

Wymienione aspekty pozostają w symbiozie z moim sposobem myślenia o działaniach edukacyjnych i z ich powodu, z wielką radością i zainteresowaniem, przystąpiłam dwukrotnie na propozycję współpracy z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego.

### **Jak wyglądała praca członka komisji oceniającej?**

Z jednej strony odczuwalne jest podekscytowanie, ogromna chęć do działania, z drugiej natomiast pojawia się obawa o umiejętność obiektywnego spojrzenia, wyzbytego osobistych preferencji. Ulgę przynosi świadomość obecności pozostałych członków Zespołu Sterującego. Pomimo że każdy dokonuje oceny indywidualnie, istnieje możliwość weryfikacji swoich spostrzeżeń w trakcie spotkań z całym gremium. Wprowadzenie systemu WTKAC w 2018 roku znacznie usprawniło pracę zarówno Zespołu Sterującego, jak i podmiotów wnioskujących. Umożliwia on łatwy dostęp do kwestionariuszy ocen i wpisywanych w nie uwag.

Na samym początku pracy jako członek komisji wnikliwie zapoznawałam się z regulaminem, który przy każdej edycji zostaje szczegółowo opracowany wraz z załącznikami precyzującymi wszystkie kryteria. Na całość opinii składają się: ocena spraw formalnych i organizacyjnych, która leży po stronie Instytutu Teatralnego, oraz kwestii merytorycznych, na których skupia się Zespół Sterujący. Pomimo że nie oceniałam aspektów formalnych i organizacyjnych wniosków, ich przeanalizowanie było dla mnie pomocne, ponieważ dawało wyobrażenie o praktycznych aspektach realizacji wnioskowanej koncepcji oraz możliwości osadzenia jej w konkretnych realiach. W edycjach, w których brałam udział, kryteria były tożsame i dotyczyły: koncepcji merytorycznej projektu, poziomu uwzględnienia potrzeb i zainteresowań jego uczestników, stopnia skierowania oferty do grup defaworyzowanych, kompetencji realizatorów oraz założeń współpracy z partnerami i planu promocji projektu, a także jego potencjalnych efektów długofalowych. Każda kategoria miała swoje z góry przewidziane widelki punktowe. Naszym zadaniem było przyznać odpowiednią (według opinii każdego z nas) liczbę punktów dla każdego wniosku. Z pozoru wszystko było klarowne: jasne wytyczne, konkretna liczba punktów do rozdysponowania. Pozostawała „tylko” ocena.

W tym miejscu przyda się przywołanie pewnych konkretnych danych: w 2017 roku oceniałam 160 wniosków, zaś w 2021 propozycji działań było już 278. Wzrost zainteresowania Latem w teatrze cieszy i dowodzi jego rozwoju, równocześnie jednak powoduje znaczne rozszerzenie kontekstów, w których dokonuje się analizy zgłoszeń. Wnioski tworzą dla siebie tło oceny, mają siłę wzajemnego podbijania się albo osłabiania. Trudno zapamiętać wszystkie propozycje, a następnie uporządkować je według własnych preferencji, dbając o rzetelną ocenę. Dla mnie chyba ten właśnie aspekt był największym wyzwaniem. Każdemu podmiotowi pragnęłam przyznać jak największą liczbę punktów, będąc jednocześnie sprawiedliwą

dla pozostałych. Wymagało to permanentnej czujności i równoległej konfrontacji wszystkich wniosków, które pozostawały w pewnej zależności względem siebie.

W ocenie koncepcji merytorycznej projektów moim priorytetem był poziom ideowy złożonych propozycji. Ważne, by oferowały najlepszą jakość pracy z dziećmi i młodzieżą, by kształtowały i rozwijały w nich naturalną potrzebę obcowania z szeroko rozumianą sztuką, a także zachęcały do śmiałego, niczym nieskrępowanego działania w tym obszarze. Istotne było dla mnie wykazywanie spójności koncepcji artystycznej z edukacyjną. Skupiałam się na tym, czy propozycje zostały opracowane ze świadomością potrzeb odbiorcy, jego kondycji i zainteresowań. Wnioski stanowiące propozycję spędzania wolnego czasu w okresie wakacji analizowałam pod względem ich atrakcyjności i alternatywności względem aktywności realizowanych w czasie roku szkolnego. Nie chciałam, by dominowała w nich dydaktyka. Stąd też ogromne znaczenie miał dobór tematów działań. Szukałam umiejętności reagowania na to wszystko, co dzieje się w teraźniejszości. Aktualność oznacza dla mnie także sięganie po źródła inspiracji wykraczające poza kanon (często nieprzystający do współczesnej percepcji świata). Pojawiała się w mojej głowie myśl, że może warto przedłożyć faktyczne zainteresowania adresatów nad modę na pewne tematy, przykładowo związaną z obchodami roku na cześć danego pisarza, artysty czy człowieka uznanego. Istotne było dla mnie dostosowanie tematu do wieku i możliwości odbiorców.

W ocenie zwracałam uwagę, czy metody pracy zostały dobrane tak, żeby rzeczywiście uwzględnić podmiotowość uczestników. Koncentrowałam się na precyzyjności i klarowności formułowania problemu twórczego projektu, który miał zainicjować u odbiorców procesy myślowe i stwarzać potrzebę wypracowania indywidualnej interpretacji. Konieczność generowania własnych pomysłów miała bowiem wynikać z niemożności bezpośredniego przeniesienia treści wcześniej już rozpoznanych w kontekst danej inicjatywy. Podejmowany problem twórczy powinien stawiać uczestnika w nietypowej sytuacji, ale z zachowaniem przyjaznej i bezpiecznej atmosfery – by całość doświadczenia sprzyjała odwadze w kreowaniu nowych rozwiązań. Przyglądałam się, czy projekty przewidują przestrzeń na wypowiedź każdego uczestnika i stwarzają możliwość swobodnego artykułowania poglądów oraz generowania decyzji twórczych.

Z perspektywy oceny dwóch edycji Lata w teatrze zauważam, że właśnie z opracowaniem idei i sprobematyzowaniem tematu wnioskodawcy mieli największy problem.

Cenna była dla mnie oryginalność i innowacyjność. Czytając wnioski z obu edycji, zastanawiałam się nieraz, dlaczego wnioskujący tak bardzo chcą być „poprawni”, wpisać się w mechanizmy, szablony i konwenanse? Dlaczego brakuje im czasami odwagi, by zaproponować coś nowego, może nawet ryzykownego? Przecież to właśnie sytuacje zaskakujące, nowe, do których nie możemy w bezpośredni sposób przyłożyć posiadanej wiedzy i dotychczasowych doświadczeń, budzą naszą kreatywność. Czyż nie one implikują w nas odwagę eksperymentu, chęć zmierzenia się z ograniczeniami, poznania siebie w nowej sytuacji? Czy poszukiwanie, które warunkuje możliwość rozwoju, nie jest istotne dla aplikujących?

W moim odczuciu pożądanym był i jest animator-inicjator, nie dostarczyciel rozwiązania. Dlatego zależało mi na tym, by nie punktować wysoko wniosków trak-

tujących uczestników jak wykonawców szczegółowo opracowanej koncepcji, powstających w myśl niepisanej zasady – starszy, bardziej doświadczony zawsze wie lepiej. Stawiałam na te, które opisują, jak będą aktywizować uczestników poprzez innowacyjne formy pracy i jak zmotywują ich do niestereotypowego myślenia i działania.

Ważny był dla mnie sposób przedstawiania koncepcji: doceniałam umiar (czasami mniej znaczy więcej). Wniosek miał klarownie ujmować temat, cel, metody pracy i określać wybór tekstów kultury stanowiących inspirację do pracy z dziećmi i młodzieżą. Jednak autorzy nie zawsze wykazywali związki pomiędzy zakładanymi celami a doborem działań. Przyznaję, że w wielu przypadkach po przeczytaniu sporego fragmentu opisu merytorycznych założeń danego wniosku trudno było mi się zorientować, czego dotyczy i na czym będzie polegać. Pozostawiałam ostrożna wobec nadmiaru sformułowań mających sugerować znajomość tematu. Istotne było, by założenia merytoryczne znajdowały pokrycie w opisie, były zgodne z prawdą, nie stanowiły zaś fikcji starającej się zrobić dobre wrażenie. Jakość broni się sama i nie potrzebuje wyrafinowanej oprawy. Idee wielkie, fundamentalne bywają często proste, po ich poznaniu jawią się wręcz jako oczywiste. Przewrotnie jednak – to właśnie o nie jest najtrudniej.

Składową oceny merytorycznej była analiza propozycji przeciwdziałania izolacji społecznej grup defaworyzowanych. Zależało mi na tym, by było to podyktowane prawdziwą i szczerą decyzją, nie zaś chęcią zapunktowania. Zdarzało się, że społeczności mniejszych miejscowości nazywano defaworyzowanymi – mimo że nie wiązało się to z utrudnionym dostępem do kultury. Bywa czasami, że środowiska oddalone od dużych instytucji kultury posiadają bogatą ofertę działań związanych z szeroko rozumianą sztuką. W takich przypadkach przyznanie punktów w tej kategorii stanowiłoby nadużycie.

Jest jeszcze jeden ważny aspekt pracy z grupami defaworyzowanymi: niesie to za sobą konieczność powołania odpowiedniego zespołu realizującego wnioskowaną koncepcję. Zespół muszą tworzyć osoby kompetentne i posiadające doświadczenie w pracy o takim charakterze. Przyznaję, że mój niepokój w obu edycjach budziła lekkość w kwestii doboru osób realizujących projekty. Czasami miałam wrażenie, że kompetencje rozumiano zbyt szeroko – przecież nie każdy „uznany” czy nawet „rozpoznawalny” edukator posiada uprawnienia do pracy z uczestnikami wymagającymi szczególnej uwagi, nie każdy animator z długoletnim stażem jest specjalistą z dziedziny, której wymaga praca z osobami z niepełnosprawnością (na przykład oligofrenopedagogiem).

Wiele wniosków obiecywało integrację grup partycypantów – szczególnie, jeśli są wśród nich osoby, których dotyka defaworyzacja. Wnikliwie przyglądałam się temu, na czym ma ona polegać. Istotne było dla mnie faktyczne spotkanie i współdziałanie, nie zaś tylko formalne, pozorne zestawienie efektów pracy grup funkcjonujących w izolacji.

Domykając kwestie dotyczące uczestników projektów, pragnę wspomnieć o sposobach ich pozyskiwania. Niestety we wnioskach z 2021 roku zdarzały się propozycje, by o partycypacji w projekcie decydowały wyniki konkursów plastycznych.

Często w opisie projektów nie były klarownie wskazane założenia merytoryczne proponowanych konkursów ani kryteria oceniania zgłoszonych do nich prac. W takich sytuacjach zasady rekrutacji budziły we mnie spore wątpliwości.

Pozostałe kryteria dotyczą funkcjonowania projektu w najbliższym otoczeniu. W aspekcie współpracy z partnerami ważna była prawdziwość relacji i konieczność odpowiedniego zdefiniowania pojęcia współpracy. Rozumiałam przez to zdolność do pracy w grupie dla osiągnięcia wspólnych celów, umiejętność budowania więzi, działania zespołowego.

Z kolei w kwestii promocji projektów oceniałam adekwatność sposobów przekazywania informacji o projekcie do miejsca jego realizacji. Szczególnie doceniałam udział uczestników w promocji efektów końcowych.

Zgodnie z kryteriami uwzględniałam także realność kontynuacji proponowanego przedsięwzięcia, ponieważ istotne jest systematyczne działanie i utrzymywanie grupy odbiorców w potrzebie obcowania ze sztuką i gotowości do uczestnictwa w niej. Pożądana jest praca długofalowa, nie oznacza to jednak, że działania jednorazowe należy uznać za bezwartościowe. Każda inicjatywa niesie ze sobą potencjał dokonania zmian w szerszej perspektywie. Może stanowić inspirację, początek działań w większej skali.

Możliwość bycia członkiem Zespołu Sterującego to ogromne wyróżnienie i źródło satysfakcji płynącej z uczestniczenia w zdarzeniu ważnym. To budujące doświadczenie, krzepiące duszę i serce. Kiedy czytałam wnioski w 2021 roku, mając skalę porównawczą z rokiem 2017, z radością zauważałam rozwój u wielokrotnych beneficjentów projektu aplikujących w Lecie w teatrze+. Czytelny był wzrost świadomości kreowania nowych inicjatyw – autorskich propozycji edukacyjnych z odpowiednio dobranymi do założeń merytorycznych środkami i metodami pracy. Rosła też umiejętność opisu składanych propozycji: cechowała je klarowność, pożądana lapidarność i brak nadmiernej literackości, często zakłócającej przekaz koncepcji. Ujmujące było wprowadzanie do uczestnictwa w programie mniej doświadczonych partnerów. Zdradzało ono bardzo często znamiona troskliwości i czujności, by współpraca odbywała się na wszystkich etapach realizacji wnioskowanej koncepcji. W większości przypadków współdziałanie było widoczne od samego aktu przygotowania założeń merytorycznych, poprzez opracowanie budżetu, założeń promocji projektu, po rekrutację uczestników, koordynację, a także realizację całości wydarzenia. Takie inicjatywy doskonale rokowały na przyszłość.

Bycie członkiem Zespołu Sterującego to równocześnie ogromna odpowiedzialność, konieczność koncentracji i wykorzystanie wszystkich posiadanych zasobów. To także stawiane przed sobą pytań o to, w jaki sposób można pomóc wnioskodawcom, którzy nie otrzymali dofinansowania, w poszukiwaniu budujących rozwiązań projektowych.

Tu właśnie pomocna okazywała się możliwość rozmowy z członkami Zespołu Sterującego. Po dokonaniu oceny wszystkich wniosków i wyłonieniu listy projektów, które miały zostać zrealizowane, autorzy niedofinansowanych wniosków mogli uzyskać informację zwrotną. Rozmowy w formie bezpośredniej (tak było w 2017 roku) lub online (w takiej formule miały miejsce rozmowy w roku 2021) pozwala-

ły doprecyzować uwagi, jakie pojawiły się podczas czytania wniosków. Spotkania te moim zdaniem miały ogromną wartość, ponieważ pozwalały obu stronom nawiązać dialog i wymienić poglądy. Dzięki nim forma pisemna nabrała ludzkiego wymiaru, pojawiła się konkretna twarz i osobowość. Zauważalna była wymierna korzyść płynąca z tych kontaktów. Na początku spotkań odnosiłam wrażenie, że podmioty niedofinansowane czuły się zawiedzione, rozgoryczone, czasami wyczuwalne było ich zwątpienie w sens podejmowanych inicjatyw. W trakcie rozmowy wyjaśniającej ocenę Zespołu Sterującego i sposób interpretacji nadesłanej propozycji, po omówieniu kontekstów powstałych przy odbiorze danego projektu odczucia beneficjentów ulegały widocznej zmianie. To, co było pozornie deprecjonujące, nabierało wartości konstruktywnej korekty, pomocnej w budowaniu kolejnych działań. Wnioskujący, mogąc zadawać nam bezpośrednie pytania, rozwiewali powstałe wątpliwości, na które pisemne uwagi nie dawały wyczerpującej odpowiedzi. Dialog przekształcał przegraną w otwarty etap kontynuacji podjętych opracowań.

Lato w teatrze to konkurs grantowy, który daje nie tylko wsparcie finansowe i formalne przy realizacji wybranych projektów, ale także stawia przed sobą cele sięgające dużo dalej. Stanowi źródło inspiracji i dzieli się swoimi zasobami merytorycznymi, życzliwie doradza i zachęca do rozwoju. W założeniach programu najważniejszy jest człowiek, budowanie relacji międzyludzkich na bardzo wielu płaszczyznach, we wszystkich etapach programu. To między innymi spotkania uczestników, uczestników z realizatorami, realizatorów z Zespołem Sterującym oraz z całym zespołem organizującym program.

Efekty Lata w teatrze są imponujące i stanowią ogromny powód do dumy. Widzianej nie z perspektywy statystyk ilościowych, ale wartości wnoszonych do procesu edukacji, nie tylko teatralnej, lecz także – szerzej – kulturalnej. Dzięki inicjatorom projektu, pomysłodawcom oraz zespołowi wykonawczemu w wielu sercach zagościły radość, ekscytacja, zachwyt i duma płynące z aktu obcowania ze sztuką jednocześnie jako twórcy i jako odbiorcy. Wzruszeń nie da się wycenić, są bezcenne.

Zanurzeni w teraźniejszości budujemy ślady w naszej pamięci, które będą w przyszłości rozpatrywane w kontekście przeszłości. Zdaniem Francisca Bacona, pragnąc dążyć do doskonalenia sztuk i nauk, należy uświadomić sobie, że cały ciężar tych działań spoczywa właśnie na pamięci, której powinno się używać „[...] nie dla pustej ostentacji, lecz w celach pożytecznych”<sup>1</sup>.

Program Lato w teatrze dba o tworzenie pamięci wartościowej, budującej, wyjątkowo pożytecznej i pielęgnującej potrzebę obcowania ze sztuką. Wypełnia pamięć niezapomnianymi doświadczeniami zarówno w aspekcie subiektywnym, jak i bardziej obiektywnym, zuniwersalizowanym. Wyposaża uczestnika działań teatralnych w bagaż wspomnień i doświadczeń – być może na całe życie.

Specjalne podziękowania kieruję do redaktorek: Justyny Czarnoty i Katarzyny Piwońskiej za pomoc w dotarciu do trzeciej wersji tego tekstu. To doświadczenie uważam za bardzo budujące i cenne – jakże konsekwentne w kontekście założeń ideowych programu Lato w teatrze.

<sup>1</sup> Frances A. Yates, *Sztuka pamięci*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, s. 367.



fot. Kinga Karpati\_Daniel Zarewicz  
PRESTIGE PORTRAIT

Agata Łukaszewicz – teatrolożka, pedagożka teatru, arteterapeutka. Absolwentka wiedzy o teatrze, mediów interaktywnych i widowisk na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, pedagogiki teatru na Uniwersytecie Warszawskim i arteterapii na Uniwersytecie Medycznym im. Karola Marcinkowskiego w Poznaniu. Koordynatorka merytoryczna projektów w ramach programu Lato w teatrze (Pobiedziska 2014, Warta 2015, Pobiedziska 2015, Warta 2016, Staszów 2019) i kierowniczka wypoczynku (Wieniawa 2022). W 10. i 11. edycji programu Lato w teatrze (2017–2018) wizytowała projekty z ramienia Instytutu Teatralnego. W latach 2017–2021 opiekowała się Archiwum Jana Dormana w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego. Opublikowała artykuły o działalności teatralnej i pedagogicznej Dormana w „Pamiętniku Teatralnym” oraz w katalogu 23. Biennale Sztuki dla Dziecka (Poznań 2021). Pracowała jako asystentka ucznia z niepełnosprawnością w publicznej szkole podstawowej.

# 12

**Agata Łukaszewicz**

**Przez Lato poza Lato.**

**O tym, jak droga rozwoju w programie spleta się z drogą rozwoju zawodowego**



Na przestrzeni lat przyglądałam się założeniom programu Lato w teatrze z perspektywy różnych ról: koordynatorki, pedagogiki teatru, kierowniczkii wypoczynku, superwizorki warsztatów latoteatralnych. Kolejne edycje stały się okazją do eksperymentów i poszukiwań wokół spraw związanych z pracą z grupami w procesie, stosunkiem do twórczości i sztuki. Zebrane w programie doświadczenia były dla mnie punktem odniesienia podczas studiów podyplomowych na dwóch kierunkach – pedagogice teatru i arteterapii. Sięgałam do nich także podczas pracy nad Archiwum Jana Dormana w Instytucie Teatralnym. Wakacyjne projekty zachęcały mnie też do adaptowania idei Lata w teatrze poza teatr i poza działania w ramach programu. Z perspektywy czasu widzę, że udział w programie przekładał się dla mnie na budowanie tożsamości pedagogiki teatru. Ten proces refleksyjnej ewolucji skupionej wokół badania i redefiniowania trwa we mnie nadal. Dziś towarzyszy mi przede wszystkim w praktykach poza „Latem” i poza teatrem. Z miejsca, w którym jestem dziś, chciałabym przybliżyć kilka aspektów mojej dotychczasowej drogi.

## Projektowanie procesu w Lecie w teatrze

W 2014 roku studiowałam wiedzę o teatrze na specjalności kuratorskiej. Co sobotę jeździłam do pobiedziskiego Stowarzyszenia dla Dzieci i Młodzieży Niepełnosprawnej z zaprzyjaźnioną Grażyną Wydrowską (aktorką, reżyserką, pedagogką teatru, laureatką nagrody im. Haliny Machulskiej w 2021 roku), by asystować jej w cyklicznych warsztatach teatralnych. Postanowiłyśmy, że napiszemy projekt w ramach Lata w teatrze dla naszych podopiecznych.

Formułę działań w ramach programu Lato w teatrze można streścić w jednym zdaniu: chodzi o wspólną pracę dorosłych i dzieci, którzy podczas dwutygodniowych twórczych zajęć przygotowują pokaz końcowy dla widzów. Równie krótka jest lista warunków brzegowych: grupa jest, kompetentni prowadzący są, czas jest, cel działań jest, budynek teatralny niewymagany. Lato w teatrze w swoich założeniach ideowych odwołuje się do dwóch istotnych dla mnie kwestii: dostępności i niewykluczania, co bezpośrednio wiąże się z możliwością działania w społecznościach małych miejscowości, gdzie teatru nie ma. Konstrukcja programu wydaje się niezwykle prosta. A jednak idea w nią wpisana okazała się dla mnie stymulująca do wieloletnich poszukiwań w obszarze pedagogiki teatru.

Zetknięcie z Latem w teatrze było dla mnie równocześnie pierwszym kontaktem z pojęciem pedagogiki teatru. Mimo że program opierał swoje założenia o tę dziedzinę, to ówczesnie nie było w Polsce teoretycznych podstaw dla tej dyscypliny i poznawanie jej umożliwiało tylko udział w działaniach praktyków. Pamiętam, że dla mnie – laika piszącego aplikację do programu – brak konkretnych ram pedagogiki teatru generował pewien paradoks: niejasne kryteria oceny opracowanej koncepcji pozwalały łatwo pod nią podpisać wiele działań twórczych i społecznych... Przygotowaniu wniosku towarzyszyło poczucie niedopowiedzenia, niewiedzy. Toteż wielkie było moje zaskoczenie na wieść o tym, że nasz projekt zdobył dofinansowanie. W pierwszej pobiedziskiej edycji byłam koordynatorką, co w praktyce oznaczało, że głównie zajmowałam się sprawami organizacyjnymi i dbałam o warunki do twórczej pracy dla prowadzących i podopiecznych. Sporadycznie podglądałam warsztaty i czułam się odpowiedzialna za zabezpieczenie wszystkiego, co mogło umożliwić i ułatwić prowadzenie zajęć. W kolejnym roku (2015) pracowałam przy dwóch projektach: w Pobiedziskach (Stowarzyszenie na Rzecz Dzieci i Młodzieży

Niepełnosprawnej w Pobiedziskach) i Warcie (LGD Przymierze-Jeziorsko). Tym razem współdzieliłam obowiązki organizacyjne z miejscowymi koordynatorami, dzięki czemu moje zadania skupiały na sprawach merytorycznych. W 2016 roku ponownie koordynowałam merytorycznie „Lato” w Warcie. Uczestniczyłam w części zajęć oraz w spotkaniach grupy prowadzących. Poprowadziłam kilka pierwszych ćwiczeń z grupą uczestników. Jednak to kwestia zbierania informacji zwrotnych od uczestników była dla mnie najistotniejsza: dbałam o to, by mieli oni wpływ na projekt.

W każdym z projektów pełniłam rolę koordynacyjną – zmieniał się jednak zakres moich zadań i to, jak definiowałam swoją odpowiedzialność za proces. W pierwszej edycji „Lata” w 2014 roku przyjąłam podejście, które z perspektywy czasu określiłabym jako kuratorskie: skupiłam się na zaprojektowaniu i zaprogramowaniu procesu. Opracowałam koncepcję w oparciu o zdiagnozowany przeze mnie problem i dobrałam sposoby na przepracowanie tematu z wykorzystaniem sztuki. Pisanie aplikacji z koncepcją merytoryczną tworzyło iluzję, że zaplanuję działanie, zaproszę artystów i oni to wszystko zrealizują wraz z chętną grupą. W praktyce jednak takie założenia okazały się nierealne. Grażyna Wydrowska, która miała reżysersko czuwać nad całością procesu, przyszła bez gotowego scenariusza (co wtedy było dla mnie zupełnie zaskakujące, bo nie znałam takiego stylu pracy), tylko z inspiracjami literackimi – grupa miała nad nimi twórczo pracować. Z kolei uczestnicy nie byli zainteresowani tekstami kultury, które zgodnie z koncepcją mieliśmy wykorzystać (Białoszewski i Cechow) – zdecydowanie woleli realizować własne pomysły, opowiadać o sobie, w swoim imieniu. Działania warsztatowe obudziły ich twórczy potencjał. Zaczęła się praca, której nie zaprojektowałam, nie przewidziałam. Jedyne, co mogłam zrobić w swojej „kuratorskiej bezradności”, to wesprzeć dziejący się proces, porzucić założenie, że „wszystko pójdzie zgodnie z planem”. Ten pierwszy projekt odkrył przede mną znaczenie uważnie prowadzonego procesu: obserwowałam, z jaką czujnością Grażyna Wydrowska towarzyszy grupie, i widziałam, jak z zajęć na zajęcia dotychczas bierni podopieczni wzmocniają siebie, rozwijają się i stają się sprawczy w działaniach scenicznych.



fot. z archiwum projektu „W rytmie mojego świata”, Warta 2016

Rola koordynatorki skupionej na obowiązkach organizacyjnych utrudniała towarzyszenie grupie: umykało mi wiele z tych jakże frapujących zmian. Wiedziałam o nich jedynie od samej Grażyny oraz z krótkich rozmów z uczestnikami (jednym z moich porannych zadań było sprawowanie nad nimi opieki w busie, który wioził ich na zajęcia). Zauważyłam ich determinację i zaangażowanie – zupełnie nieporównywalne z naszymi dotychczasowymi sobotnimi spotkaniami w ciągu roku. Odbływały się one w sali przedszkolnej, tymczasem wielu członków grupy było nastolatkami, a nawet ludźmi dorosłymi, którzy w trakcie projektu dostali wreszcie scenę dla siebie. Chcieli być widziani i słyszani przez widownię. A ja chciałam być bliżej tego procesu.

Ta potrzeba sprawiła, że w kolejnych edycjach, zarówno w Pobiedziskach (2015), jak i w Warcie (2015, 2016), postanowiłam dzielić obowiązki koordynatorki z lokalnym koordynatorem, który podejmował się obowiązków administracyjnych w projekcie. Dzięki temu mogłam być bliżej zajęć, bardziej wchodzić w dialog z zespołem prowadzących, wspólnie z nim ustalać na wieczornych spotkaniach przebieg kolejnych warsztatów, dzielić się obserwacjami na temat uczestników. Zyskałam czas na to, by towarzyszyć procesowi i wspierać sedno projektu. W 2015 roku jeszcze nie prowadziłam zajęć, bowiem brakowało mi warsztatu, a jakościowe prowadzenie zajęć wydawało mi się niezwykle ważne. Z moich obserwacji wynikało, że od tego, jak tworzy się sytuację warsztatową, zależy bardzo dużo. Czułam, że w twórczej sytuacji uczestnicy potrzebują od osoby prowadzącej z jednej strony pewności, z drugiej zaś intuicji i otwartości na podążanie za grupą. Połączenie tych umiejętności wydawało mi się dużym wyzwaniem, a jednocześnie koniecznym warunkiem uruchomienia procesu wspólnego tworzenia. Zdarzało się, że widziałam rodzaj rozbieżności pomiędzy tymi postawami, co prowadziło do napięć, czasem bezradności prowadzących, a czasem zniechęcenia uczestników. Ta utrata szansy na wspólne tworzenie była dla mnie ówczesnie dużym dylematem. Dopiero w 2016 roku (w mojej trzeciej edycji Lata w teatrze) zdecydowałam się poprowadzić kilka pierwszych ćwiczeń z grupą uczestników z Warty.

Prowadzenie zajęć podczas Lata w teatrze wydawało mi się wtedy zarezerwowane dla „twórców robiących sztukę”, a ja z wykształceniem teatrologicznym byłam zdecydowanie bliżej teorii niż praktyki teatralnej. Nie chciałam jednak tracić szansy na bycie częścią procesu twórczego grupy. Szukałam narzędzi, które umożliwią mi pracę teatralną z grupami, a nie będą wymagały „bycia artystką”. W październiku 2016 roku zdecydowałam się podjąć studia podyplomowe z pedagogiki teatru w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim współprowadzone przez Instytut Teatralny. Była to dla mnie alternatywa dla wykształcenia artystycznego.

Dwa lata zajęć i przede wszystkim działań z niezwykle twórczą grupą słuchaczy pedagogiki teatru wzmocniły we mnie przekonanie, że proces jest jak Święty Graal: z jednej strony nieco fetyszyzowany, z drugiej niezwykle cenny. Upewniłam się, że procesowe podejście do pracy z grupą wymaga nie tylko zaplanowania działań, ale także otwartości na to, co pojawia się w ich przebiegu: na energię i potrzeby uczestników, dynamikę interakcji. To, co wniesie grupa, decyduje także o tym, dokąd dotrzemy w finale (my, a nie ja – babka pisząca wnioski o dotację). To uświadomiło mi moją rolę jako osoby prowadzącej proces: od tego, jak nad nim czuwać, zależy, czy będzie on zgodny z potrzebami dzieci, które biorą w nim udział.

W trakcie studiów nieustająco konfrontowałam zdobywaną tam wiedzę i praktykę z doświadczeniami z Lata w teatrze. Zderzałam własne obserwacje i intuicje z innymi sposobami pracy warsztatowej. To pomagało mi wyodrębnić i nazwać kluczowe dla mnie kwestie związane z prowadzeniem procesu. Zauważyłam, jakie konkretne działania pozwalają mi czuwać nad latoteatralnymi procesami: kontrakt z grupą, codzienne spotkania z prowadzącymi zajęcia (które służą nie tylko planowaniu kolejnego dnia, ale także opowiadaniu o tym, co się dzieje na poszczególnych warsztatach), obserwowanie zajęć prowadzących, rytuały wspólnego rozpoczynania i kończenia dnia warsztatowego. Te rozpoznania wpłynęły również na moje podejście do roli koordynatorki w Lecie w teatrze. Przede wszystkim oznaczały porzucenie postawy kuratorskiej. Skupienie na procesie wymagało bowiem rezygnacji z pogoni za „dopracowanym widowiskiem końcowym”. Odpuszczanie rezultatu – wysokoartystycznego efektu – na rzecz „tu i teraz” bywało niełatwe i towarzyszyło mu mnóstwo porażek. Rozwojowy proces jest i dla dzieci, i dla dorosłych dużym wysiłkiem. Wymaga nieustannej uważności (na potrzeby grupy, oczekiwania rodziców, aspiracje środowiska lokalnego, prowadzących, własne oczekiwania) i decydowania na bieżąco, jakie kroki podjąć. Wymagało to ode mnie wielu przesunięć i zmian w podejściu do mojej roli w projekcie: ćwiczyło we mnie uważność (zamiast kuratorskiej oceny), umiejętność stawiania pytań (zamiast wypowiadania zdań oznajmujących), uczyło obserwowania i otwartości na zmianę (zamiast precyzji w realizacji planu). Efektu końcowego takiej pracy nie dałoby się przewidzieć czy zaprogramować.

W trakcie studiów nie realizowałam własnych projektów – poznałam jednak Lato w teatrze od innej strony: w 2017 i 2018 roku superwizowałam ośrodki realizujące swoje projekty. Obserwacja warsztatów prowadzonych przez różne zespoły i udzielanie im informacji zwrotnej pokazały mi, że trudy związane z prowadzeniem procesu są nieuniknione. W 2019 roku ponownie zostałam beneficjentką Lata w teatrze. Koordynowałam projekt w Staszowie – zaryzykowałam w końcu bycie pedagożką teatru i poprowadzenie fazy integracji grupy. Nowa funkcja dawała mi możliwość badania obecności w procesie razem z uczestnikami. Był to chyba mój największy wkład w latoteatralną pracę, którego się podjęłam. Sednem było dla mnie procesowe spojrzenie na wspólne tworzenie z dziećmi. Dziś (po kilku doświadczeniach i wielu porażkach w programie) rozumiem tę ideę następująco: w centrum działań warsztatowych Lata w teatrze stoją podmiotowi, sprawczy uczestnicy, których rozwój i wypowiedź artystyczna są najważniejsze, co wymaga jednoczesnego czuwania nad ich dobrostanem, nad demokratycznym prowadzeniem grupy oraz nad dbałością o jakość sztuki, z którą spotykamy młodych ludzi.

***W centrum działań warsztatowych Lata w teatrze stoją podmiotowi, sprawczy uczestnicy, których rozwój i wypowiedź artystyczna są najważniejsze, co wymaga jednoczesnego czuwania nad ich dobrostanem, nad demokratycznym prowadzeniem grupy oraz nad dbałością o jakość sztuki, z którą spotykamy młodych ludzi.***

## O idei „Lata” w kontekście Archiwum Jana Dormana

Myśl Jana Dormana stanowiła dla mnie istotny punkt odniesienia w tworzeniu projektów w Lecie w teatrze. Cytat „Teatr powinien być instrumentem, który rozwija dziecięcą wyobraźnię”<sup>1</sup> przypominał mi (i tak jest do dziś), że nie o samą sztukę tu chodzi, a o rozwój dzieci, o ich twórczość. Testowanie, na jakie praktyczne działania może się to przekładać, dużo mnie nauczyło. Pamiętam, jak podczas jednej z edycji w Warcie poprosiłam prowadzących warsztaty o to, by komunikowali się na zajęciach z dziećmi tylko pytaniami, żeby w ten sposób tworzyć uczestnikom szersze pole do ekspresji. Z perspektywy czasu widzę, z jakim przejęciem i powagą traktowałam te Dormanowe słowa.



fot. z archiwum projektu „W rytmie mojego świata”, Warta 2016

W 2017 roku poznałam myśl i pracę Dormana znacznie bliżej, dzięki nowej roli zawodowej: zaczęłam pracę nad Archiwum Jana Dormana w Instytucie Teatralnym. Cieszyłam się na możliwość zaopiekowania się tym zbiorem jako archiwistka, ale i jako pedagoga teatru, dla której otwierała się możliwość toczenia ideowego dialogu pomiędzy własnym podejściem i doświadczeniem a założeniami i sposobem pracy Dormana.

W archiwum szczególnie interesował mnie wczesny, powojenny okres działalności Jana i Janiny Dormanów. Odkrywanie ich pracy w Międzyszkolnym Teatrze Dziecka (1945–1946) oraz Eksperymentalnym Teatrze Dziecka (1946–1950) bardzo mocno rezonowało z moim widzeniem Lata w teatrze. Z jednej strony dostrzegałam różnice pomiędzy własnymi doświadczeniami a ich aktywnością: w końcu proces pracy Dormanów z dziećmi trwał cały rok (włączając w to okres wakacji), obejmował duże grupy dzieci (w pierwszej premierze Międzyszkolnego Teatru Dziecka *Malowane dzbanki* wzięło udział 120 dzieci). Był to zatem znacznie większy projekt pedagogiczno-teatralny niż ten latoteatralny – dwutygodniowy, z kilkoma prowadzącymi, grupą, której liczebność można porównać raczej do szkolnej klasy. Z drugiej jednak strony dostrzegałam, że wartości leżące u podłoża obu koncepcji pracy były zbieżne (choć realizowane w odmienny sposób).

<sup>1</sup> Jan Dorman, *Mój Teatr*, „Teatr Lalek” 1968 nr 1–2.

Do pracy w Międzyszkolnym Teatrze Dziecka (potem do Eksperymentalnego Teatru Dziecka) mogło przystąpić każde chętne dziecko, ponieważ chodziło o „zabawę w teatr”, nie o jej efekt. Podobne inkluzywne założenia odnajdywałam we własnych projektach w ramach Lata w teatrze: pracowałam w grupach integracyjnych, z osobami defaworyzowanymi, każdy mógł przyjść albo zrezygnować zgodnie ze swoim wyborem.

W swoim teatrze to Dorman wyznaczał ramę dla twórczej aktywności dzieci w polu sztuki (jako reżyser, pedagog, wychowawca estetyczny): to on wybierał utwór, nad którym pracowała grupa, on też pisał teksty dla swojego teatru. Jednak projekty scenografii, kostiumów, samodzielne wybieranie sobie ról, funkcje organizacyjne (redakcja gazety teatralnej, działania promocyjne, sprzedaż biletów) należały już do dzieci. Podobnie myślę o obszarach sprawczości w Lecie w teatrze: o ramie, którą dają realizatorzy, i tym, co wnoszą do niej dzieci w procesie. Jednak w „Lece” rola koordynatorki wiązała się z dodatkowym zadaniem mediacyjnym: dwutygodniowe intensywne warsztaty współtworzyło wiele osób o różnych wizjach i podejściach do pracy. Ogromnym wyzwaniem było wypracowanie spójnych ram, w których uczestnicy będą czuli swoją decyzyjność i twórczy wpływ na kształt widowiska – by mogli stwierdzić, że jest ich wypowiedzią. Budowanie ramy wiązało się z zadaniem o warunki do tego, by każdy miał w to widowisko swój wkład w zakresie, jaki mu odpowiada.

Dormanom zależało na budowaniu wspólnoty: realizowali ją poprzez wspólną pracę w teatrze, wspólne wyjazdy, kolonie. Niewiele wiadomo natomiast o konkretnych metodach czy ćwiczeniach, jakie stosowali. Archiwum na ten temat milczało. Historia Brzydkiej Hanki (dziewczynki wykluczonej z grupy z powodu wyglądu), którą opisał Dorman w książce *Zabawa dzieci w teatr*, pozwala jednak przypuszczać, że wspólnotowe tworzenie było elementem jego refleksji: dostrzegał mechanizm wykluczenia dziecka z grupy i pracował nad tym, by mu przeciwdziałać. Osiągnął to poprzez znalezienie zasobu dziecka (banalizując: talentu), który okazał się wnoszący w procesie przygotowywania widowiska. Z osoby odrzuconej Hanka stała się specjalistką, koordynatorką przygotowania scenografii przez członków teatru. W mojej własnej pracy praktycznym sposobem na zbudowanie tej wspólnoty twórczej był moduł poświęcony integracji grupy (czasem kilkudniowy). Umożliwiał on wspólne działanie, które prowadziło do zbudowania finałowego pokazu.

Charakterystyczne dla pracy pedagogicznej Dormana z dziećmi było akcentowanie wagi całego procesu przygotowań – nie zaś samego efektu końcowego. W realizacji warsztatów latoteatralnych okazywało się to dużym wyzwaniem: wiązało się z poczuciem odpowiedzialności prowadzących za to, z jakim artystycznym efektem na scenie zostawią dzieciaki. Pojawiało się też pytanie, czy widownia (niekoniecznie dostrzegająca potencjał rozwojowy procesowej pracy teatralnej) będzie gotowa zaakceptować efekt, który być może nie będzie perfekcyjny, zgodny z oczekiwaniami, „pouczający”. Nie wiem, jak radził sobie z tym Dorman. W materiałach archiwalnych nie ma mowy o ocenie widowisk prezentowanych przez dzieci. Warto jednak zaznaczyć, że w teatrze Dormana dzieci grały dla dzieci. Co więcej: efekt sceniczny był prezentowany wielokrotnie (na przykład w formie objazdów po okolicznych miejscowościach). W ramach „Lata” zagranie dwóch przedstawień bywało już dużym wysiłkiem i przeżyciem dla uczestników projektu (z sympatią wspominam, że wypisywaliśmy zwolnienia z lekcji naszym dzieciakom, by mogły zagrać spektakl we wrześniu dla kolegów ze swojej szkoły).

Kontakt ze zgromadzonymi archiwaliami okazał się pożywką dla moich własnych poszukiwań. Codzienne obcowanie z praktyką i refleksją Dormana sprawiało, że dialogując z nim w myślach, formułowałam własne założenia w obszarze pracy z dziećmi i młodzieżą z wykorzystaniem sztuki.

## O tożsamości pedagoga teatru

Jak wspominałam wcześniej, w pierwszych edycjach Lata w teatrze, w których brałam udział, osvajanie i budowanie tożsamości pedagoga teatru było o tyle trudne, że jeszcze nie było studiów, nie było żadnej definicji, a spotykani pedagodzy teatru stanowili niezwykle różnorodną grupę, praktykowali tę dyscyplinę na rozmaite sposoby. Na pytanie, czym w zasadzie zajmuje się pedagog teatru, nie znajdowałam jednej konkretnej odpowiedzi. Bo czy uczy teatru? Ćwiczy konkretne teatralne umiejętności? Reżyseruje? W poszukiwaniu odpowiedzi prowadziłam dużo rozmów z pedagogami teatru. Zmagałam się licznymi pytaniami. Z dzisiejszej perspektywy widzę, że tym, co szczególnie wspierało definiowanie mojej własnej tożsamości pedagoga teatru, były studia z pedagogiki teatru, kontakt z archiwum Dormana i praktykowanie pracy warsztatowej. Nieustanne stawianie wobec bezradności, wobec rozbieżności pomiędzy tym, co zaplanowane we wniosku, a rzeczywistością projektu (potrzebami grupy, możliwościami prowadzących, ograniczeniem czasowym i tak dalej) było dla mnie jednym z trudniejszych zadań. A jednak, krok po kroku, rozsupływanie jednej niejasności za drugą przynosiło nowe rozpoznania.

Bycie pedagogiem teatru oznacza dziś dla mnie nie tylko bycie rzecznikiem idei, ale także osobą, która z całym zaangażowaniem i dobrą wiarą podejmuje pracę związaną z ciągłym szukaniem rozwiązań, gotową do rozstawiania się ze swoimi koncepcjami, tworzącą warunki do tego, by proces działał mimo przeciwności (nawet gdyby było to robienie powideł do projekcji wideo wykorzystanej w spektaklu finałowym – jak podczas Lata w Teatrze w Warcie w 2016 roku).

## Od „Lata” do terapii

Kolejne edycje Lata w teatrze pokazywały mi, jak bardzo rozwojowy może być dla uczestników udział w takim projekcie. Szczególnie w Pobiedziskach łatwo było zaobserwować, jak osoby zależne doświadczały i w próbach, i na scenie sprawstwa, bo na przykład same pisały teksty, zbierały dźwięki do budowania przestrzeni dźwiękowej spektaklu lub przygotowywały improwizowane sceny. Przez bycie twórczym na różne sposoby opowiadały i badały siebie, swój świat. Wydawało mi się więc, że „Lato” może mieć potencjał niemalże terapeutyczny, i czułam na sobie odpowiedzialność za bezpieczeństwo osób biorących udział w procesie. Miałam dużo wątpliwości co do tego, czy narzędzia, jakimi dysponuję, dają stabilną ramę dla otwierających, twórczych (a często też transformujących) działań. Zależało mi na zdobyciu umiejętności, które sprawiają, że zarówno prowadzący, jak i uczestnicy nie będą ponosili nadmiernych kosztów. Dlatego w 2021 roku zaczęłam studiować arteterapię – przenosi ona uwagę z procesu twórczego na bezpieczeństwo osoby będącej w tym procesie i jej zdrowienie. Punktem wyjścia do szukania kompatybilności tych dziedzin było dla mnie to, że pedagogika teatru oraz arteterapia posługują się narzędziami artystycznymi – sztuka staje się medium umożliwiającym zabranie głosu autorowi pracy (uczestnikowi zajęć). Obie dyscypliny stawiają sobie

za cel rozwój człowieka przez jego własną twórczość. Ta pierwsza dyscyplina wydała mi się bliższa pedagogice i samej sztuce. Arteterapia zdawała się nieść za sobą aspekt medyczny oraz cały zestaw procedur, zasad i ram, czyli bezpieczników. W moim poczuciu może to dawać dużo większą stabilność niż jedynie kontrakt spisany z grupą na początku warsztatu. Bezczenny był też dla mnie aspekt teoretyczny: arteterapia posiłkuje się wiedzą z zakresu psychoterapii, psychiatrii, pediatrii i gerontologii. Z dzisiejszej perspektywy widzę, że moje intuicje były słuszne – łatwiej mi podejmować decyzje o doborze narzędzi do pracy dla konkretnych grup ludzi, mogę stwierdzić, komu z przyczyn zdrowotnych stosowanie ćwiczeń teatralnych może przynieść szkodę. To co, w pedagogice teatru pozostaje intuicyjne, w arteterapii zdaje mi się nazwane i zbadane.

Nadal trudno mi zrezygnować z przykładania wagi do jakości sztuki, która dla pedagogiki teatru bywa istotna (choćby z powodu wiązania działań pedagogiczno-teatralnych z wytworami zawodowej, współczesnej sztuki), a w arteterapii pomijana na rzecz osiągania innych celów. Może już nie z przyczyn „kuratorских ambicji” czy troski o samą sztukę (choć pewnie całkiem jej nie odrzucam). W projektach „Lata” mam poczucie unikatowości spotkania, jakie odbywamy z dziećmi, które swój czas i zaangażowanie poświęcają właśnie na teatr. Po co miałyby zatem spotykać się ze słabej jakości sztuką? Współtworzenie interesującego artystycznie przekazu jest składową procesy rozwojowego uczestników.

## ***W projektach „Lata” mam poczucie unikatowości spotkania, jakie odbywamy z dziećmi, które swój czas i zaangażowanie poświęcają właśnie na teatr. Po co miałyby zatem spotykać się ze słabej jakości sztuką?***

Spotkanie dwóch dziedzin – pedagogiki teatru i arteterapii – stawia przede mną pytanie o to, czy jedynie sztuka jakościowa leczy i rozwija. Dziś z perspektywy słuchaczki studiów arteterapeutycznych myślę o procesie w analogii do procesu terapeutycznego. Podążanie za pacjentem/uczestnikiem/grupą jawi mi się jako jedno z większych wyzwań, podobnie jak reagowanie na to co się dzieje, niebagatelizowanie procesu, który bywa trudny, czasem staje w miejscu, przechodzi kryzys. Praca arteterapeuty wychodzi od głębokich, terapeutycznych pytań. Z tego powodu relacja pomiędzy osobą prowadzącą ten proces a jego uczestnikami (pacjentami/klientami) ma znacznie bardziej intymny charakter. Dzięki temu jednak możliwe jest skupienie na bardzo indywidualnych celach poszczególnych osób. Dziś to właśnie ten rodzaj sięgania po sztukę stał się mi najbliższy.

### **Co można zabrać poza program w inne przestrzenie pracy**

Obecnie pracuję w systemowej szkole – codziennie pojawiając się na zajęciach w drugiej klasie jako asystentka ucznia z niepełnosprawnością oraz pomoc nauczyciela. Czasem pomagam w odrabianiu lekcji, czasem wykonuję zabiegi pielęgnacyjne, czasem ocieram łzy, wspieram, rozmawiam i bawię się (w teatr też) na przerwach z dziećmi. Po prostu towarzyszę. Doświadczenia latoteatralnej pedagogiki teatru – kogoś, kto jest obok lub w środku, kto wspiera twórczy proces – pomagają mi we wspieraniu procesu edukacyjnego w szkole. Dzięki „Latu” bardziej przykładam wagę do tego, że każde proponowane ćwiczenie, warsztat (a nawet rozmowa



na przerwie) się liczy i pozostaje w relacji do pozostałych. Mam świadomość, że ich kolejność wymaga namysłu, trafnego zaplanowania i zorganizowania (na przykład przygotowania przestrzeni, materiałów). O ile w przypadku krótkiego dwutygodniowego projektu było to podstawą funkcjonowania, o tyle podczas codziennych, cyklicznych spotkań z dziećmi waga tych działań często umyka.

Jeśli dziś myślę o tym, co w Lecie w teatrze było dla mnie największą wartością, to chyba to, że do tego, by tworzyć teatr, twórczą wspólnotę przygotowującą pokaz (wspólny cel), potrzeba niewiele (w sensie materialnym), ale nie uda się to bez ludzkiej energii. I w tym znaczeniu zabieram w przestrzenie pozaprojektowe (na przykład do systemowej szkoły, w której pracuję) postawę skoncentrowaną na wspólnym tworzeniu, skupioną na poszanowaniu podmiotowości i sprawczości dzieci, na dbaniu o jakość działań, aktywnym byciu. Sednem pracy pedagoga teatru, czymś dziś najbardziej latoteatralnym dla mnie, jest towarzyszenie codziennej pracy dzieci, wspieranie ich i wiara w osiągnięcie przez nie celów. Wydaje mi się to o tyle atrakcyjne do zabrania poza „Lato”, że bywam w przestrzeniach, gdzie takie postawy wobec dzieci są „egzotyczne” czy „rzadko spotykane”. Doświadczenia zbierane w programie pozwalają mi dziś doceniać wagę twórczego spotkania i bycia we wspierającej relacji, jaka nawiązuje się między prowadzącym a osobą uczestniczącą. Budowanie w sobie takiego potencjału było i jest dla mnie drogą wymagającą, czasem pełną porażek, ale nauczyłam się na niej jeszcze jednej ważnej rzeczy: dbania o swoje zasoby, bowiem energia „Lata” wymaga wiele siły. Pytanie „Co wnosisz ze sobą do przestrzeni, grupy, ludzi, z którymi pracujesz?” otwiera dla mnie codziennie kolejną szansę na bycie w latoteatralnej energii: pełnego radości spotkania w twórczej pracy z ludźmi. Przypomina mi o tym, że niezależnie od ram czasowych (czy to dwa tygodnie, czy dziesięć miesięcy, czy trzy lata), to spotkanie jest unikatowe, a za każdym razem najbardziej liczy się twórcze tu i teraz.



fol. Hanna Linkowska

Katarzyna Kotarska – menedżerka kultury, animatorka społeczności lokalnych, tutorka. Od 2021 koordynuje program Lato w teatrze, z którym związana jest na różne sposoby od blisko dekady. W latach 2015–2021 dyrektorka Centrum Kultury Gminy Jabłonna. Współtwórczyni Kolektywu Sensotwórczego, w którym projektuje narzędzia edukacyjne i rozwojowe, tworzy diagnozy i prowadzi szkolenia w obszarze społeczno-kulturalnym. Realizuje autorskie projekty, prowadzi warsztaty, wspiera biblioteki i domy kultury w małych miejscowościach.



fol. Hanna Linkowska

Joanna Krukowska-Gulik – pedagożka teatru, tutorka, animatorka społeczno-kulturalna, DJka. Od 2013 roku pracuje w Dziale Pedagogiki Teatru w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego, gdzie zajmuje się programem Lato w teatrze. Współpracowała z teatrami i organizacjami pozarządowymi w całej Polsce. Prowadziła liczne warsztaty dla rodzin, dzieci i młodzieży oraz osób zajmujących się edukacją. Współtwórczyni *Żgubowiska* – familijnego spektaklu nowocyrkowego stworzonego we współpracy z Fundacją Sztukmistrze. Prowadzi stałą grupę teatralną w Ognisku Teatru Ochoty.



fol. Marta Ankiersztejn-Węgier

Magdalena Szpak – pedagożka teatru, trenerka i tutorka. Od 2008 roku pracuje w Dziale Pedagogiki Teatru w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego, w latach 2008–2013 była koordynatorką programu Lato w teatrze, a następnie została kierowniczką programu Teatroteka Szkolna. Ukończyła Szkołę Treningu Grupowego przy Fundacji Szkoła Liderów i Szkołę Trenerów Grup Wsparcia przy Fundacji Sto Pociech. Prowadzi warsztaty dla osób dorosłych, wspiera w rozwoju nauczycielki i edukatorów. Prowadzi grupy wsparcia dla rodziców w Fundacji Sto Pociech.

# 13

**Justyna Czarnota  
Katarzyna Kotarska  
Joanna Krukowska-Gulik  
Magdalena Szpak**

**Rozmowa obecnych i byłych  
koordynatorek programu  
Lato w teatrze**

**Justyna Czarnota:** Spotykamy się we cztery, bo każda z nas na jakimś etapie była koordynatorką programu Lato w teatrze, a dotycząca go jubileuszowa publikacja jest dla naszego spotkania pretekstem. Przyznam się od razu, że czuję dużą ekscytację – z dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, że jestem jednocześnie jedną z redaktorek wspomnianej publikacji, po drugie – ponieważ niedawno odeszłam z Instytutu Teatralnego a ta rozmowa stanowi dla mnie w pewnym sensie zamknięcie ważnego etapu. Mówię o tym, bo mam świadomość, że to może wpływać na mój sposób jej prowadzenia. Jednocześnie jednak – jak podczas wielu lat naszej wspólnej pracy – mam nadzieję na Waszą aktywność i zachęcam Was do przejmowania wątków oraz otwartego wprowadzania nowych tematów. Postaram się być uważna na to, co się pojawi, i zadbać, byśmy wspólnie opowiedziały historię tego programu – nawet jeśli fragmentaryczną i subiektywną, to obecnie w nas żywą, opartą na wspomnieniach i zapamiętanych przeżyciach.

Pomyślałam, że skoro nasza publikacja jest tak bardzo skupiona na ludziach, może warto również to spotkanie zacząć od spojrzenia na nas same jako koordynatorki programu. Magdo – Ty rozpoczynając tę historię, ja ją kontynuowałam, Asiu i Kasiu – obecnie Wy ją tworzycie. Piętnaście edycji programu oznacza, że byliśmy z nim związane na różnych etapach jego rozwoju. Opowiedzmy może zatem, w jakim momencie każda z nas została koordynatorką i czym to zadanie było dla nas?

**Magdalena Szpak:** Współpracowałam z Justyną Sobczyk, która budowała w Instytucie Teatralnym fundamenty działań edukacyjnych. W którymś momencie zaczęłam myśleć o stałym zatrudnieniu i wtedy właśnie pojawiło się Lato w teatrze, co dawało szansę etatowej pracy. W 2008 roku zostałam jego pierwszą koordynatorką. Na początku moim zadaniem było zebranie pomysłów, sformułowanie idei i celów programu oraz czuwanie nad ich realizacją. To była wielka przygoda i tworzenie czegoś zupełnie od nowa. Latem w teatrze kierowałam do 2013 roku. Pamiętam ten czas jako fazę budowania podstaw, szerzenia pomysłów i idei, które nie były wtedy ani popularne, ani rozumiane. Przeszłam przez różne etapy tej pracy: od telefonowania do poszczególnych teatrów, żeby namówić ich dyrektorów do realizowania projektów w ramach programu, aż do organizacji konkursu grantowego, wspierającego finansowo realizację artystycznych wakacji w trzydziestu ośrodkach w Polsce. Ważnym momentem mojej przygody z Latem w teatrze był 2010 rok. Po powrocie na południu Polski przedstawiciele Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego zaproponowali, żeby włączyć Lato w teatrze do działań pomocowych dla dzieci i młodzieży. Otrzymaliśmy wówczas dodatkowe fundusze na realizację turnusów artystycznych półkolonii na terenach poszkodowanych oraz zatrudnienie trzystu animatorów prowadzących warsztaty i organizację pokazów spektakli dla dzieci i młodzieży. Zaczęłam wtedy inaczej myśleć o możliwej skali programu.

W kolejnych latach pojawiało się coraz więcej ośrodków i uczestników, a także coraz więcej pomysłów na współpracę: spektakle w namiocie cyrkowym, Szkoła Pedagogów Teatru jako forma kształcenia realizatorów programu... W tych warunkach trudno było o nudę. Początkowo skupiałam się na rozszerzaniu pola i zakresu działań, potem nadszedł czas, by pracować nad ich jakością. Byłam gotowa na to, by zmieniać, ulepszać, ale też rezygnować z tego, co już się nie sprawdza. Energia zmiany i nowości niosła mnie wtedy jak na skrzydłach.

W 2012 roku po raz pierwszy w mojej głowie pojawiła się myśl, że płomień entuzjazmu powoli wygasa. Czułam, że by go w sobie rozniecić, potrzebuję zająć się czymś nowym, a program, żeby się dalej rozwijał, potrzebuje kogoś ze świeżym spojrzeniem. Utwierdzały mnie w tej decyzji wnioski z zewnętrznej ewaluacji programu<sup>1</sup>, z której wynikało, że część celów – takich jak ożywienie działalności teatralnej latem czy budowanie systemu kształcenia kadry zajmującej się edukacją teatralną – jest realizowana. Mnie zaczęły pociągać inne rzeczy – myślę o powołaniu portalu Teatroteka Szkolna oraz budowaniu programu studiów podyplomowych. Chwilę to jednak trwało, zanim oddałam koordynację...

**JC:** Przyznam, że jestem zaskoczona, że mówisz o wygasaniu entuzjazmu, bo w 2012 roku po raz pierwszy pracowałam przy Lecie w teatrze i pamiętam Cię jako lokomotywę tego programu! Pamiętasz, jak dołączyłam?

**MS:** Chyba nie bardzo już (śmiech).

**JC:** Od początku programu było założenie, że ktoś z pracowników czy pracowników Instytutu Teatralnego odwiedza beneficjentów Lata w teatrze i ogląda spektakl finałowy. Tyle że w 2012 finałów było tak wiele, że trudno było to zrobić! Zajmowałam się wówczas Nową Siłą Krytyczną, więc choć nie pracowałam w Instytucie Teatralnym na etacie, oglądanie spektakli było moim ważnym zajęciem i, prawdę mówiąc, po prostu chciałam zobaczyć jak najwięcej wydarzeń w sezonie – projekty amatorskie dawały szansę na jeszcze szersze spojrzenie. Wtedy w wakacje odwiedziłam kilkanaście miejscowości. Uważam to doświadczenie za formacyjne dla mojego bycia w „Lecie”, bo poznałam ogromną liczbę osób, które do dziś aktywnie działają na rzecz edukacji, a także dostałam w prezencie wgląd w sprawy, z którymi się mierzą, i lokalne konteksty – dużo łatwiej było mi potem koordynować program. Ale zanim to się stało, na mojej drodze instytucyjowej wydarzyło się jeszcze wiele innych projektów. W czasie, o którym opowiadam, pracowałyśmy, Magdo, obie w Dziale Promocji w 2014 roku, kiedy dyrekcję Instytutu Teatralnego objęła Dorota Buchwald, został rozdzielony na Dział Promocji, Dział Organizacji i Dział Pedagogiki Teatru. Po wizytach latoteatralnych, w drugiej połowie 2012 roku, zostałam tour menadżerką dopiero co wyprodukowanego spektaklu *Teatralny Plac Zabaw* Jana Dormana w reżyserii Justyny Sobczyk, w 2013 wznowiłam realizowany w namiocie cyrkowym spektakl *Gdzie jest Pinokio* w reżyserii Roberta Jarosza i zorganizowałam jego ostatni, trzeci, objazd po małych miejscowościach oraz wyprodukowałam we współpracy z Teatrem Pinokio w Łodzi spektakl *Pippi Pończoszanka* w reżyserii Konrada Dworakowskiego, byłam też jego tour menadżerką... Pamiętam dokładnie tę sytuację, kiedy, Magdo, powiedziałaś, że zamierzasz zrezygnować z koordynacji „Lata”. Pomyślałam, że z moim doświadczeniem jestem całkiem odpowiednią osobą do wzięcia na siebie tej odpowiedzialności, choć jednocześnie uważałam wtedy, że... to nie będzie dla mnie specjalnie interesujące. Okazało się jednak, że zawodowo to doświadczenie dało mi ogromnie dużo. Pokazało mi, że nie musisz pałać sympatią do czegoś na początku, żeby potem kochać to do szaleństwa! Cieszę się, że nigdy nie byłam koordynatorką sama – działałam we współpracy z Tobą, Asiu, przez dwa lata, do 2016 roku, kiedy zostałam kierowniczką Działu Pedagogiki Teatru i zaczęłam wspierać ten program z innej pozycji.

<sup>1</sup> Mowa o raporcie badawczym autorstwa Marty Hamerszmit, Katarzyny Kułakowskiej, Michała Bargielskiego i Karola Wittelsa po ewaluacji programu Lato w teatrze przeprowadzonej w 2011.

**Joanna Krukowska-Gulik:** To ekscytujące przypominać sobie ten czas! Ja w 2013 roku przyszedłam do Instytutu Teatralnego na staż... Działalam w teatrze amatorskim, odkąd skończyłam siedem lat, i ten obszar był mi bardzo bliski. Na studiach czułam, że robienie teatru może być czymś więcej niż artystycznym działaniem. Chciałam pracować z grupami, ale prowadziłam wtedy tylko pojedyncze warsztaty. Odkąd zaczęłam staż w IT, kształtowała się we mnie pedagożka teatru, brałam udział w Szkole Pedagogów Teatru, zaczęłam prowadzić stałą grupę teatralną. Propozycja zatrudnienia przy „Lecie” była dla mnie niezwykle cenna – pomyślałam, że umożliwi mi to kontakt z osobami, które pracują z dziećmi i młodzieżą w całej Polsce.

**Katarzyna Kotarska:** Zanim zostałam koordynatorką programu w 2021 roku, poznałam „Lato” z wielu stron. Najpierw, w 2013, ukończyłam Szkołę Pedagogów Teatru. W 2015 razem z Przemkiem Buksińskim zgłosiliśmy w konkursie projekt oparty o metody impro i dostaliśmy nasze pierwsze dofinansowanie! Po pierwszym turnusie poczułam niezgodę na kształt kultury w naszej gminie i równocześnie moc sprawczą, żeby to zmienić. Niebawem nadarzyła się okazja: jeszcze w tym samym roku stanęłam do konkursu i zostałam dyrektorką Centrum Kultury Gminy Jabłonna. W pierwszym roku mojej dyrekcji, czyli w 2016, gościliśmy w Jabłonce latoteatralny namiot ze spektaklem *Pippi Pończoszanka*, zrealizowałam też projekty w ramach czterech kolejnych edycji programu. Potem zostałam członkinią Zespołu Sterującego i tę funkcję pełniłam przez cztery lata... A gdy w 2020 roku zdecydowałam się na zmianę w życiu zawodowym, pierwsze słowa: „Szukam pracy, nowych wyzwań” skierowałam do Ciebie. Justyno, dlatego, że marzyłam, by pracować w Dziale Pedagogiki Teatru. Znałam Wasz zespół – imponowało mi, jak się komunikujecie, wspieracie, pracujecie i jak wartościowe rzeczy proponujecie.

**JC:** Właściwie myślę o tej sytuacji trochę jak o cudzie... Odezwałaś się do mnie w listopadzie 2020 roku, w samym środku pandemii, wówczas od pół roku programem opiekowała się Maria Kwiatek, która chwilę wcześniej powiedziała mi, że jest w ciąży. Marysia, która dziś już nie pracuje w dziale, również bardzo dobrze знаła program – prowadziła kilkakrotnie warsztaty w różnych ośrodkach. Została zatrudniona na stanowisko koordynatorki, kiedy okazało się, że Ty, Asiu, zostaniesz mamą. Jako kierowniczka czułam, że stoję przed dużym wyzwaniem, bo Lato w teatrze to program dużego ryzyka i dużej odpowiedzialności – koordynowanie go wymaga nie tylko umiejętności producenckich, ale też dostrzegania w edukacji teatralnej i kulturowej sposobu na realizację misji społecznej. Kiedy się ze mną skontaktowałaś, pomyślałam jedno: trudno byłoby mi znaleźć w Polsce bardziej doświadczoną i lepiej znającą ten program osobę na stanowisko koordynacyjne! Właściwie można spojrzeć na Twoje dołączenie do działu jako przeramowanie dotychczasowej współpracy...

**KK:** To prawda! Czuję, że jestem w programie od kilku ładnych lat. Znam go niemal z każdej strony. Gdy projektuję szkolenia, ewaluacje i wyjazdy majowe dla beneficjentów, przypominam sobie, jak to ja byłam ich uczestniczką, czego wtedy potrzebowałam, co było dla mnie wsparciem. I to staram się dać obecnym realizatorom. Zawsze ceniłam Lato w teatrze za to, że ten program jest „ludzki”: komunikacja jest bliska i nienadęta, organizatorki nie utrudniają życia beneficjentom przez generowanie papierologii. Tak jest do dziś: staramy się poznać wszystkich realizatorów, zrozumieć ich sytuację, szukać dogodnych dla obu stron rozwiązań, pomagać i wspierać.



fot. Hanna Linkowska,  
szkolenie dla beneficjentów programu,  
Janowiec 2022

**JC:** Opowiedziałyśmy o naszych początkach w programie, pora, by powiedzieć, na jakim gruncie wykiełkowało samo Lato w teatrze.

**MS:** Czuję się zatem wywołana do odpowiedzi. Lato w teatrze z oczywistych względów wyrosło w zupełnie innym krajobrazie edukacyjno-teatralnym niż obecny. Może warto powiedzieć parę słów o jego specyfice. W 2008 roku teatry instytucjonalne rzadko prowadziły edukację teatralną i nie zatrudniały osób odpowiedzialnych za tego typu działania. O pedagogice teatru jako filozofii pracy mówiło się w bardzo wąskim gronie. Justyna Sobczyk po ukończeniu pedagogiki teatru na Universität der Künste w Berlinie wróciła do Polski i została zatrudniona w Instytucie Teatralnym, gdzie zaczęła realizować projekty pedagogiczno-teatralne o zasięgu lokalnym. Najpierw w nich uczestniczyłam, a potem je współprowadziłam. W sezonie 2005/2006 Justyna próbowała zaangażować stołeczne teatry we współpracę ze szkołami w projekcie Teatr i Szkoła. Wówczas włączyły się w niego jedynie cztery instytucje, a i w nich brakowało kadry, by prowadzić działania dla szkół w takim wymiarze, w jakim zostały zaplanowane w projekcie. Pomysł, by teatr dramatyczny miał jakąś ofertę warsztatową dla dzieci lub młodzieży, wydawał się wielu osobom ze środowiska teatralnego po prostu dziwaczny. Co innego teatr dla dzieci czy teatr lalkowy – okej, tam pojawiały się jakieś propozycje warsztatowe poza repertuarem. Ale co mają robić młodzi ludzie w budynkach teatrów niesprofilowanych jako dziecięce? Po co w ogóle mieliby tam przychodzić? Ewentualnie po to, żeby obejrzeć realizację sceniczną tekstu, który jest w kanonie lektur. Dopiero startował ministerialny program grantowy Edukacja Kulturalna. W takim krajobrazie powstawało Lato w teatrze. Kiedy zaczynaliśmy pracę nad programem, w moich rozmowach z Justyną Sobczyk i Maciejem Nowakiem – pierwszym dyrektorem Instytutu Teatralnego – pojawiały się przede wszystkim dwa cele programu. Pierwszym było otwarcie teatrów, zwłaszcza instytucjonalnych, na pracę z dziećmi i młodzieżą. Wierzyliśmy, że letnie doświadczenia współpracy z młodymi ludźmi mogą przełożyć się na regularne działania z nimi w ciągu sezonu. Drugim – i, jak można powiedzieć z dzisiejszej perspektywy, ponadczasowym celem programu – był udział dzieci i młodzieży w procesie tworzenia spektaklu teatralnego od pomysłu do realizacji. Chcieliśmy, by była to dla nich wakacyjna przygoda, która po-

zwoli im odkrywać swój twórczy potencjał oraz rozwijać kompetencje estetyczne i społeczne. Ważne było dla nas, żeby dać im możliwość doświadczenia teatru jako sztuki zespołowej. Dlatego zależało nam, aby młodzi ludzie współtworzyli scenariusz, muzykę, scenografię, brali udział w obsłudze technicznej przedstawienia – żeby w strukturze projektu znalazło się miejsce dla różnych osób i potrzeb. Chcę zaznaczyć, że to było bardzo oryginalne w tamtym czasie myślenie...

**JC:** Zdaje się, że też jakoś pociągające, skoro Lato w teatrze przybrało formę konkursu już rok później. Ze zgłoszonych czternastu projektów komisja wybrała do realizacji dziesięć – a w kolejnym roku było ich dwa razy więcej! Sprawdziłam, że w regulaminie konkursu w trzeciej edycji pojawiła się następująca preambuła: „Celem Programu jest wspieranie idei edukacji teatralnej oraz ożywienie działalności teatrów w okresie letnim, ze szczególnym uwzględnieniem działań artystycznych realizowanych na obszarach o najniższym PKB oraz takich, których grupa docelowa ma utrudniony dostęp do kultury”.

**MS:** W regulaminie pojawiły się zapisy rozszerzające grono potencjalnych beneficjentów – o dofinansowanie mogły starać się samorządowe instytucje kultury i organizacje pozarządowe. Dziś to właśnie one najchętniej ubiegają się o dotację. Z perspektywy piętnastej edycji wyraźnie widać, że otwarcie furtki dla nowego typu instytucji znacząco wpłynęło na kształt programu: początkowa koncentracja na otwieraniu teatrów latem zmieniła się w dawanie szans na kontakt ze sztuką teatru i udział w twórczej przygodzie dla dzieci i młodzieży z całej Polski.

**JC:** Nie pojawiała się natomiast wówczas – co może znamienne – pedagogika teatru...

**MS:** Pedagogika teatru jako dyscyplina dopiero raczkowała w Polsce, uznaliśmy więc, że będziemy używać sformułowań, które mogą być bliższe naszym beneficjentom – stąd „idea edukacji teatralnej”. Staraliśmy się równocześnie szukać sposobów na to, jak kształcić pedagogów teatru. W Polsce nie istniały żadne kursy ani studia w tej dziedzinie. Justynie Sobczyk i mnie ogromnie zależało, żeby osoby zajmujące się edukacją teatralną mogły poznawać nowe narzędzia i lepiej rozumieć specyfikę pracy z dziećmi. Problemem w Instytucie były finanse, a może też priorytety – w każdym razie kursy, warsztaty i szkolenia udawało się zorganizować tylko w przypadku zdobycia zewnętrznego finansowania. Pozyskanie dodatkowych środków umożliwiło w sezonie 2009/2010 uruchomienie pierwszego kursu dla pedagogów teatru (TISZ Anex – kontynuacja konferencji pod tym samym tytułem), w ten sposób finansowane były również inne inicjatywy, takie jak warsztaty, obozy teatralne dla nauczycieli czy instruktorów z domów kultury. Drugi kurs dla pedagogów teatru, zaplanowany na kolejny sezon, z powodu braku dofinansowania zorganizowałyśmy jako płatny – nie zebrała się jednak wówczas grupa.

Kiedy program Lato w teatrze zaczął się rozwijać, było dla nas jasne, że część z tego budżetu chcemy przeznaczyć na szkolenia dla prowadzących – i tak w 2012 roku powstała Szkoła Pedagogów Teatru. Początkowo była po prostu szeroko zakrojonym, rocznym cyklem powiązanych ze sobą szkoleń z zakresu pracy z amatorami, psychologii rozwojowej, diagnozy potrzeb uczestników, narzędzi typu choreografia, praca z tekstem, ale też pozyskiwanie środków na działania. To była odpowiedź na potrzebę rynku pracownika – edukatora teatralnego, czyli człowieka orkiestry,

który wymyśli projekt, zaprosi do niego ludzi, poprowadzi część zajęć, nawiąże współpracę z partnerami, zarządzi zespołem, zdobędzie pieniądze na projekt i go rozliczy.



fol. z archiwum programu, Szkoła Pedagogów Teatru, Warszawa 2012

**JC:** To, jak dziś mówisz o tym czasie, Magdo, dobitnie uświadamia ciśnienie, które musiałyście wówczas odczuwać. Z jednej strony Justyna Sobczyk przyjechała do Polski jako wykształcona w Niemczech pedagożka teatru i chciała przekazywać wiedzę, jaką tam zdobyła, co spotkało się z entuzjazmem ówczesnego dyrektora Instytutu Macieja Nowaka, Ty się od niej uczyłaś i uważałaś to za wartościową perspektywę dla teatrów czy, szerzej, edukacji teatralnej w Polsce – stąd pokusa promowania pedagogiki teatru. Z drugiej strony pracowałyście w instytucji ministerialnej, parasolowej – Lato w teatrze bardzo szybko stało się ogromną inicjatywą, a promowanie w tych warunkach nowych, odbieranych zapewne jako tajemnicze i egzotyczne, rozwiązań musiało być stresujące dla obu stron: i dla Was jako organizatorek, i dla beneficjentów... Sama za to pamiętam, że robiłyście bardzo dużo, by budować bliskość z osobami realizującymi program. Sądzę, że to imponujące znać nieomal wszystkie prowadzące i wszystkich prowadzących w całej Polsce! Opowiedz, proszę, o tym, jak początkowo myślałyście o budowaniu relacji z beneficjentami.



**MS:** Początkowo praca z beneficjentami polegała głównie na pozyskiwaniu ich i zachęcaniu do działania – a także na informowaniu, wspieraniu przy składaniu wniosków i realizacji projektów. W 2011 roku nastąpił pierwszy boom zainteresowania programem i liczba wniosków wzrosła z roku na rok więcej niż dwukrotnie (z dwudziestu pięciu do sześćdziesięciu dwóch złożonych aplikacji). Od samego początku zależało mi na budowaniu głębszych relacji z beneficjentami. Nie chciałam, żeby rola Instytutu ograniczała się do bycia grantodawcą, który przyznaje dofinansowania i sprawdza rozliczenia. Chciałam budować Lato w teatrze razem z realizatorami programu w całej Polsce, wspierać ludzi w działaniach, łączyć środowiska i organizować spotkania, podczas których prowadzący projekty w ramach Lata w teatrze mogliby wymieniać się doświadczeniami. Dlatego po każdej edycji organizowaliśmy w Warszawie spotkanie dla przedstawicieli ośrodków biorących udział w programie, żeby mogli wspólnie z nami ewaluować swoją pracę, ale też zainspirować się do działań na kolejne lata. Zależało mi również na tym, żeby realizatorzy w terenie, a także uczestnicy warsztatów dostali od nas sygnał, że interesuje nas to, co robią, że jesteśmy tego ciekawe, że to doceniamy – dlatego od początku oglądałyśmy spektakle powstałe w ramach Lata w teatrze, na początku we dwie, z Justyną Sobczyk, potem stopniowo zapraszałam do tego większą grupę ludzi współpracujących z nami – najpierw ludzi z komisji<sup>2</sup>, później też inne osoby z Instytutu, o czym wspominałaś, Justyno. Ta początkowa rola „pani z Warszawy”, przyjeżdżającej uświetnić finał, nie była dla mnie, muszę przyznać, że mnie uwierała. Nie wpisywałam się chyba w oczekiwania realizatorów – oni potrzebowali przedstawiciela instytucji ministerialnej, który będzie ścisłał dłonie i wręczał dyplomy. Dużo później przyszło mi do głowy, że tę rolę też warto przemyśleć. Zbiegło się to ze zmianą w programie – zapamiętałam ją w taki sposób: docierało do mnie sporo głosów realizatorów, że przyjeżdżamy tylko na finał, a najważniejsza część pracy dzieje podczas warsztatów. Jednocześnie same miałyśmy wrażenie, że warto przesunąć akcent z finału i efektu końcowego na proces – dlatego obserwatorzy z Instytutu zaczęli przyjeżdżać w trakcie warsztatów, z kartą pytań, które miały służyć minidiagnozie i sformułowaniu rekomendacji dla beneficjentów.

**JC:** Wspaniale, że o tym mówisz, Magdo. Kiedy obejmowałyśmy z Asią koordynację Lata w teatrze, miałyśmy do dyspozycji bogaty materiał, dający obraz funkcjonowania programu: Twoja praca nad jakością zaczęła się od przeprowadzenia dwóch ewaluacji<sup>3</sup> zrealizowanych pod kierunkiem socjologów, które przyniosły

<sup>2</sup> Do 2020 roku projekty oceniała Komisja Ekspertów, w 2021 roku – na skutek ujednolicenia nazewnictwa w programach finansowanych ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, zmieniono nazwę tego gremium na Zespół Sterujący.

<sup>3</sup> Pierwszą ewaluację w 2011 roku realizowało gorono badaczy i badaczek w składzie: Michał Bargielski, Marta Hamerszmit, Katarzyna Kułakowska, Karol Wittels. Zrealizowali oni wywiady pogłębione z pracownikami Instytutu Teatralnego, komisją oceniającą wnioski, realizatorami i uczestnikami dofinansowanych projektów oraz ankietę internetową przeprowadzoną wśród instytucji, które otrzymały dotacje w ramach programu w 2011 roku. Druga ewaluacja prowadzona była w 2013 roku przez zespół pod kierownictwem Katarzyny Kalinowskiej-Sinkowskiej we współpracy z Agnieszką Szymańską. Do zespołu należeli: Aleksandra Antoniuk, Zofia Dworakowska, Janusz Janiszewski, Wiesława Klata, Rafał Mościcki, Katarzyna Piwońska, Monika Sadkowska, Wiktoria Siedlecka-Dorosz, Justyna Sobczyk, Bogumiła Stachurska, Magdalena Szpak, Bożena Szroeder oraz Agnieszka Szymańska. Osoby te odwiedzały beneficjentów drukrotnie – podczas warsztatów oraz podczas finału. Rozmawiały z zespołem, osobami uczestniczącymi i – niekiedy – z przedstawicielami władz. Potem spisywały swoje obserwacje. Każdy projekt był omawiany przez ewaluatorkę lub ewaluatora odwiedzającą/odwiedzającego dane miejsce, badaczkę i przedstawicielkę Instytutu Teatralnego. Podczas takich trójstronnych spotkań podsumowujących, wszyscy wspólnie analizowali słabe i mocne strony projektu i beneficjenta, a następnie badaczki przygotowywały mikrodiagnozy, które zostały rozesłane do realizatorów w formie krótkich informacji zwrotnych i rekomendacji. W drugiej fazie ewaluacji Katarzyna Piwońska przeprowadziła 12 wywiadów indywidualnych z osobami realizującymi projekty w dotychczasowych edycjach Lata w teatrze na temat wpływu programu na ośrodki, w których działają, i dalszych możliwości jego rozwoju.

nam wgląd w proces pracy warsztatowej. Miałyśmy też za sobą pierwsze wyjazdy na pokazy finałowe i warsztaty.

**JKG:** Pamiętam, że kiedy zaczynałyśmy, Justyno, prowadzić „Lato” wspólnie, miałyśmy poczucie, że ewaluacje podsuwają nam mnóstwo pomysłów na zmiany, ale ich wprowadzenie wymaga czasu. Dlatego zaczęłyśmy od pracy koncepcyjnej, bez wprowadzania znaczących zmian w 2014 roku. Największą z nich było to, że zdecydowałyśmy się zastąpić w preambule regulaminu ideę edukacji teatralnej ideą pedagogiki teatru. Chciałyśmy śmiało mówić o tym, że Lato w teatrze to program, w którym najważniejszy jest proces pracy z uczestnikami, a nie efekt artystyczny. Zależało nam, żeby realizatorzy nie skupiali się na premierze spektaklu, ale na dwutygodniowym procesie, przez jaki przechodzą uczestnicy, tworzeniu dla nich przestrzeni do własnej wypowiedzi. Czuliśmy, że hasło „pedagogika teatru” oddaje ten kierunek myślenia i jednocześnie (między innymi za sprawą Szkoły Pedagogów Teatru, funkcjonującej wtedy jako roczny cykl warsztatowy) staje się coraz bliższe ludziom działającym na polu edukacji.

Analizując materiały ewaluacyjne i nasze doświadczenia, zauważyłyśmy, że do udziału w programie zgłaszają się zarówno organizacje, które realizowały już wiele projektów, dzięki czemu znają dobrze jego specyfikę, jak i zupełnie nowe ośrodki, które niejednokrotnie dopiero za jego sprawą poznają pedagogikę teatru. Tym nowym ośrodkiem trudno było tworzyć wnioski konkurencyjne wobec propozycji doświadczonych organizacji, co sprawiało, że jedne ośrodki rozwijały się bardzo szybko, a inne miały nikłe szanse na realizację programu. Zastanawiałyśmy się w dziale, jak zadbać o regulaminowy cel zwiększania dostępności kultury, jednocześnie nie tracąc potencjału tkwiącego w wieloletnich realizatorach. Postanowiłyśmy, że od edycji w 2015 roku ośrodki, które mają za sobą trzy edycje Lata w teatrze, podczas aplikowania o kolejne dofinansowanie dostaną dodatkowe zadanie: przeprowadzenia projektu w partnerstwie z wybraną przez nich organizacją, chętną, by postawić pierwsze kroki w programie. W tamtym czasie wydawało się nam to idealnym rozwiązaniem: doświadczone miejsca będą wprowadzać inne podmioty do pisania wniosków i organizacji półkolonii. Dziś widzimy, że moduł nie do końca realizuje te założenia. Okazuje się, że ośrodki partnerskie rzadko składają własny wniosek – oczywiście są takie miejsca, ale to sporadyczne sytuacje. Często też zespoły, które mają duże doświadczenie i powinny być w Leccie w teatrze+, składają projekt w ramach działania innej organizacji, by nie musieć tego robić w partnerstwie. Dostajemy też sygnały, że dodatkowe zadania to również dodatkowy czas pracy, co nie wiąże się z wyższą dotacją. Dlatego chcemy wrócić do namysłu nad modułem Lato w teatrze+.

**JC:** Z perspektywy czasu sędzę, że wprowadzenie modułu Lato w teatrze+ było największym do tej pory wstrząsem dla beneficjentów. Inne zaproponowane przez nas w tamtym czasie zmiany, chociaż na początku budziły opór wielu osób, z czasem zyskiwały swoich zwolenników. Pamiętam, że nie ustawałyśmy wtedy w szukaniu optymalnej na dany moment formuły...

**JKG:** Kiedy to powiedziałaś, przypomniało mi się, jak wymyśliłyśmy spotkanie ewaluacyjne naszej pierwszej wspólnej edycji! To ono pokazało mi, a chyba też nam obu, że beneficjenci są naszymi partnerami w kształtowaniu programu i że zajmuje on ważne miejsce w sercach wielu osób. Postanowiłyśmy wtedy się-

gnąć po metody Teatru Forum. Zaprosiłyśmy Olę Chodasz, która najpierw przygotowała nas – osoby prowadzące ewaluację, czyli nasze trio (Magdę, Justynę i Asię), oraz Justynę Sobczyk i Kasię Piwońską – a następnie poprowadziła spotkanie dla osób reprezentujących projekty. Zaczęłyśmy od pracy nad wyłonieniem głównych obszarów wyzwań pojawiających się podczas realizacji Lata w teatrze. Potem powstały zespoły, które tworzyły osoby zainteresowane danym zagadnieniem (na przykład trudny uczestnik, współpraca ze społecznością lokalną). W grupie każda osoba przedstawiała sytuację z własnych doświadczeń w projekcie, a potem wspólnie wybierano jedną wersję, zdaniem zespołu najbardziej reprezentatywną dla danego wyzwania. Na jej podstawie grupa tworzyła scenkę teatralną. W drugiej części spotkaliśmy się, by wspólnie obejrzyć wszystkie sceny. Po zaprezentowaniu każdej z nich – zgodnie z założeniami Teatru Forum – podczas ponownej prezentacji sceny osoby oglądające mogły w dowolnym momencie powiedzieć stop, wejść w rolę z jednej z osób prowadzących i zaproponować alternatywne zachowanie, a scena toczyła się dalej, można więc było zobaczyć potencjalną skuteczność proponowanego rozwiązania. Zachwyciła nas otwartość uczestników na testowanie sytuacji i dyskusowanie rozwiązań. Było to dla mnie jako koordynatorki bardzo uwalniające i pokazało, że nie muszę wszystkiego wiedzieć i mieć gotowych rozwiązań, że jest cała masa ludzi w Polsce, która może się wymieniać, wspólnie szukać, proponować i działać na rzecz upowszechniania pedagogiki teatru. A moja praca powinna się skupiać na stwarzaniu okazji do oddawania im głosu.



fot. z archiwum programu, spotkanie dla osób piszących wnioski, Warszawa 2019

**JC:** Dzięki, Asiu, za to wspomnienie. Rzeczywiście i w moim sercu ma ono szczególne miejsce, bo pozwoliło mi się – chyba po raz pierwszy – po prostu zachwycić ludźmi, którzy realizują Lato w teatrze, i potem odkrywać, że praca z tego poziomu jest w sumie łatwiejsza, bo bazuje na bezwzględnej wierze w ich możliwości, moc, dobre intencje... Ten nasz początkowy czas był pełen odkryć na temat osób, z którymi pracujemy, ale też naszej roli w programie. Projektując zmiany, zastanawialiśmy się nad tym, jak z pozycji koordynatorek możemy wspierać wymianę między nimi, popularyzować wartościowe rzeczy w pracy poszczególnych ośrodków, pomagać w dzieleniu się doświadczeniami. Postanowiłyśmy wykorzystać do tego formułę istniejącą już w programie – czyli wizyty podczas warsztatów.

**JKG:** W 2015 roku zdecydowałyśmy się na odwiedzanie ośrodków w trakcie projektu i przeprowadzanie wywiadów o podejmowanych tematach, założeniach, narzędziach. Te wyjazdy i rozmowy miały mieć charakter promocyjny – były regularnie publikowane na e-teatrze (a obecnie znajdują się w archiwum<sup>4</sup>). Z mojej perspektywy były jednak czymś więcej. Zaczęłam dostrzegać, jak ważne jest rozmawianie o tym, co się robi, dla mnie to był pierwszy krok do przyglądania się swojej pracy, dostrzegania podobieństw, ale też różnic. Mam nadzieję, że dla prowadzących również. Dodatkowo mogłam osobiście poznać osoby z zespołów projektowych, zobaczyć ich zaangażowanie w działania i utwierdzić się w tym, że chcę być koordynatorką programu, która towarzyszy ludziom i ich wspiera.

**JC:** Inną nowością, jaką wprowadziłyśmy w roku 2015, było pierwsze obowiązkowe szkolenie dla beneficjentów przed realizacją programu.

**JKG:** Chciałyśmy stworzyć możliwość rozwoju osobom realizującym projekty i działać na rzecz sieciowania, a jednocześnie dać poczucie, że poszczególne projekty składają się na ogólnopolski program. Początkowo obowiązek wyjazdu na szkolenie nie wywołał zbyt dużego entuzjazmu beneficjentów, ale dziś mamy poczucie, że to jeden z najbardziej wyczekiwanych elementów programu. Sama czekam na niego z niecierpliwością.



fot. Hanna Linkowska,  
szkolenie dla beneficjentów programu,  
Oblasówka 2022

**JC:** Po tych wszystkich doświadczeniach utwierdziłyśmy się w przekonaniu, że jako koordynatorki widzimy swoje zadanie w towarzyszeniu beneficjentom i wspieraniu ich w realizacji projektów. Pozostawało jednak pytanie, jak to wykorzystać w kolejnej edycji...

**JKG:** Dużo rozmawiałyśmy o tym, jak możemy wspierać procesy realizacji projektów. Miałyśmy do dyspozycji dwa narzędzia: spotkania majowe dla przedstawicieli ośrodków, które otrzymały dofinansowanie, i wizyty podczas realizacji projektów. W przypadku szkoleń dla beneficjentów postanowiłyśmy postawić w mniejszym stopniu na rozwijanie kompetencji artystycznych, a bardziej skupić

<sup>4</sup> Zob.: [https://latowteatrze.pl/upload/2023/03/lato\\_w\\_teatrze\\_2015.pdf](https://latowteatrze.pl/upload/2023/03/lato_w_teatrze_2015.pdf).

się na zagadnieniach, które mogą ułatwić współpracę w zespole projektu i kontakt z uczestnikami. Dlatego edycję w 2016 roku otworzyło szkolenie poprowadzone przez Monikę Klonowską. Polegało ono na działaniu w trzech grupach nad stworzeniem instalacji inspirowanej cytatami z literatury dla dzieci i młodzieży. Pracę w grupach obserwowała jedna osoba – później moderowała ona dyskusję na temat pracy w zespole projektowym, aby wesprzeć grupę w podsumowaniu współpracy. Oglądaliśmy też wspólnie zarejestrowane kamerą konkretne sytuacje z pracy grup – Monika Klonowska je omawiała, zwracając uwagę na różne mechanizmy pojawiające się w procesie grupowym. To szkolenie spotkało się z bardzo dobrym przyjęciem i od tamtej pory proponowaliśmy przed realizacją projektów liczne warsztaty dotyczące tematów inspirowanych ewaluacjami i sprawozdaniami, jak na przykład: proces grupowy i proces twórczy, bycie liderem, narzędzia pedagogiczno-teatralne, komunikowanie się w zespole, włączanie uczestników w proces twórczy i inne.

**JC:** Monika Klonowska wspierała nas także przy budowaniu modułu superwizyjnego Lata w teatrze, który po raz pierwszy był obecny w programie właśnie w 2016 roku.

**JKG:** Chęć wspierania zespołów w realizacji projektów sprawiła, że postanowiłyśmy wykorzystać wizyty odbywające się w trakcie programu do superwizji projektów przez przygotowane do tego zadania pedagogy teatru. Miały one obserwować warsztaty i udzielić informacji zwrotnej zespołowi i chętnym prowadzącym. Celem przyjrzenia się metodom pracy instruktorów, omówienia i podsumowania ich wspólnie z pedagogką czy pedagogiem teatru miało być zapewnienie realizatorom zewnętrznej perspektywy na ich pracę. Superwizje spotkały się jednak z bardzo różnym odbiorem. Część osób uważała, że to kontrola. Niektórzy zgłaszali, że rozbija to proces. Oczywiście było też grono, które mówiło o tym, że dzięki tym wizytom odkryło coś nowego, zmieniło perspektywę na swoją pracę, uczestników, zespół... Zbierając te głosy oraz pracując z poczuciem, że superwizja (analizowanie pracy, przyglądanie się jej) nie jest czymś powszechnym i oswojonym postanowiłyśmy w kolejnej edycji, podczas majowego szkolenia, umożliwić beneficjentom spotkanie się z osobami, które w ciągu wakacji będą odwiedzać projekty, i dać namiastkę tej formy pracy rozwojowej jeszcze przed realizacją projektu. Jednak w dalszym ciągu wizyty powodowały różne napięcia i z nich zrezygnowaliśmy, co dla mnie jest przejawem słuchania i odpowiadania na potrzeby osób realizujących. Dostawaliśmy też dużo informacji zwrotnych na temat tego, że najistotniejsza w programie jest możliwość poznania innych osób realizujących projekty, wymieniania się doświadczeniami, więc w kolejnych latach i w dalszym ciągu organizujemy szereg spotkań, które temu służą. Od tej pory stawiamy na dawanie przestrzeni do wymiany doświadczeń i refleksji między realizatorami.

**JC:** Pamiętam, że w tamtym czasie testowaliśmy wiele rozwiązań, które miały służyć właśnie temu celowi.

**JKG:** To prawda, wiele z umieszczonych w regulaminie elementów programu – jak na przykład możliwość udziału w wizytach studyjnych czy różne formy superwizji projektów – z czasem przekształcało swoją formułę lub całkowicie zniknęło. Kluczowe zawsze było to, by proponować rozwiązania w naszym poczuciu najlepiej odpowiadające na bieżącą sytuację.

Warto przy tej okazji nadmienić, że regulamin zmienia się każdego roku – czasem są to duże zmiany, a czasem drobne. Mogą wynikać z rozporządzeń władz, jak na przykład zmiany w prawie oświatowym, które nałożyły na realizatorów obowiązek zgłoszenia warsztatów do kuratorium oświaty, ale często wynikają też z potrzeb realizatorów. Na przykład: zauważyliśmy, że członkowie niektórych zespołów projektowych wspólnie przygotowują się do projektu, dlatego dodaliśmy w regulaminie możliwość wpisania działań podnoszących kompetencje kadry do kosztorysu.

Na zmiany w regulaminie wpływa też rzeczywistość wokół nas – najlepszym tego przykładem jest pandemia COVID-19. W 2020 roku w wakacje można już było organizować wypoczynek (oczywiście dostosowując się do restrykcji), uznaliśmy jednak, że mimo to każdy zespół powinien sam zdecydować, na jaką formę realizacji jest gotowy i jaka będzie najlepsza dla osób uczestniczących (na przykład online, hybrydowo). Z kolei wojna w Ukrainie przełożyła się na zmiany w obrębie wydatkowania środków kwalifikowanych, takich jak wynagrodzenia dla osób wspierających procesy – psychologów, tłumaczy, asystentów kulturowych.

Chcę podkreślić, że jesteśmy w gotowości do zmian, i mam ogromną nadzieję, że dla beneficjentów jest widoczne, że w ten sposób staramy się odpowiadać na zgłaszane przez nich tematy i potrzeby. Podczas pandemii zorganizowałyśmy bardzo dużo szkoleń mających przygotować realizatorów Lata w teatrze do obustrzeń i wyzwań, przed którymi stali, a po wybuchu wojny uruchomiłyśmy dyżur na Zoomie – służył on temu, by się podzielić emocjami, wesprzeć w realizacji działań w tak wyjątkowym czasie. Od samego początku programu prowadzimy ewaluację i zbieramy głosy osób prowadzących projekty w sprawozdaniach – to dla nas niezwykle ważne, by proponować rozwiązania adekwatne do potrzeb. Dlatego uważam, że wpływ osób zaangażowanych w projekty na kształt programu jest ogromny i determinuje kierunek wszelkich zmian, które dyskutujemy i wdrażamy.

**KK:** To prawda! Pamiętam, jak ochoczo korzystałam jako realizatorka projektów Lata w teatrze z możliwości dzielenia się swoimi uwagami w sprawozdaniach! Kiedy zostałam koordynatorką pod koniec 2020 roku, przyniosłam ze sobą do programu cały szereg doświadczeń realizatorki i członkini Zespołu Sterującego, ale też dziesiątki pytań kłębiących się w mojej głowie. Skoncentrowałam się na zwracaniu uwagi na wszelkie niejasności w opisach i regulaminie Lata w teatrze. Zaowocowało to w 2022 roku wprowadzeniem do regulaminu zapisu precyzyjnego, czego dotyczą te pedagogiczno-teatralne idee. W ślad za tym idą też zmiany w kryteriach oceny wniosków, które teraz stawiają na dopasowanie propozycji do potrzeb i zainteresowań uczestników. Uważam, że przed nami jeszcze wiele pracy na tym polu, bo nadal wiele sformułowań pojawiających się w regulaminie wymaga komentarza. Widzę szczególną wartość w rozmowach w gronie realizatorów Lata w teatrze o tym, jak rozumieją te hasła. Myślę, że w tym programie posługujemy się pewnym słownikiem pojęć, które ciągle nie są dobrze zdefiniowane i praca nad porządowaniem znaczeń trwa – warto ją wykonywać, bo to wspiera komunikację.

**JC:** Twoje pojawienie się, Kasiu, to nie tylko ogromny wkład w przekształcanie regulaminu programu i precyzowanie kwestii związanych z pedagogiką teatru, ale też kontynuacja pracy nad rozwojem osób prowadzących i budowaniem komunikacji.

**KK:** W 2021 roku zaczęliśmy się z Tobą, Justyno, bo Asia była na urlopie macierzyńskim, zastanawiać, jak możemy zadbać o rozwój osób w zespołach w inny sposób niż przez osobisty kontakt z nimi podczas wizyt w środku warsztatów, ale jednak tak, żeby obejmować naprawdę jak najszerszą grupę. Do naszych rozmów włączyłyśmy Kasię Piwońską i wspólnie wymyśliłyśmy i opracowałyśmy dwa narzędzia: karty pracy dla zespołów i notes dla instruktorów. Karty składają się z trzech części: budowanie zespołu, ewaluacja codziennej pracy przez dwa tygodnie i ewaluacja końcowa. Ich zadaniem jest wspierać zespoły realizujące projekt w lepszej, bo świadomej współpracy zespołowej. Zawierają pytania ułatwiające rozmowę, ale też proste kreatywne ćwiczenia, które można wykonać i dopiero potem wymieniać się refleksjami. Z kolei notes dla instruktorów zaprasza do zatrzymania się i spojrzenia na swoją pracę, przyjrzenia się swojemu rozwojowi, prowadzeniu zajęć, współpracy z innymi. Notes ma pomagać prowadzącym być jeszcze lepszymi w tym, co robią, ale też przypominać o konieczności i potrzebie odpoczynku i dbania o siebie podczas intensywnego procesu, jaki prowadzą. Stworzyłyśmy go, bo już dużo wcześniej miałyśmy świetny interaktywny notes dla uczestników, który zachęcał do zbierania wspomnień, wpisów innych uczestników, rysowania, bazgrania, zabawy i przede wszystkim zapamiętania niezwykłych chwil z tych dwóch tygodni. Zależało nam, by prowadzący też czuli, że o nich dbamy.

W 2022 roku już z Asią kontynuowałyśmy rozmowy o tym, jak można docierać do całych zespołów i angażować je. Kiedy koordynujemy Lato w teatrze razem, czuję, że obie chcemy, by nasze założenia, to, co staramy się przekazać na spotkaniach, warsztatach, to nie była tylko wiedza dla wąskiej grupy wtajemniczonych, czytaj: koordynatorów projektów. Zależy nam na tym, by wspierać dorosłych, by oni potem nieśli to dalej do dzieci i młodzieży – uczestniczek i uczestników tworzonych przez nich projektów. Na bazie wszystkich doświadczeń, wielu ewaluacji, analizy sprawozdań zawierających pytania o to, jak możemy rozwijać ten program – powstał w 2022 roku pomysł stworzenia grupy roboczej, składającej się z osób z doświadczeniem realizacji programu, współpracy przy nim w różnych rolach, które zgodziły się pracować przez cały 2023 rok nad rozwojem „Lata” razem z nami, koordynatorkami. Jesteśmy z tą grupą w procesie projektowania różnych form wsparcia, jakie mogłyby otrzymać zespoły i osoby realizujące projekty w ramach Lata w teatrze.



fot. z archiwum programu, spotkanie online dla beneficjentów Lata w teatrze, czerwiec 2022

**JKG:** Uważam, że jedną z bardziej rozwojowych rzeczy dla ludzi, którą robimy od jakiegoś czasu, jest dawanie przestrzeni do porozmawiania, umożliwienie podzielenia się doświadczeniem, przemyśleniami. Cieszę się, że funkcjonuje grupa na Facebooku, że mogą być w niej wszystkie osoby prowadzące, że stwarzamy różne okazje do online'owych spotkań.

Zauważam, że to, co zmieniło się na przestrzeni lat, to charakter tych rozmów i to, że ludzie nie traktują ich tylko jako promocji swoich działań, ale dzielą się wątpliwościami i wyzwaniem, a nawet tym, co się nie udało. To dla mnie bardzo budujące, bo świadczy o dużej otwartości, chęci rozwoju i poczuciu bezpieczeństwa, które udało nam się zbudować.

**KK:** Też to właśnie uważam za największą siłę i wartość tego programu! Zwykle przed różnymi spotkaniami mam w sobie pewne napięcie: na ile to ma być o Lecie w teatrze, a na ile o ludziach, którzy na spotkanie przyjdą. Zwykle czuję, że tym osobom należy dać coś naprawdę wartościowego, by nie czuły, że tracą czas. Dotyczy to szkoleń, działań edukacyjnych, webinarów, ale też luźniejszych rozmów i spotkań w tym gronie. Do tej pory mocno skupiałam się na tym, by każde działanie przygotowywało do „Lata”, było jego częścią, podsumowaniem, refleksją o projekcie, informacją o nim.

Ostatnio na pierwszym w piętnastoletniej historii programu spotkaniu bożonarodzeniowym padły z ust jednej z uczestniczek ważne dla mnie słowa, które brzmiały mniej więcej tak: „to wyjątkowe i niesamowite, że ten program nie jest tylko o realizacji wniosku za otrzymane pieniądze i rozliczeniu się z tego. On jest o relacjach, o każdym i każdej z nas. To bycie ze sobą tak po prostu jest jego największą wartością”. Padły wtedy jeszcze inne słowa, jedna z uczestniczek podzieliła się swoim doświadczeniem bycia na zaproponowanym przez nas warsztacie „Łagodne przejście” prowadzonym przez Olę Antoniuk i Karolinę Plutę, który odbył się pod koniec roku 2022, a jego tematem było przejście ze starego w nowe. I ta uczestniczka powiedziała, że wielką wartością jest dla niej to, że mogła pomyśleć o sobie, zastanowić się nad sobą, swoimi myślami, marzeniami, potrzebami. Spodziewała się podsumowań projektu Lato w teatrze, a wyszła nakarmiona, podniesiona na duchu. Ta jej refleksja pokazała mi coś ważnego – jak się chce dawać dzieciom i młodzieży przestrzeń, pozwalać na własny głos, na bycie w procesie, popelnianie błędów, to warto samemu sobie to dać, doświadczyć zatrzymania, mieć okazję usłyszeć swój głos. Wtedy można budować coś dla innych. Dlatego tak ważne dla mnie w tym programie jest słyszenie i słuchanie osób, które biorą w nim udział. Dbając o nich, pośrednio dbamy o rzeszę dzieci i młodzieży w Polsce (w 2022 roku w sześćdziesięciu dziewięciu projektach wzięło udział 1735 dzieci i młodych osób, to przecież wielka grupa!).

**MS:** Kiedy porównuję założenia początkowe programu z regulaminem z 2022 roku, widzę ewolucję Lata w teatrze, ale dostrzegam też pewne punkty stałe, które uległy doprecyzowaniu albo rozwinięciu. Dziś, kiedy pierwszym i bardzo wyrażeniem komunikowanym celem programu jest umożliwienie artystycznej wypowiedzi dzieciom i młodzieży, widzę w tym wysunięcie uczestników działań na pierwszy plan. Już w pierwszych edycjach zależało nam na tym, by młodzi ludzie w projekcie sami tworzyli, a nie wykonywali pomysły dorosłych. A jednak świadome i komunikatywne sformułowanie tego założenia zajęło nam lata i „Lata”. W końcu zostały



nazwane od początku ważne dla nas sprawy, które kiedyś kryły się pod enigmatycznym hasłem „idea edukacji teatralnej”, a potem „idea pedagogiki teatru”.

Skoro przypominamy sobie różne momenty, to chciałam wspomnieć wieczór święta z okazji piętnastolecia Lata w teatrze. Już od kilku lat w zasadzie w ogóle nie pracuję przy tym programie, ale ten wieczór był dla mnie wzruszającym powrotem, bo spotkałam tam piętnaście lat mojego zawodowego życia i ludzi, z którymi pracowałam nie tylko w „Lecie”, ale też przy różnych okazjach w projektach pedagogiczno-teatralnych. Wszystkie te osoby i wątki spłoty się dla mnie w jeden wieczór, który pokazał mi, że hasło „Lato w teatrze” łączy ogromne rzesze ludzi i naprawdę bardzo różne postaci środowiska związanego z edukacją teatralną w Polsce.

**JC:** Nie mogłam, Magdo, wyobrazić sobie lepszego zakończenia. Dziękuję Wam za rozmowę!



fot. Robert Jarosz

Robert Jarosz – reżyser i dramatopisarz. Absolwent reżyserii oraz pracownik badawczo-dydaktyczny białostockiej filii Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Absolwent Podyplomowych Studiów Menedżer Kultury Szkoły Głównej Handlowej w Warszawie. W sezonach 2013/2014–2019/2020 dyrektor artystyczny Teatru Lalek Guliwer w Warszawie. Najważniejsze sztuki w jego dorobku to nagrodzone przez Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu: *W becze chowany*, *W brzuchu wilka*, *Szczurzyn – jeden akt o nienawiści*, *Śnieży*, jak również *Wnyk* (nagroda za tekst w 18. Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej) oraz *Czwarta Księga* opublikowana w „Dialogu” (10/2017). Reżyser takich spektakli jak: *Bez podłogi* (Kompania Doomsday/Centrum Myśli Jana Pawła II), *Słoń i Kwiat* (Grupa COINCIDENTA/Białostocki Teatr Lalek), *Gdzie jest Pinokio?* (Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego), *Byczek Fernando* (Teatr Lalek Guliwer), *Ściana, która łączy* (Narodowa Galeria Sztuki „Zachęta”/Międzynarodowy Karnawał Dzieci w Wenecji), *Jaś i tajemnicza melodia* z cyklu „Teatroteka Młodego Człowieka” WFDiF oraz *z głową byka* (Białostocki Teatr Lalek).

# 14

**Robert Jarosz**

**O, namiocie! O, Pinokio!**

**O realizacji pierwszego spektaklu  
w namiocie cyrkowym**

## Mail

Moja przygoda z programem Lato w teatrze rozpoczęła się 2 marca 2011 roku. Tego dnia otrzymałem mail z Działu Promocji i Edukacji Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Magdalena Szpak przedstawiła mi możliwość współpracy, tak opisując zadanie:

Instytut Teatralny przymierza się do wyprodukowania spektaklu dla dzieci, który w okresie wakacyjnym jeździłby po całej Polsce. Wstępnie nazwaliśmy ten projekt „W 80 dni dookoła Polski”. Chodziłoby o wymyślenie spektaklu + działań edukacyjnych/animacyjnych dla dzieci/młodzieży w formie mobilnej (żeby można było puścić to w świat), np. coś w rodzaju kolorowego autobusu jeżdżącego z miejsca na miejsce. To jest idea, formuła, którą chcielibyśmy wypełnić artystyczną treścią – i dlatego zwracam się do Pana. Może miałby Pan ochotę podjąć się wymyślenia i zrealizowania koncepcji artystycznej tego przedsięwzięcia. Jesteśmy otwarci na rozmaite pomysły.

Cofnięcie się do tej wiadomości pozwoli lepiej zrozumieć, co tak naprawdę wydarzyło się w ciągu kolejnych dwudziestu tygodni, czyli do dnia premiery spektaklu *Gdzie jest Pinokio?* – w najprawdziwszym namiocie cyrkowym, z trupą aktorów, cyrkowców i muzyków oraz ważącym niemal tonę stołem, którego jedna z nóg co i rusz się wylamywała.

Po kolei. Najpierw zadałem sobie pytanie, jaka opowieść będzie najlepsza na przejażdżkę dookoła Polski. Później pojawiła się rozterka na temat przestrzeni i konwencji teatralnej. Gdzie i jak grać, by zapanować nad inscenizacją? Na ubitej ziemi? Na estradzie rozkładanej z przyczepy? Może lepszy byłby teatr uliczny? Teatr wielkich ruchomych obiektów? Ale zaraz... chwila... Kto wykona te obiekty? Kto je uruchomi? Kto zagra w tym spektaklu? Przecież Instytut Teatralny to nie teatr. Nie ma zespołu aktorskiego, nie posiada pracowni plastycznych, ślusarni, malarni ani nawet żdziebelka pracowni krawieckiej. Czy to w ogóle jest możliwe? I które z tych pytań jest najważniejsze? Na które trzeba odpowiedzieć najpierw?

Jeszcze raz – po kolei. Oczywiście najpierw trzeba znaleźć opowieść. Gotowa sztuka czy napisanie adaptacji? Nad gotową sztuką pracuje się znacznie szybciej, a to ma wielkie znaczenie, gdy jest tak mało czasu. Ale jaka sztuka? Dla kogo to spektakl? Mamy jeździć do miast i miasteczek, w których nie ma teatrów, a nasz spektakl ma być dla wszystkich, którzy w danej chwili zapragną go obejrzeć. Jednym słowem – familijny!

Klasyka czy nowa dramaturgia? Maria Kownacka czy Marta Guśniowska? Owszem realizowałem kiedyś *O Szewczyku Dratewce* i nawet był to spektakl objazdowy, tyle że zjeździliśmy z nim ośrodki polonijne w Wielkiej Brytanii. Miało to sens – dziadkowie i babcie z naszą pomocą przywoływali wnukom wspomnienia z własnego dzieciństwa... Nowa dramaturgia? Jednak wolałbym, żeby coś dźwięczało w uszach redaktorom lokalnej prasy. Niech tytuł wywołuje serię skojarzeń, fantazji i wspomnień. Niech rozbudza oczekiwania. Niech gra z językiem potocznym. Niech zawiera słowa, którymi można żonglować. PINOKIO?

*Pinokia* realizowałem już w 2007 roku w Teatrze im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie, więc będzie z górki – pomyślałem. Mam nawet gotową adaptację. Napisałem ją, podążając słowo w słowo za przekładem Zofii Jachimeckiej. Ale czy aby na pewno ta długa piękna fraza jest dobra na ulicę? A gdyby tak pożonglować całą tą historią i napisać scenariusz zupełnie od zera? To zaczynało mieć sens. Teatr w teatrze. Objazdowy Teatr Ogniojada jako wszechświat teatralnego zdarzenia. Samobieżne performatywne perpetuum mobile.

Zamarzył mi się wtedy spektakl, w którego dramaturgię jest już wpisane to, że jeździ z miasta do miasta, a w każdym z tych miast przedstawia się niejako sam. I nie trzeba go zapowiadać. Wystarczy, że jest. Że wraz z trupą artystów przekroczył granicę miasta. „Teatr Ogniojada odegra przed państwem historię Pinokia!” – krzyknijemy i wszystko będzie wiadomo. Wiadomo kto. Wiadomo o czym. Wiadomo, że familijne.

To był jedyny i krótki moment, kiedy wydawało mi się, że wszystko będzie proste.

18 marca zaproponowałem taką oto koncepcję:

## **PINOKIO – koncepcja spektaklu objazdowego według powieści Carla Collodiego**

Na rowerze ulicami miasta przejeżdża Pinokio.

**PINOKIO**

Przepraszam, czy ktoś może mi pomóc? Gdzie jest Teatr Ogniojada? Halo! Czy ktoś mnie słyszy? Kto wie, gdzie jest Teatr Ogniojada? Ja chcę do Ogniojada! Dlaczego nikt nie chce mi pomóc?

Chwilę po Pinokiu w mieście pojawia się stary mężczyzna. Z dachu swojego wozu krzyczy:

**DŻEPETTO**

Pinokio! Mój kochany Pinokio, gdzie jesteś? Szukam Pinokia, czy ktoś widział Pinokia? Pinokio łobuzie, gdzie jesteś? Co ja się z nim mam.

W tłumie ludzi jest ktoś jeszcze, jakieś dwa podejrzane typy. Wyglądają zupełnie jak kot i lis.

**KOT**

Widziała pani pajaca na rowerze?

**LIS**

Miły chłopiec ze spiczastym nosem.

**KOT**

Na plecach ma worek wypełniony złotymi cekinami.  
Worek pani widziała?

**LIS**

Czy ktoś widział Pinokia?

...i tak z miasta do miasta, niekończąca się pogoń.

Każdy spektakl jest poprzedzony happeningiem „Szukamy Pinokia”, którego cel stanowi poinformowanie mieszkańców o trupie teatralnej przybyłej do

miasta i jednocześnie zaproszenie na spektakl. Kolejnym celem tego działania jest pełna teatralizacja wydarzenia. Oto Dżepetto przemierza całą Polskę wzdłuż i wszerz śladami pajaca, który postanowił uciec.

Sam spektakl ma charakter familijnego pleneru (zależnie od zastanych warunków przestrzennych i atmosferycznych może być grany w namiocie cyrkowym). Akcja spektaklu rozgrywa się pomiędzy kilkoma scenami rozmieszczonymi w przestrzeni tak, by publiczność aktywnie uczestniczyła w przygodach Pinokia. Najważniejsze z nich to:

- WÓZ DŻEPETTA, który jest jednocześnie jego warsztatem stolarskim.
- TEATR OGNIÓJADA, który jest sceną pacynkową czerpiącą z komedii dell'arte. Teatrem Ogniojada może być nazwany cały namiot cyrkowy, przez co sam Ogniojad i jego aktorzy staną się niejako sprawcami perypetii Pinokia.
- DOM BŁĘKITNEJ WRÓŻKI jako jedyne miejsce, w którym Pinokio jest naprawdę bezpieczny.
- DRZEWO GŁUPCÓW, czyli małpi gaj Lisa i Kota (a także obwoźna szubienica).
- REKIN WIELORYBI. Maszyna jeżdżąca, która połknie Dżepetta wraz z Pinokiem. Maszyna będzie użyta w duchu teatru ulicznego, tak by z zebranej widowni uczynić bezkresne morze.

Po spektaklu publiczność zostanie zaproszona do działań artystyczno-warsztatowych, w których wymienione wyżej przestrzenie będą wykorzystane po raz kolejny.

- WÓZ DŻEPETTA – warsztat plastyczny – dzieci pod opieką Dżepetta będą mogły tu własnoręcznie stworzyć lalki Pinokia lub sporządzić portrety pamięciowe zaginionego pajaca, które Dżepetto rozwiesi w kolejnym mieście.
- TEATR OGNIÓJADA – kurs przysposobienia do pracy w cyrku, czyli żonglerka i inne efektowne tricki.
- Do DOMU BŁĘKITNEJ WRÓŻKI zostaną zaproszone najmłodsze dzieci (do 5 lat), dla których zostanie odegrany miniaturowy spektakl z muzyką na żywo.
- DRZEWO GŁUPCÓW – na pograniczu gry i kantu, czyli zabawy teatralne z Lisem i Kotem.
- REKIN WIELORYBI – w brzuchu ryby schodzimy tysiąc metrów poniżej poziomu morza.

Finałem wydarzenia jest koncert.

19 marca jadę z Poznania do Warszawy na spotkanie z dyrektorem Instytutu Teatralnego Maciejem Nowakiem. Dogadujemy się. Za osiemnaście tygodni odbędzie się premiera. Wypadałoby zacząć pisać adaptację – tymczasem zaczyna zjadać mnie stres. Czy to aby na pewno jest możliwe w tak krótkim czasie?

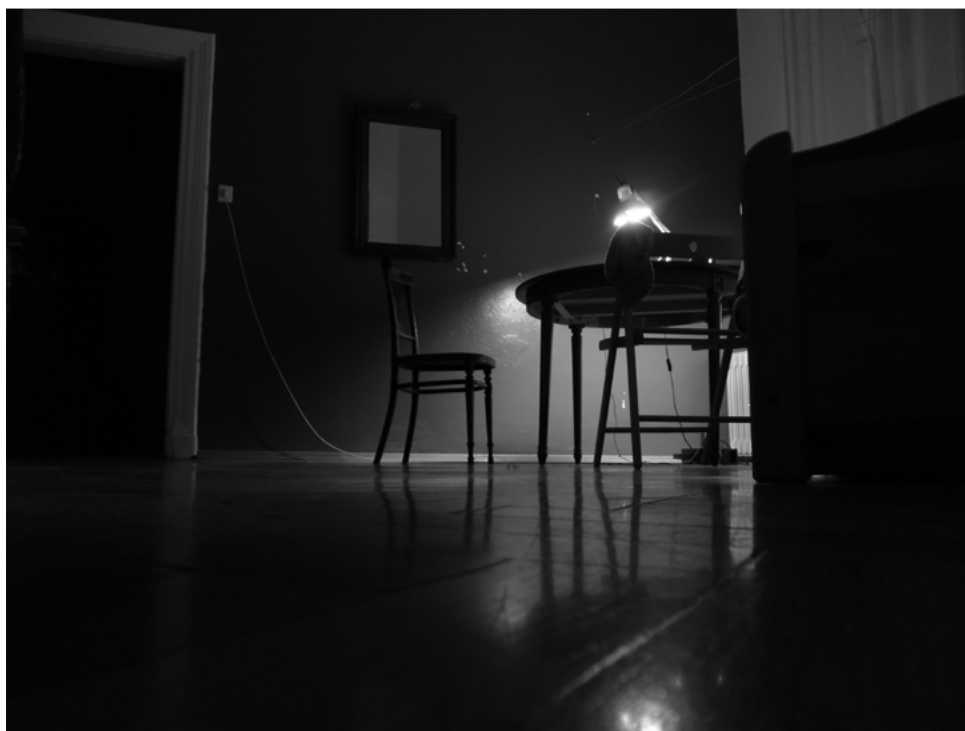
Instytut Teatralny uparcie nie likwiduje swoich archiwów i nie robi miejsca na pracownię krawieckie i ślusarnie. Zaczynam jednak dostrzegać praktyczny aspekt kawiarni zlokalizowanej na terenie instytucji. „Teatr zaczyna się od gadania” – mawia mój profesor ze studiów reżyserskich Wojciech Kobrzyński. Więc gadamy, a postępująca wiosna robi, co może, by rozładowywać niepotrzebne napięcia. Spotkania z dyrektorem Nowakiem są super. Po każdym czuję się jak dziecko. Bardzo szybko okazuje się, że namiot, o którym nieśmiało wspomniałem w zarysie koncepcji, rymuje się z dyrektorskim marzeniem o najprawdziwszym namiocie cyrkowym zakupionym przez Instytut. Jakby tego było mało: na scenie dyrektorskiej wyobraźni występują nie tylko aktorzy, ale też hen, wysoko pod sklepieniem szapito szybują najprawdziwsi cyrkowcy. Wspaniale, w końcu jakiś konkret, już wiem, pod jaką

przestrzeń pisać adaptację! Palicho, że w mojej pierwotnej koncepcji był to dość skromny namiotek (jedyne stylizowany na cyrkowy) i zaledwie jedna z kilku scen. Dotychczas byłem przyzwyczajony do środków ekspresji właściwych dla teatru lalek, przez co moja wyobraźnia, podobnie jak dyrektora Nowaka, również nie znała zbyt wielu zewnętrznych ograniczeń. Tyle że w mojej głowie rozgrywały się spektakle w nieco innej skali: z użyciem lalki jako znaku i ekwiwalentu człowieka. Natomiast rozmowy z dyrektorem rozdmuchały to wszystko do kwadratu, a ja dałem się rzucić jeszcze dalej na nieznane wody.

Na szczęście nie byłem w tym sam. Byliśmy w trójkę. Monika Sadkowska w roli producentki, Michał Korchowicz jako scenograf i ja. Łączyły nas trzy rzeczy. Po pierwsze, nie znaliśmy się wcześniej. Po drugie, bardzo chcieliśmy znaleźć przyzwoity namiot cyrkowy w przystępnej dla Instytutu cenie. Po trzecie, nikt z nas nie realizował wcześniej tej skali projektu objazdowego.

## Stół

Z Michałem Korchowcem zapoznał mnie Maciej Nowak. Szybko pojąłem, że Michał jest specjalistą od dużych obiektów scenograficznych i totalnych aranżacji przestrzeni. Materializował je w jakiś cudowny sposób, angażując przede wszystkim swój upór – w wyszukiwanie i kreowanie optymalnych rozwiązań techniczno-produkcyjnych – oraz talent wynajdywania skarbów wśród rzeczy przecenionych i na wagę. Dysponował także magicznym zaklęciem, które rozpoczynał od słów: „Ej, a wyobraź sobie, czy nie byłoby super, gdyby...”, po czym roztaczał swoją imaginację w sposób maksymalnie angażujący.



fot. Robert Jarosz

Z Michałem o spektaklu rozmawiałem najwięcej. Instytut Teatralny zapewnił nam do tego wspaniałe warunki. Jako że obydwoj w tamtym czasie nie mieszkaliśmy na co dzień w Warszawie, otrzymaliśmy wspólny „tymczasowy kwaterunek” w mieszkaniu zlokalizowanym niemal przy placu Konstytucji. To było bardzo stare

i bardzo duże mieszkanie. O tyle wyjątkowe, że swoim standardem w niczym nie przypominało tych, które dzisiaj znamy z internetowych ofert. Od dawien dawna nieremontowane, nonszalancko eksponowało historię kilku pokoleń. Przestronne pomieszczenia, kuchnia ze stołem, przy którym można było zasiąść na długie godziny. W pierwszej kolejności postanowiliśmy wprowadzić nieco własnego feng shui. Określiśmy funkcjonalność poszczególnych pomieszczeń i poprzestawialiśmy meble. Byliśmy bardzo zadowoleni z efektu. Przy okazji uzyskaliśmy pierwsze namacalne dowody naszej wspólnej sprawczości ufundowane pracą rąk i wyobraźnią. Najprawdopodobniej wynajmujący również byli zadowoleni z naszej ingerencji, ponieważ kilka miesięcy później – już w trakcie objazdu spektaklu *Gdzie jest Pinokio?* – w autokarze sunącym od miasteczka do miasteczka trafiliśmy jakimś cudownym zbiegiem okoliczności na gazetę z artykułem o tym, jak małym kosztem można atrakcyjnie zaaranżować stare mieszkanie, zilustrowanym zdjęciami przedstawiającymi naszą ingerencję w przestrzeń „tymczasowego kwaterunku”.

Interweniując w przestrzeń mieszkania, mieliśmy z Michałem okazję przyglądać się wspólnie opowieści o Pinokiu z różnych stron. W niej również zaczęliśmy przesuwać meble, gasić i zapalać oświetlenie. W historii spisanej przez Collodiego zawsze irytowała mnie przyciężkawa nuta dydaktyzmu pobrzmiwająca w każdej przygodzie ożywionego pajacyka. Z tego powodu w adaptacji pragnąłem rzucić światło na psychologiczne podłoże podejmowanych przez Pinokia decyzji oraz na jego potrzeby wynikające z deficytów takich jak brak matki, skrajne ubóstwo, brak rodzicielskich kompetencji starego ojca, aż wreszcie na bycie drewnianym pajacem zamiast chłopcem z krwi i kości. Podsumowując: po pierwsze, chciałem opowiadać o rodzinie.

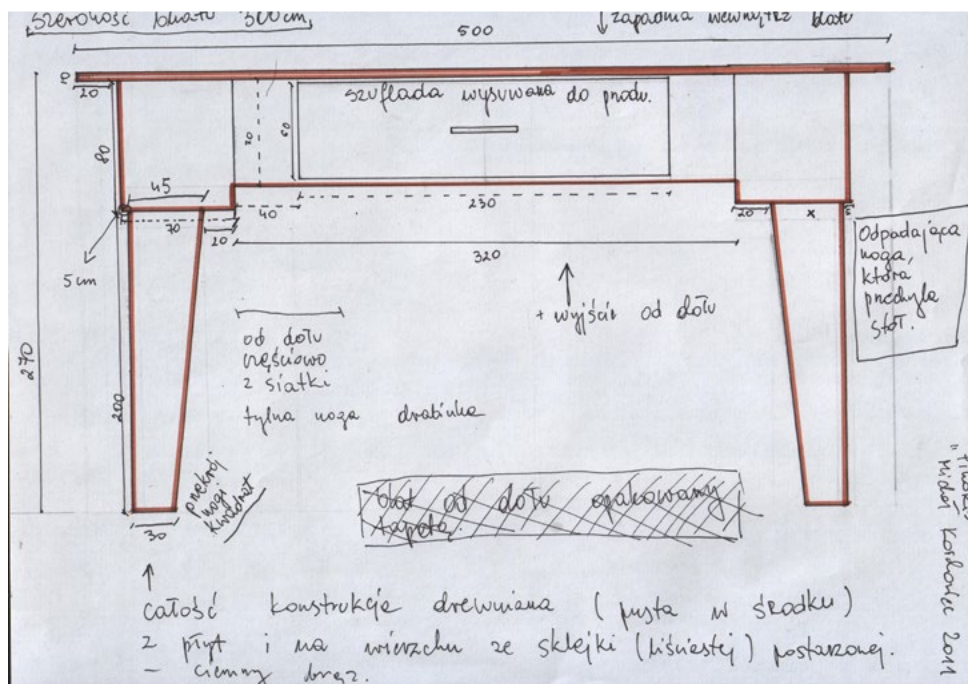
Po drugie, wiedziałem już, że spektakl będzie grany w namiocie cyrkowym i chciałem z niego uczynić centralne miejsce akcji dla fabuły mojej adaptacji. W tym celu sięgnąłem do rozdziałów książki opisujących wizytę Pinokia w Teatrze Marionetek, którego dyrektorem był Ogniojad. W adaptacji pozwoliłem sobie na zabieg polegający na pokazaniu Ogniojada jako antreprenera Cyrku. I tak powstał Cyrk Ogniojada, w którym z pomocą aktorów, akrobatów i muzyków widowiskowo odgrywana jest historia Pinokia.

Po trzecie, postanowiłem w adaptacji dać dodatkowe piętro i opowiedzieć w niej nie tylko losy Pinokia, ale i samego Cyrku Ogniojada oraz tworzących go ludzi. Inspiracją do tego była specyfika życia cyrkowców. Niezbyt duże cyrki objeżdżające polskie miasteczka funkcjonują tak, że każdy z członków trupy cyrkowej pełni jednocześnie wiele funkcji – artystki i artyści są często jednocześnie technicznymi, bileterami, makijażystkami, opiekunami zwierząt, kierowcami i tak dalej. Postanowiłem tak samo potraktować trupę z Cyrku Ogniojada – do adaptacji wprowadziłem konwencję teatru w teatrze polegającą na tym, że aktor grający rolę Dżepetta na co dzień jest również stolarzem i technicznym, aktorka grająca Błękitną Wrózkę przed spektaklem sprzedaje (rozdaje) prawdziwą watę cukrową, zaś aktor wcielający się w rolę Pinokia jest w istocie owocem burzliwego związku tej dwójki.

Rozpisane w ten sposób wektory adaptacji – psychologiczny szkic rodziny oraz figura dziecka na drodze ku własnej podmiotowości – dla Michała również były bliskie i inspirujące. Bardzo dużo rozmawialiśmy o tym, co to za rodzina i jak jej konflikty mogą odzwierciedlać się w reinterpretacjach przygód Pinokia. Szuka-

liśmy klucza inscenizacyjnego, który stałby się syntezą opisanych wyżej trzech płaszczyzn adaptacji, aż w końcu Michał powiedział mniej więcej tak:

Ej, a wyobraź sobie – że mamy taki wielki stół, ale taki naprawdę wielki, który ma trzy metry wysokości i na którym mogą tańczyć wszyscy aktorzy, a nad tym stołem wisi ogromna kuchenna lampa. Ale to jeszcze nie wszystko – posłuchaj – jedna z nóg stołu będzie wyłamywana, a stół będzie przewracał się na bok, tworząc nową, taką połamaną przestrzeń. Wyobraź sobie taki stół z szufladą pod blatem, jak ten co stoi w kuchni.



fol. Robert Jarosz

To był wspaniały koncept scenograficzny, który umożliwił mi na poziomie adaptacji dalsze zacieranie granic pomiędzy postaciami z baśni Collodiego i aktorami Cyrku Ogniojada – relacjami rodzinnymi i hierarchią trupy. Ostatecznie przyjąłem, że na przestrzeni lat zatarły się one całkowicie, a finalny spektakl opowiada historię, którą równocześnie można czytać na trzech płaszczyznach:

1. Opowieść o Pinokiu – drewnianym pajacyku wystruganym z drewna przez staro stolarza Dżepetta – i sprzyjającej mu Błękitnej Wróżce wystawiana przez Cyrk Ogniojada.
2. Opowieść o rodzinie cyrkowej – trupie Ogniojada zrodzonej z tułaczki, której codzienną rutyną jest rozstawić namiot i scenografię, zagrać spektakl, zwinąć namiot i scenografię, przejechać do kolejnej miejscowości, rozstawić namiot i scenografię... I tak bez końca. O grupie ludzi, których niegdyś połączyła wspólna artystyczna pasja, których relacje nie raz destylowały w oparach nienawistnych konfliktów i namiętnych uniesień.
3. Opowieść o najzwyklejszej rodzinie – nieważne czy z dużego, czy małego miasteczka. W adaptacji odzwierciedla ten poziom historia połamanej rodziny cyrkowego artysty-stolarza (wcielającego się w rolę Dżepetta) i akrobatki (grającej Błękitną Wróżkę), której kariera kończy się wraz z upadkiem ze stołu. To rodzina, w której zdarzenia z życia codziennego nieraz urastają do rangi salto mortale – jak na przykład kiedy kobieta bezskutecznie prosi ojca swojego dziecka o wymienienie



żarówki nad kuchennym stołem, aż w końcu sama decyduje się to zrobić. Niestety noga od stołu odpada, a kobieta ulega wypadkowi, który pozbawia ją możliwości realizowania swojej pasji i związanych z nią marzeń.

Brzmi prosto. W praktyce, pozostając w otwartym procesie pisania adaptacji, jednocześnie formułowałem wytyczne produkcyjne, które nieraz materializowały się szybciej od monologów moich postaci. Lub na odwrót. W wyobraźni i na papierze kreśliłem kolejne sceny, mając na uwadze konkretne rozwiązania techniczne, i jednocześnie uczestniczyłem w negocjacjach z rzeczywistością, która czasem przemieniała oczekiwane obiekty materialne w obiekty symboliczne. Po czym wracałem do napoczętej sceny i to, co jeszcze przed paroma godzinami miało być materialne, przenicowywałem na symboliczne. Albo scenę skreślałem i pisałem od nowa, albo oddawałem się burzliwej żalobie po wspaniałej idei, o której świat miał się już nigdy nie dowiedzieć.



fot. Robert Jarosz

W odróżnieniu od wielu pomysłów, koncepcja gigantycznego stołu okazała się ideą możliwą do realizacji.

Ostatecznie gotowy stół okazał się bardzo udany. Ważył mniej niż tonę i wyglądał zupełnie tak, jakby pochodził z kuchni bardzo starego, wielopokoleniowego mieszkania z okolic placu Konstytucji. Nigdy nie zapomnę, jak siedem tygodni przed premierą zobaczyłem go pierwszy raz. Stał pod gołym niebem na tyłach siedziby Instytutu Teatralnego i jeszcze pachniał warsztatem stolarskim.

Tydzień przed premierą Konrad Dworakowski – w tym przedsięwzięciu odpowiedzialny za teksty piosenek – dopełnił syntezy figur rodziny, cyrku i stołu refrenem finałowej piosenki:

/tutti/  
ten cyrk to dom, ten dom to cyrk  
a ten stół to domu sedno

przy nim nic już nie jest straszne  
wszystko staje się jasne

Historia stołu i proces adaptowania losów Pinokia domyka się tym samym na siedem dni przed premierowym pokazem spektaklu. Aby jednak mogło do niego dojść, potrzebowaliśmy jeszcze obsady, która wcieli się w naszkiwowane postaci, i namiotu, który pomieści nasze wizje...

## Trupa zebrana naprędce

Cofnę się do momentu, gdy do premiery było jeszcze czternaście tygodni, a ja nie miałem bladego pojęcia, kto zagra w naszym spektaklu.

Casting został ogłoszony 22 kwietnia:

Poszukiwani aktorzy i aktorki do letniego projektu *W 80 dni dookoła Polski*.

28 i 29 kwietnia w godzinach 10–16 w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego odbędzie się casting dla absolwentów i studentów szkół aktorskich do spektaklu opartego na kanwie *Pinokia* Carla Collodiego [...].

Intensywna praca nad przedstawieniem będzie odbywała się w Warszawie od połowy maja do końca czerwca.

W lipcu i sierpniu 2011 zespół wyruszy na tournée po niewielkich miastach w całym kraju. Projekt wymaga pełnej dyspozycyjności czasowej w opisanym wyżej okresie.

Przesłuchiwaliliśmy we trójkę. To znaczy: Monika Sadkowska, Michał Korchowiec i ja. Kogo szukaliśmy? Wtedy powiedzielibym: trzech aktorów w wieku od dwudziestu do czterdziestu lat, jednego aktora powyżej pięćdziesięciu lat i trzech aktorek w wieku od dwudziestu do czterdziestu pięciu lat.

Jednak dziś powiedziałbym raczej: szukaliśmy szaleńców! Bo jak inaczej nazwać ludzi, którzy w przeciągu kilku dni stawiają się na castingu w Warszawie z nadzieją, że za dwa tygodnie rozpoczną intensywne dwumiesięczne próby w naprawdę ciężkich warunkach (o czym później), a następnie, bez dnia przerwy po premierze, wyruszą w tournée trwające aż do września? I to wszystko bez informacji o wysokości honorarium.

Istotnie: z samego castingu nie udało się skompletować całej obsady. Rozpoczęliśmy więc próby z niepełną obsadą na osiem tygodni przed premierą. Role Pinokia i Dżepetta znalazły swoich odtwórców dopiero na cztery tygodnie przed premierą. Równolegle szukaliśmy cyrkowców/akrobatów – było to o tyle karkołomne, że sezon letni, na który planowany był objazd, zazwyczaj jest dla nich sezonem najwyższej aktywności zawodowej.

Obcując z żywiołem różnorodnych temperamentów, osobowości i potrzeb, zaczęliśmy bardzo wyraźnie uświadamiać sobie, że spędzenie najbliższych czterech miesięcy w gronie nowo poznanych osób może być nie lada wyzwaniem.

Zrozumieliśmy, że to, co się właśnie przy naszym udziale formuje, to Teatr Objazdowy. To grupa artystów i techników, to repertuar, to oferta warsztatowa, to strategie budowania relacji z widownią, to zabieganie o warunki do pracy, to sen, posiłki i czas na naukę tekstów. Zatrucia i kontuzje. Wzloty i upadki. Dumy i uprzedzenia. Miłostki i nienawistki. Nasze wyobrażenia o spektaklu w objeździe zaczęły przybierać już nie tylko formę materialną, ale również emocjonalną i witalną. To nie będzie tylko praca. Po pracy będziemy wchodzić do wspólnego autokaru. Co dwa dni będziemy wspólnie kwaterowani w kolejnych ośrodkach kolonijnych i bursach szkolnych. To będą pytania o to, czy łazienka jest wspólna na korytarzu, czy w każdym pokoju osobna. Ale już same pokoje osobne nie będą – tylko dwuosobowe.



fot. Robert Jarosz

## Namiot

Nie udało mi się odnaleźć dokładnej daty, kiedy po raz pierwszy zobaczyłem ten właściwy namiot. Czyli ten po Cyrku Bojaro. Wydaje mi się, że w pierwszej połowie maja – czyli na jakieś osiem tygodni przed premierą. Było zimno i potwornie lało od rana. Pamiętam tylko, że prowadziłem jakieś nie swoje auto. Nie pamiętam, gdzie jechałem, prowadził mnie GPS albo Monika Sadkowska. Naprawdę nie pamiętam. Dotarłem jedynie do zdjęcia, które wtedy zrobiłem. Niestety nie miałem ustawionego datownika w aparacie. Wiem tylko, że światło od namiotu odbijało się przez 1/225s i przeleciało przez otwór przysłony f/3.5, a później zostawiło ślad na matrycy pracującej z czułością ISO 200.

Przeprowadzanie prób teatralnych i realizowanie spektaklu w namiocie cyrkowym do łatwych nie należy. Dlaczego? Z kilku powodów:

1. W pierwszym okresie prób namiot rozstawiono na boisku szkolnym przy ulicy Wawelskiej, później został przeniesiony i rozstawiony na trawniku pomiędzy Instytutem Teatralnym a Zamkiem Ujazdowskim. W obydwu przypadkach nawierzchnia, na której próbowali aktorzy i akrobaci, to był po prostu mniej lub bardziej równy trawnik. Namiot cyrkowy ma to do siebie, że przez noc i rano gromadzi sporo wilgoci, a trawa ma to do siebie, że pod wpływem wilgoci staje się śliska. Zaś aktorzy próbujący na nierównej nawierzchni i śliskiej trawie mają to do siebie, że ulegają kontuzjom. Aby zapobiec ślizganiu się aktorów, można zastosować perskie dywany i wszelkiego rodzaju wykładziny. Należy jednak pamiętać, że dywany w bezpośrednim kontakcie z trawnikiem i pod wpływem wilgoci podlegają gniciu. Zaś z uwagi na fakt, że poszycie namiotu nie przepuszcza promieni słonecznych, to z czasem trawa również podlega gniciu. Skumulowanie tych wszystkich zjawisk trafnie określił kompozytor muzyki do *Gdzie jest Pinokio?* Piotr Klimek – pewnego razu, wchodząc do namiotu, rzekł: „O! Śmierdzi konisiem!”
2. W namiocie potrafi być naprawdę zimno. Nie raz zdarzało się nam wychodzić na zewnątrz, żeby się ogrzać.
3. W namiocie potrafi być naprawdę gorąco. Szczególnie latem, gdy jest wystawiony na dużą ekspozycję słoneczną, w jego wnętrzu jest jak w tropikach. Momentalnie wszystkich oblewa pot i nie ma czym oddychać.
4. W czasie ulewnego deszczu poszycie namiotu zachowuje się jak gigantyczna membrana głośnika. Jest wtedy tak głośno, że nie sposób usłyszeć, co mówi osoba stojąca dwa metry od nas. W czasie ulewy nie da się próbować.
5. Namiot to duży obiekt o bardzo kiepskiej akustyce. W czasie prób trzeba opanować trudną sztukę jednoczesnego krzyczenia do siebie i bycia miłym.

Wyteżam wyobraźnię, by wymienić pozytywne aspekty grania spektaklu w namiocie cyrkowym i owszem wiem, że one istnieją. I ten spektakl, i objazd z nim to bez wątpienia jedna z najważniejszych przygód w moim życiu. Ale nie zapomnę chwili, gdy po trzech latach objazdu Justyna Czarnota poinformowała mnie o zakończeniu eksploatacji spektaklu *Gdzie jest Pinokio?* przez Instytut Teatralny. Pamiętam, jak odetchnąłem wtedy z ulgą. Bo ten namiot cyrkowy to przede wszystkim żywioł – taki jak każdy inny. Potrafi oczarować zmysły, ale potrafi również działać z wielką destrukcyjną siłą. W chwili nagłej zmiany pogody przestaje być schronieniem, a staje się pułapką. W czasie wielkiego upału aktorzy i akrobaci działający kilka metrów nad ziemią (na stole lub na szarfach) doświadczali ogromnego gorąca zebranego pod kopułą. W czasie opadów deszczu drżałem zawsze o instalacje elektryczne i prosiłem w myślach, żeby tylko woda nie wdarła się do środka. Nie na każdym terenie była możliwość zrobienia podkopów dookoła namiotu (na przykład na boiskach do piłki nożnej). Oczywiście namiot rozstawiali i dbali o niego ludzie przeszkoleni do tego, z odpowiednim doświadczeniem i uprawnieniami. Jednak zawsze towarzyszyło mi napięcie i poczucie odpowiedzialności wynikające z tego, że te kilkanaście ton materii przemieszcza się i jest rozstawiane przy olbrzymim nakładzie pracy ludzkich rąk, będąc niejako urzeczywistnieniem gry mojej wyobraźni z historią o drewnianym pajacyku. Oczywiście nie byłoby to możliwe, gdyby nie było to również aktywnie realizowane marzenie dyrektora Macieja Nowaka.

## Premiera

Premiera odbyła się 14 lipca 2011 roku w Warszawie. Namiot rozstawiono pomiędzy siedzibą Instytutu Teatralnego a Zamkiem Ujazdowskim. To był niezwykle upalny dzień, a słońce podgrzewało poszycie namiotu niemiłosiernie. Kiedy rundy – czyli boczne poszycie namiotu – są opuszczone, to wewnątrz jest co prawda ciemno, ale jednocześnie brak cyrkulacji powietrza sprawia, że temperatura potrafi osiągnąć niesprzyjające ludziom wartości. Nieunikniona była decyzja o podniesieniu rund w okolicach południa w celu obniżenia temperatury wewnątrz namiotu.

Zanim namiot trafił w posiadanie Instytutu Teatralnego, klasyczne pokazy cyrkowe odbywały się z wykorzystaniem dość ogólnych planów świetlnych. Moją ambicją było zastosowanie precyzyjnych świateł teatralnych, które śledziłyby sylwetki poszczególnych artystów. W tym celu na wysokości około siedmiu metrów została zawieszona specjalna kratownica umożliwiająca montaż aparatów świetlnych. I wszystko pięknie się układało w mojej wyobraźni do momentu, w którym okazało się, że komplet sprzętu oświetleniowego będzie do mojej dyspozycji dopiero w dniu premiery.

Szczęśliwie miałem pewne doświadczenie w ustawianiu i programowaniu świateł oraz prowadzeniu ich w czasie spektakli. Jako oświetleniowiec zjeżdżałem kilka festiwali ze spektaklem *Murdas. Bajka* (reż. Paweł Aigner) Kompanii Doomsday. Byłem także asystentem Leszka Mądzika przy spektaklu *Warstwy*, w którym mistrz rozbijania ciemności pojedynczymi fotonami powierzył mi prowadzenie dźwięku i świateł.

Jednak zadanie, które czekało na mnie w namiocie, było nie tylko sprawdzianem nabytych umiejętności, ale również (a może przede wszystkim?) wyzwaniem dla mojej intuicji. Bo jak inaczej nazwać ustawianie teatralnych świateł w pełnym słońcu, kiedy zupełnie nie widać różnicy pomiędzy zgaszonym a odpalonym na sto procent reflektorem? Przypomnę, że rundy były podniesione, by zapewnić widzom względnie akceptowalną temperaturę w czasie premiery...

Ustawianie świateł w pełnym słońcu okazało się doświadczeniem mistycznym. Byliśmy dwie-trzy godziny przed premierą, aktorzy w tym czasie układali fryzury, robili makijaże i zakładali kostiumy. Równoległe ja wspinałem się na pięciometrową drabinę, by sięgnąć kolejnego aparatu. Zbliżając się, miałem poczucie, że wchodzę do gęstej gotującej się zupy (wszak stożkowe szapito wciąż gromadziło i podgrzewało powietrze unoszące się do góry). Szczerze mówiąc nie pamiętam, jak to zrobiłem, ale wiem, że zrobiłem. Prawdopodobnie bazowałem na jakichś notatkach wpisanych do scenariusza, bo ustawienie precyzyjnych kierunków świateł to jedno, ale potem trzeba je pogrupować i zakomponować z nich obrazy świetlne przypisane do poszczególnych scen i przejść między scenami. Jakimś cudem zdążyłem to zrobić, zanim widownia zaczęła zajmować miejsca.

Wiedziałem też wtedy, że jeżeli popełniłem gdzieś błąd i nagle okaże się, że jakaś ważna akcja sceniczna jest niedoświetlona, to mam jeszcze jednego asa w rękawie, o którego zadbał Maciej Nowak.

- Panie Robercie, ale jak to, spektakl cyrkowy bez takiego okrągłego spotu, który prowadzi artystów?
- Oczywiście, taki reflektor bardzo by nam się przydał, ale nie było już środków na wypożyczenie go.
- Nie obiecuję, ale zobaczę, co da się z tym zrobić.

Rundy zostały opuszczone. W namiocie nastał półmrok. Widzowie zajęli miejsca. Ruszamy z premierą i pierwszą próbą świateł zarazem. Muzyka! I parada artystów w choreografii wytrenowanej przez Werkę Pelczyńską. Jedną rękę trzymam na konsoli świateł, a drugą prowadzę nowiuśki spot, dopiero co wyjęty z pudła.

Niezbyt dobrze pamiętam premierowy spektakl, ale ze świateł byłem dość zadowolony. Utkwiło we mnie wspomnienie irytacji faktem, że mam tak mało rąk, że mam tylko jedną parę oczu, że uważność mam jedynie na sto, a nie dwieście procent. Okazało się, że technicznie niemożliwa jest jednoczesna obsługa analogowej konsoli świateł i robienie notatek. Śledzenie światłem spotu pojedynczego aktora lub akrobatycznej ewolucji i podążanie reżyserskim okiem za resztą zespołu. I jak tu teraz dać aktorom feedback?

## Objazd

Po dwudziestu tygodniach od otrzymania propozycji opracowania koncepcji objazdowego spektaklu, po kilkunastu tygodniach ścisłej współpracy z Moniką Sadowską, Michałem Korchowcem i zespołem Instytutu Teatralnego urzeczywistnił się zakup namiotu, realizacja spektaklu oraz skompletowanie ekip technicznej i artystycznej chętnych ruszyć w objazd. Zaś objazd, w który wyruszyliśmy zaraz po premierze, zapoczątkował proces urzeczywistniania się specyficznego, bo tymczasowego, objazdowego teatru. Treści wiążących nas umów zaczęły igrać ze wspólną egzystencją i realizowaną przez nas ideą. Idea zaś coraz bardziej oddziaływała nie tylko na jej adresatów, ale też na nas – jej realizatorów. Materializowała się wraz z obecnością widzów. W jakiś bliżej nieokreślony sposób sami stawaliśmy się częścią namiotu cyrkowego, byliśmy równie ważni jak liny kotwiczące ten tymczasowy obiekt w ziemi. Nasze ciała i uważność były tak samo napięte i podatne na działanie warunków atmosferycznych, żywiołów, praw fizyki i przypadku.

***W jakiś bliżej nieokreślony sposób sami stawaliśmy się częścią namiotu cyrkowego, byliśmy równie ważni jak liny kotwiczące ten tymczasowy obiekt w ziemi. Nasze ciała i uważność były tak samo napięte i podatne na działanie warunków atmosferycznych, żywiołów, praw fizyki i przypadku.***

Ze spektaklem *Gdzie jest Pinokio?* jeździliśmy przez trzy kolejne lata. Łącznie zagraliśmy pięćdziesiąt przedstawień. W każdym z miejsc oprócz spektaklu realizowaliśmy paradę, której częścią był minikoncert oraz pospektaklowe warsztaty przybliżające techniki stosowane przez cyrkowców, warsztat muzyczny, literacki, a także sensoryczne doświadczenie wejścia do wnętrza rekina wielorybiego, który połknął Dżepetta.

Patrząc na projekt *Gdzie jest Pinokio?* po dwunastu latach mogę powiedzieć, że jego największą wartością w mojej indywidualnej perspektywie okazała się możliwość rozwijania i modyfikowania go na przestrzeni trzech lat (przez dobór ekipy realizatorów czy twórcze reagowanie na wszelkie zmiany). Objazd pozwalał być razem z dziełem, przemieszczać się wraz z wykreowanym teatralnym uniwersum, konfrontować z widzem i nawiązywać z nim relację (na przykład poprzez działania warsztatowe). Dziś wiem, że to właśnie te zagadnienia przynoszą mi największą satysfakcję i pozwalają z nadzieją spoglądać na teatralną praktykę.

Współtworzenie tego projektu postawiło przede mną różne praktyczne wyzwania. Choć presja czasu miała niegdyś swoje twórcze plusy, to jednak dziś wiem, że rzetelne opracowanie scenariusza i koncepcji wydarzenia oraz stworzenie harmonogramu procesu produkcji to kwestie kluczowe z uwagi nie tylko na efekt, ale też na higienę pracy wszystkich zaangażowanych osób.

Gdy dziś obserwuję, jak ewoluowały rozwiązania technologiczne i standardy produkcyjne towarzyszące kolejnym realizacjom w tym samym, gruntownie wyremontowanym namiocie, odzywa się we mnie nutka życzliwej zazdrości i nieśmiałe marzenie, że jeszcze kiedyś tam wrócę. Pojawia się też myśl, że wtedy, w 2011 roku, moją rolą było przetarcie pewnego fascynującego szlaku.



fot. HaWa

Kamila Majchrzycka-Szymańska – z wykształcenia filolożka języka polskiego, teatrolożka i redaktorka. Z zawodu menedżerka kultury, kuratorka i animatorka życia kulturalnego związana z Łodzią. Szczególne miejsce w jej sercu zajmuje sztuka współczesna tworzona z myślą o dzieciach. W latach 2012–2020 pracowała w Teatrze Pinokio w Łodzi jako menedżerka instytucji oraz kuratorka i producentka licznych wydarzeń artystycznych i edukacyjnych, m.in. Międzynarodowego Festiwalu „Teatralna Karuzela”, wydawnictwa muzycznego *Urok Tuwima* czy spektakli teatralno-cyrkowych *Pippi Pończoszanka* oraz *Piotruś Pan* w ramach programu Lato w teatrze Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Obecnie współtwórczyni Festiwalu Książki Obrazkowej „Kropka + Kreska” (Fabryka Sztuki w Łodzi), Festiwalu Sztuki Tańca dla Dzieci „MATERIA I FOREMKA” (Fundacja MATERIA) oraz wystawy i programu edukacyjnego Elementarz empatii (Centrum Dialogu im. Marka Edelmana w Łodzi).

# 15

**Kamila  
Majchrzycka-Szymańska**

## **Ludzie i magia**

**– rzecz o współpracy Teatru Pinokio w Łodzi i Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie przy organizowaniu spektakli w namiocie cyrkowym**



Czerwcowy poniedziałek 2013 roku, ósma rano, około dziesięciometrowa przyczepa na podjeździe Teatru Pinokio w Łodzi blokująca całą ulicę, kilku gotowych do pracy mężczyzn z ekipy technicznej z Warszawy i słowa Justyny Czarnoty, koordynatorki z Instytutu Teatralnego: „Gdzie rozstawiamy dziś namiot cyrkowy?” – to pierwszy obraz, który pojawia się w mojej głowie, gdy przypominam sobie projekt *Pippi Pończoszanka* realizowany w ramach Lata w teatrze.

Dziś temu wspomnieniu towarzyszy sentymentalny uśmiech, ale wtedy czułam niepokój. Teatr Pinokio nie zorganizował miejsca do rozstawienia namiotu, w którym następnego dnia miały się zacząć próby do spektaklu *Pippi Pończoszanka*. Jako ówczesna świeżo upieczona kierowniczka Działu Produkcji i Promocji w Teatrze czułam się za to „niedopatrznie” bezpośrednio odpowiedzialna. Wiedziałam, że w najbliższe wakacje będziemy realizować jako partner Instytutu Teatralnego projekt cyrkowy, ale dopiero tamtego poranka zdałam sobie sprawę ze skali i materii przedsięwzięcia, z którym przyszło mi się zmierzyć.

[Justyna Czarnota] Najbardziej pamiętam z tego dnia złe przeczucia. Miałam wrażenie, że jest coś niejasnego w komunikacji z Teatrem Pinokio, ale nie bardzo umiałam stwierdzić, o co chodzi. Nie miałam też czasu o tym myśleć. Pod bramę Pinokia zajeżdżałam z ekipą techniczną – bussem oraz, co ważniejsze, ciężarówką z siedmiometrową lawetą, na której był namiot cyrkowy. Pytam, gdzie jedziemy, i dowiaduję się, że nigdzie. Zalała mnie fala różnorodnych emocji – ale ja raczej skupiam się na rozwiązywaniu problemów, a nie na ustalaniu przyczyn. Pamiętam Kamę [czyli mnie – K.M.-S.] z idealnie okrągłymi oczami, a potem decydowanie o tym, gdzie można tę przyczepę zostawić, odsyłanie chłopaków do domu i podróżowanie po Łodzi w celu namierzenia miejsca na rozstawienie namiotu.

Pod moimi okrągłymi oczami kryła się cała gama emocji: zaskoczenie, złość, ale przede wszystkim strach. Czułam coraz mocniej ciężar przedsięwzięcia, w które angażuje się nasza instytucja. Po pierwsze regularna praca artystyczna w czasie wakacji była czymś nowym dla zespołu teatralnego. Zamiast zwolnić tempo po niezwykle intensywnym sezonie, zamknąć teatr i odebrać wszystkie nadgodziny, zaczęliśmy ekspresową pracę nad nową premierą. Obawiałam się, że będziemy przemęczeni i zabraknie nam energii do działania. Wyobrażałam sobie, że może to prowadzić do kontuzji i innych uszczerbków na zdrowiu. Przewidywałam kłopoty organizacyjne związane z pracą poza siedzibą (zabezpieczenie i przewożenie scenografii czy ekstremalne temperatury w namiocie). Wiele moich obaw się sprawdziło, ale dopiero jako menadżerka tournée w 2014 i 2015 roku poznałam pełną paletę trudów projektu. Kradzież mikrofonów, burza w trakcie spektaklu, kamienie, szkło, doły i kałuże pod namiotem w przestrzeni gry aktorskiej, ostre zapalenie miedniczek nerkowych aktorki, zapadnięcie się części ławek na widowni, porwanie kierowcy autobusu – to tylko nieliczne z wyzwań, z którymi mierzyliśmy się na trasie.

Wracam do tego czerwcowego poranka i wszystkich odcieni mojego strachu związanego z projektem *Pippi Pończoszanka*, ponieważ chcę opowiedzieć, jak mimo początkowego braku porozumienia przy realizacji projektu obarczonego wysokim ryzykiem można zbudować partnerską współpracę bazującą na wspólnej misji i relacjach międzyludzkich.

Dla mnie proces budowania tej współpracy zaczął się, kiedy po naszej komunikacyjnej porażce wsiadłyśmy z Justyną do samochodu i zaczęłyśmy jeździć po Łodzi w poszukiwaniu miejsca pod namiot. Justyna pilnowała technicznych wytycznych, a ja ze wsparciem dyirekcji Teatru poszukiwałam organizacji i ludzi, którzy mogliby nam wskazać plac pod namiot o średnicy czterdziestu metrów i w błyskawicznym tempie pomóc zdobyć zgody na jego rozstawienie. Całodniowa akcja zakończyła się sukcesem. To wtedy nawiązaliśmy współpracę z Ogrodem Botanicznym w Łodzi, w którym stanął namiot i zaczęły się próby do *Pippi Pończoszanki* w reżyserii Konrada Dworakowskiego. Niebiesko-białe szapito widoczne wśród roślinności Ogrodu Botanicznego stało się wkrótce dla setek widzów Teatru Pinokio w Łodzi symbolem początku wakacji. To tu miała miejsce premiera przedstawienia, a w latach 2014–2018 odbywały się próby i spektakle wznawieniowe przed wyruszeniem w kolejne trasy, tu zagraliśmy premierę drugiego namiotowego tytułu Pinokio – *Piotrusia Pana*. Po bezpłatne wejściówki co roku ustawiały się kolejki, a lokalne media z entuzjazmem opisywały i recenzowały te wyjątkowe na mapie kulturalnej Łodzi wydarzenia.

Przytoczona sytuacja z szukaniem miejsca pod namiot w Łodzi stanowi dla mnie metaforę współpracy Instytutu Teatralnego i Teatru Pinokio. Wysoki stopień skomplikowania projektu sprawiał, że nasze partnerstwo wielokrotnie napotykało trudy organizacyjne i błędy komunikacyjne. Wymagało to od nas wykraczających poza ramy instytucjonalne nakładów pracy i wysiłków emocjonalnych. Nauczyło nas jednak działać razem w momentach kryzysowych i brać wspólnie odpowiedzialność za całość zadań w objeździe. Zbudowało w nas zaufanie do siebie nawzajem oraz wiarę w nasze możliwości (zarówno indywidualne, jak i zespołowe). Gdy myślę o tym teraz, jestem przekonana, że o wysokiej jakości i wyjątkowości partnerstwa między Instytutem a Teatrem stanowili ludzie – kompetentni, zaangażowani, otwarci i wrażliwi. To dzięki ich mądrym namysłowi, ciągłym staraniom i ogromnej pracy projekt mógł się rozwijać. Czuję dużo wdzięczności, że mogłam być tego częścią.

Tym, co pomogło nam w tak szybkim tempie postawić namiot cyrkowy w Ogrodzie Botanicznym, a potem rozwiązywać kolejne kryzysy i z zaangażowaniem trwać w projekcie, była jego... magia. Z perspektywy czasu widzę, że fascynacja potencjałem, który niósł w sobie objazd spektaklu w namiocie cyrkowym, zespałała nasze instytucje we wspólnym działaniu. Dawała siłę napędową i motywację do mierzenia się z wszelkimi komplikacjami. Dlatego zanim przejdę do rozwinięcia wątków związanych z charakterystyką naszego partnerstwa, chcę opisać, czym ten projekt zaczarował nasz Teatr.

## Projekt spowity magią

Spoiłem dla samorządowej instytucji kultury z Łodzi i prowadzonego przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego Instytutu Teatralnego stała się przede wszystkim misja programu Lato w teatrze. Jego ideowe założenia były zapisane w DNA Teatru Pinokio, więc w tym obszarze rozumieliśmy się bez słów i podskórnie czuliśmy, jak wspólnie realizować jego cele, takie jak: docieranie z wydarzeniami o wysokich wartościach artystycznych do miejsc o utrudnionym dostępie do kultury; tworzenie spektakli teatralnych łączących w sobie interdyscyplinarne środki wyrazu dla widzów w każdym wieku, ze szczególnym uwzględnieniem

potrzeb dzieci i młodzieży; niwelowanie barier przestrzennych, ekonomicznych, społeczno-mentalnych i kompetencyjnych w odbiorze dzieł sztuki czy wspieranie zmiany społecznej poprzez włączanie osób zagrożonych wykluczeniem społecznym w procesy twórcze. Wymieniam te hasła jednym tchem, ponieważ znam je doskonale na pamięć. Dziesiątki razy wypisywaliśmy je we wnioskach i sprawozdaniach składanych do ministerstwa czy urzędu miasta. Jednak to właśnie projekt *Pippi Pończoszanka* po raz pierwszy pozwolił nam poczuć ich znaczenie.

[Marta Olejniczak, menadżerka tournée spektaklu *Pippi Pończoszanka* w latach 2017–2018] Dotychczas pracowałam głównie przy wnioskach o dotacje, budżetach i ewaluacjach projektów. Znałam je bardzo dobrze i na wielu płaszczyznach, ale wciąż na papierze. W niewielkim wymiarze miałam kontakt z bezpośrednim odbiorcą wydarzeń. Projekt pozwolił mi wyjść z biurowej do ludzi, pokazał, jak zostawić intelektualne koncepty, które poznawałam jeszcze na studiach. Dzięki jeżdżeniu z namiotem cyrkowym zobaczyłam to, co żywe i autentyczne, czyli jak kultura potrafi odpowiadać na potrzeby radości z życia, samorealizacji i autonomii poprzez tworzenie pola do zabawy, inspiracji i wspólnych doznań.

Spotkanie z publicznością projektu było niezwykle doświadczeniem dla całego zespołu Teatru Pinokio. Ramy przedsięwzięcia dawały nam możliwość integracji ze społecznością lokalną. Instytut znajdował domy kultury gotowe zaprosić namiot cyrkowy do siebie. Na jedną trasę składało się z reguły około ośmiu miejscowości – zwykle nie funkcjonowały w nich sceny teatralne. W każdej z nich byliśmy dwa dni. Pierwszego rozkładaliśmy namiot z pomocą miejscowych ochotników, prowadziliśmy warsztaty twórcze dla dzieci oraz paradę ulicami miasta zakończoną koncertem w Willi Śmiesznotce (zaaranżowanej na potrzeby przedstawienia mobilnej scenie Teatru). Drugi dzień był wspólnym świętem: graliśmy spektakl w namiocie cyrkowym, a także koncert w rockowym stylu, podczas którego mali i duzi widzowie oraz artyści spotykali się na scenie we wspólnym tańcu i skandowaniu słów piosenki *Pozwólcie dziecku żyć po sąsiedzku*. Czuliśmy, że mamy ogromny przywilej obcowania z wyjątkową publicznością – spragnioną nowych doznań, taką, która niejednokrotnie pierwszy raz stykała się z teatrem.

[Ewa Wróblewska, aktorka Teatru Pinokio] Te dzieci miały w sobie wyjątkową wrażliwość. Poznawanie siebie i swoich możliwości przez zabawę oraz artystyczne wariacje podczas spotkania z nami – to wszystko było dla nich odkrywczym. One tak to chłonęły i tak się w to angażowały, że można było czerpać z tego doświadczenia łyżkami.

Historia rudowłosej Pippi spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem zarówno małych, jak i dużych widzów. Z przejęciem kibicowali tej odważnej i silnej bohaterce, która upominała się o swoje miejsce w społeczeństwie, o prawo do indywidualności i decydowania o sobie. Podczas sceny, która ukazywała samotność Pippi i jej tęsknotę za zmarłą mamą i nieobecnym tatą, publiczność dyskretnie ocierała łzy. Rozpiętość wachlarza emocji sprawiała, że przedstawienie nie tylko tworzyło przestrzeń do międzypokoleniowej, mądrej zabawy, ale także przypominało dorosłym, jak ważną rolę pełnią w życiu swoich dzieci.

Słuchając entuzjastycznych komentarzy po spektaklach, rozmawiając z przedstawicielami zaprzyjaźnionych ośrodków kultury czy czytając tekst Katarzyny Kotarskiej *Kamień rzucony w wodę*<sup>1</sup>, który kompleksowo opisuje wpływ wizyty namiot-

<sup>1</sup> Tekst powstał w ramach publikacji *Komentarze badaczy i obserwatorów projektów realizowanych w namiocie cyrkowym w ramach programu Lato w teatrze Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego*, <http://latowteatrze.pl/namiot-assets/images/wisniewska-suszczynski-kotarska.pdf>.

tu cyrkowego z przedstawieniem *Pippi Pończoszanka* na instytucje zapraszające do siebie namiot i lokalne społeczności, wyrobiłam w sobie przekonanie, że to wszystko naprawdę działało. Misja projektu realizowała się w piękny sposób.

To była jednak tylko jedna z odsłon magii projektu. Gdy docieraliśmy z namiotem cyrkowym do miejsc o „utrudnionym dostępie do kultury”, okazywało się, że to my możemy się wiele nauczyć od lokalnych instytucji. Ich relacje z odbiorcami i znajomość potrzeb mieszkańców były dla nas inspiracją w codziennej pracy w Teatrze. Obserwowaliśmy, jak z niespotykaną w dużych miastach łatwością mogą porozumiewać się na rzecz wspólnej sprawy pracownicy ośrodków kultury, urzędów gmin, komendanci straży pożarnej i policji czy sąsiedzi. Podziwialiśmy zaangażowanie całej społeczności w organizację parady ulicami miasta czy w zapewnienie bezpieczeństwa uczestnikom projektu. Doświadczaliśmy szczerzej gościnności i serdeczności.

[Konrad Dworakowski, dyrektor Teatru Pinokio w latach 2009–2019] Czerpiąc naukę z każdego z objazdów, zdaliśmy sobie sprawę, że nasza misja działa w dwóch kierunkach. Przyjeżdżaliśmy do małych miejscowości z teatrem jako dawcy, ale wyjeżdżaliśmy z nich jako biorcy, zabierając ze sobą nowe spojrzenie na teatr i publiczność, potrzebę komunikacji poza klasycznym repertuarem.

Tak jak publiczność spektaklu była spragniona kontaktu ze sztuką, tak my dzięki projektowi poczuliśmy tęsknotę za wyjściem z murów instytucji i spotkaniem z widzami o nieznanym nam dotąd wrażliwości. Z każdym kolejnym warsztatem, spektaklem i kontaktem z mieszkańcami rósł w nas apetyt na tę wielką przygodę. To była dla nas możliwość poznania całego kraju – także w sensie geograficznym.

[Ewa Wróblewska] Przypominają mi się eskapady i eksploracje okolicznych terenów w miejscowościach, w których się zatrzymywaliśmy. Te wszystkie rzeki, kąpiele, jeziora, lasy, wycieczki, łąki, wieże ciśnień, zwiedzanie, czerpanie ze wszystkich dobrodziejstw, jakie były w okolicy, żeby ten czas wykorzystać maksymalnie. Chcieliśmy jak najwięcej z tego miejsca wynieść, doświadczyć, poznać, zebrać dla siebie, odkryć. To budziło taką ciekawość, takie nienasycenie, taki głód – co dalej, co jeszcze można zobaczyć? [...] Ten projekt nauczył mnie ufności we własne możliwości. Przecież graliśmy bez mikroportów w namiocie, w którym akustyka była, jaka była. Bazowaliśmy tylko na naszej skali i na naszych przeponach. Te nieprzewidywalne warunki techniczne czy wszystkie warsztaty cyrkowe poszerzały nasze kompetencje. Dały nam wachlarz nowych możliwości. Zdobyliśmy mnóstwo umiejętności.

Zawodowe i osobiste doświadczenia oraz przeżycia, które zbieraliśmy w kolejnych trasach, bardzo nas wzbogaciły. Jako zespół zyskaliśmy artystyczną i organizacyjną praktykę, która dała nam motywację i wiedzę do realizacji społecznych projektów teatralnych w łódzkich bramach i podwórkach (m.in. *Wjeżdżamy w bramy*, *Bramo-granie*, *Wołanie miasta*) czy w objeździe ze spektaklem *Świnki 3* w reżyserii Łukasza Bzury w Wozie Metafizycznym. Nierzadko wracaliśmy z nową propozycją artystyczną do ośrodków kultury, które gościły *Pippi Pończoszkę*, kontynuując misję projektu już samodzielnie, poza formalnymi umowami z Instytutem Teatralnym.

[Konrad Dworakowski] Dzięki doświadczeniom, które zbieraliśmy podczas objazdów z cyrkiem, wzbogaciliśmy misję Teatru Pinokio o komponent społeczny. Chciałem zmiany jakościowej zespołu Teatru, zarówno na poziomie języka poprzez kontakt ze sztuką cyrku, muzyką na żywo

i konwencją wykraczającą poza repertuar, jak i na poziomie mentalnym. Chcieliśmy rozwijać teatr społeczny, który odgrywa rolę, pełni funkcję, angażuje się, zmienia świat. [...] Z całą pewnością znakniemi nowej jakości w naszej pracy czerpaliśmy garściami z języka cyrku. Cyrk stał się dla nas metaforą szczególnej filozofii, jakości i specyfiki pracy, przez którą rozumieliśmy radość i fantazję, ale także odpowiedzialność za innych i współpracę.

Sama materia i istota cyrku roztaczały magiczną aurę wokół projektu. Podróżowanie w taborze cyrkowym było dla wielu osób z naszego zespołu jednym z najbardziej niezwykłych doświadczeń zawodowych. Bycie razem w drodze, reagowanie na ciągłą zmienność sytuacji, wyężona praca oraz czas rekreacji wypełniony zespołowym śpiewem i wędrownkami dawały nam poczucie wspólnoty i radochę. Chłoniliśmy tę atmosferę, słuchając barwnych opowieści z przeszłości Janusza Sejbuka – byłego linoskoczka, właściciela Cyrku Bojaro, wieloletniego kierownika budowy namiotu w projekcie. Jednocześnie mieliśmy poczucie, że dzięki Instytutowi Teatralnemu tu i teraz sami tworzymy nową historię cyrku w Polsce.



fot. Marta Ankiersztejn-Węgier, spektakl „Pippi Pończoszanka”

Na koniec opowieści o magii, chcę wspomnieć jeszcze o bardzo istotnym, choć przyziemnym jej wymiarze. Zwrócił mi na niego uwagę w rozmowie Artur Zajdel – jeden z budowniczych namiotu: „Lepszej pracy, mimo że sezonowej, nie można sobie wyobrazić. Zarobki były także, jak na tamte czasy, bardzo przyzwoite”.

Aspekt pieniędzy był faktycznie dla nas bardzo ważny zarówno w kontekście indywidualnych zarobków, jak i modelu finansowania instytucji. Po pierwsze był to jedyny projekt w roku, który umożliwiał dodatkowe wypłaty dla pracowników artystycznych, merytorycznych i technicznych Teatru. Dodam, że były to stawki przewyższające nasze standardowe dochody. Po drugie stała dotacja, która uwzględniała wszystkie organizacyjne i techniczne potrzeby, była bezcenna dla skrajnie niedofinansowanej instytucji miejskiej. Pozwoliła nam doposażyć Teatr

w sprzęt niezbędny do działań poza siedzibą. Dawała niespotykany komfort pracy i tworzenia długofalowej strategii działania.

Podsumowując, objazd z namiotem cyrkowym w ramach Lata w teatrze był wyjątkowy w wielu wymiarach. Jego magia roztaczała się na każdego z nas i wszyscy z niej czerpaliśmy. Moje początkowe obawy, że przy dużym zmęczeniu i obciążeniu pracą zabraknie nam energii do działania, okazały się mylne. Oczywiście przeżyliśmy wiele kryzysów i momentów zwątpienia, których tylko garstkę przywołałam na początku tego tekstu, ale te wszystkie magiczne aspekty, jakich doświadczaliśmy, zachęcały nas zawsze, żeby dawać z siebie to, co najlepsze, by projekt mógł trwać i się rozwijać.

## Partnerstwo, czyli ludzie

Współpraca między Teatrem Pinokio i Instytutem Teatralnym rozpoczęła się na długo przed moją wyprawą z Justyną po Łodzi w poszukiwaniu miejsca pod namiot. Wszystko zaczęło się od tego, że Instytut powierzył Konradowi Dworakowskiemu i jego zespołowi misję stworzenia spektaklu *Pippi Pończoszanka*. Opiekę nad produkcją ze strony Teatru objęła Dagna Kidoń.

W obsadzie oprócz zespołu Pinokia znaleźli się artyści z grupy cyrkowej Carnival, kaskader oraz aktorzy wyłonieni z castingu (m.in. grająca główną rolę Dominika Majewska). Aktorzy i cyrkowcy dzięki warsztatom i zadaniom stawianym im przez reżysera zdobywali nowe kompetencje i przygotowywali się do spotkania z nieznaną publicznością. Sam reżyser był zachwycony możliwością tworzenia spektaklu w namiocie cyrkowym. Inspirując się językiem cyrku, budował teatralną opowieść na podstawie prozy Astrid Lindgren, której nierozłącznym ogniwem była muzyka na żywo skomponowana przez Piotra Klimka. Za scenografię odpowiadała Marika Wojciechowska. Ten zespół twórców, znany z najwybitniejszych produkcji dla dzieci we współczesnym teatrze, gwarantował wysoką jakość artystyczną przedsięwzięcia oraz jego familijny, włączający charakter.

Tak różnorodny konglomerat osób zaangażowanych w kształtowanie projektu pokazuje, jak złożone było partnerstwo między Pinokiem i Instytutem: oznaczało zaangażowanie wielu osób we wspólną sprawę i związane z tym wyzwania logistyczne.

Ideowo-merytoryczny pakt między instytucjami zaowocował premierą w Łodzi – wtedy przedstawienie „odebrał” ówczesny dyrektor Instytutu Teatralnego Maciej Nowak. Widowisko spełniało artystyczne aspiracje twórców i wzorcowo wpisywało się w misję wytyczoną przez Instytut – było naszym wkładem w magię projektu.

Istotą tego przedsięwzięcia był jednak objazd! W pierwszym roku opiekę nad taborem cyrkowym i podróżą objęła Justyna Czarnota. Była odpowiedzialna za kontakt z ośrodkiem przyjmującym w kwestiach technicznych związanych z rozstawieniem namiotu, paradą i salami warsztatowymi. Nadzorowała pracę budowniczych. Zawsze przyjeżdżała do danej miejscowości kilka godzin wcześniej niż zespół artystyczny, by sprawdzić warunki i przygotować pole do działania. A sytuacja na miejscu potrafiła zaskoczyć: nieskoszoną trawą pod namiot, spóźnieniem członków ekip. Justyna doglądała też noclegów dla całego zespołu, których zapewnienie le-

żało po stronie goszczącej nas miejscowości. W międzyczasie gasiła wszelkie pożary i nawiązywała bliższe relacje z przedstawicielami ośrodków kultury, szerząc ideę Lata w teatrze i innych programów Instytutu Teatralnego. Podczas samego widowiska przejmowała w miarę potrzeby różne funkcje: kontrolerki BHP, bileterki, obsługi widowni czy inspicjentki.

Ta wielozadaniowość sprawiła, że Justyna знаła projekt i potrzeby zaangażowanych w niego ludzi jak nikt inny. Podjąwszy się koordynacji objazdu, zbierała wszystkie doświadczenia związane z brakiem klarownej komunikacji z ośrodkami kultury, wypracowywała dobre praktyki i zaczęła zastanawiać się, jak sprawić, by projekt stał się bardziej przewidywalny i profesjonalny. Jednocześnie była z zespołem Pinokia w ciągłym dialogu i włączała nas na każdym etapie w ewaluację projektu.

[Justyna Czarnota] Teatr Pinokio był pierwszym naszym partnerem strategicznym<sup>2</sup> w objeździe z namiotem cyrkowym. Wszystko musieliśmy wspólnie wypracować w trakcie bieżącej pracy. Zależało mi, żeby to było prawdziwe współdziałanie, oparte na zrozumieniu i prowadzące do wspólnego wzrastania. Od początku w naszym zespole było założenie, że rola Instytutu nie może ograniczać się do przekazania pieniędzy. Było to zresztą niemożliwe chociażby dlatego, że to my odpowiadaliśmy za przygotowanie trasy. Podczas realizacji tego projektu utwierdziłam się w przekonaniu (a może i nauczyłam się tego), że sztywny podział ról powoduje napięcia i niezadowolenie drugiej strony, że warto sobie mówić wszystko wcześniej, nawet tylko sygnalizować, że obie strony muszą być jasno umówione na to, za co odpowiadają, ale też mieć wiedzę o projekcie jako całości.

Doświadczenia pierwszej wspólnej trasy przekładały się na świadome kształtowanie partnerstwa dwóch instytucji. Kierując się przywołaną przez Justynę filozofią współpracy, po doświadczeniach wspólnej wędrowki w 2013 roku określiliśmy kluczowe problemy. Pierwszy z nich wiązał się z ekipą techniczną: do tej pory Instytut zatrudniał niezależnych pracowników, którzy nie brali pełnej odpowiedzialności za kwestie techniczne. Tymczasem potrzebowaliśmy zespołu sprawującego pieczę nad rozstawianiem zarówno namiotu, jak i scenografii do spektaklu. Z ramienia Instytutu kierownikiem budowy namiotu został Janusz Sejbuk, ale wspólnie poszukiwaliśmy w Łodzi (również ze względu na niższe koszty niż w Warszawie) sześciu silnych mężczyzn z uprawnieniami do pracy na wysokościach, którzy pojechaliby z nami w trasę. Licząc na łódzkie środowisko związane z wydarzeniami kulturalnymi, jako Teatr Pinokio daliśmy ogłoszenie w lokalnej prasie. Nikt jednak się nie zgłosił. W tym czasie zaczęłam głośno martwić się w domu, że nie mam pomysłu, jak zrekrutować „sześciu chłopów do pracy na wysokości”, którzy rozstawią namiot cyrkowy i rusztowanie (bo to była główna konstrukcja w scenografii *Pippi*). Wtedy mój osobisty partner życiowy zażartował, że mogłabym poszukać jakiejś firmy dekarzkiej. Żart polegał na tym, że sam prowadził taką. Od słowa do słowa razem z Instytutem i Teatrem stwierdziliśmy, że to dobry pomysł. Mój Łukasz skompletował ekipę i pod kierownictwem Janusza ruszyli w objazd. Ta formuła bardzo się sprawdziła. Dekarze złapali bakcyła, wyspecjalizowali się i do 2019 roku stanowili stałą ekipę techniczną rozstawiającą namiot przy wszystkich produkcjach cyrkowych Instytutu.

<sup>2</sup> Pierwszy spektakl w namiocie cyrkowym *Gdzie jest Pinokio?* w reżyserii Roberta Jarosza był samodzielną produkcją Instytutu Teatralnego.

W toku ewaluacji postanowiliśmy także, że w 2014 roku to ja pojedę w roli menadżerki tournée. Do tej pory pamiętam ciężar poczucia odpowiedzialności, a jednocześnie miły dreszczyk emocji związanych z przygodą i możliwością podjęcia się tak dużego wyzwania. Justyna na przykładzie jednej miejscowości pokazała mi w praktyce, jak kierować projektem i realizować wspólną misję. Dzięki rzetelnie przekazanej przez nią wiedzy było mi łatwiej ze sprawami technicznymi w objeździe, a sama zbierałam szereg nowych obserwacji i doświadczeń, które w 2015 roku mogłam przekazać Marii Babickiej – nowej menadżerce tournée z Instytutu Teatralnego.

Dołączenie Marii do zespołu rozpoczęło proces porządkowania bazy wiedzy o projekcie, pogłębionej refleksji nad sensem naszych działań oraz szukania i wdrażania nowej formuły objazdu. Na tamtym etapie, który nazywałyśmy roboczo profesjonalizacją projektu, stanowiłyśmy we trzy trzon zespołu pracującego nad kształtem całego przedsięwzięcia. Naszym celem było niwelowanie ryzyka i polepszenie komfortu pracy kilkudziesięciu osób zaangażowanych w cyrkową podróż, a także lepsze wykorzystanie potencjału, jaki spektakle w namiocie cyrkowym miały dla społeczności odwiedzanych miejscowości.

Z mojej perspektywy, dzięki bliskiej relacji naszej trójki (wypełnionej wzajemnym zaufaniem, ciągłymi rozmowami w trasie i podczas ewaluacji, wspólnym doświadczaniem emocji płynących ze spotkań z widzami i chęcią udoskonalania naszych działań) partnerstwo między Teatrem a Instytutem ugruntowało się i pogłębiło. Pracowałyśmy na wspólnych wartościach i w imię ważnej dla nas misji, dlatego granice podziału ról między instytucją zamawiającą a teatrem-wykonawcą w zasadzie się zatarły. W sposób naturalny brałyśmy wspólnie odpowiedzialność za całość procesu zmian i korzystałyśmy z zasobów obu organizacji, by je wprowadzać. Dzięki połączeniu sił stworzyłyśmy poprawione ramy projektu, które podniosły jego standardy organizacyjne oraz wartość merytoryczną.



fot. Marta Ankiersztejn-Węgier, spektakl „Pippi Pończoszanka”

Szczególny charakter naszego partnerstwa wspomina Aleksandra Chmielińska, która wraz z Moniką Modrzejewską-Świgulską jako konsultantki poprowadziły je-



sienią 2015 roku w Pinokiu spotkanie podsumowujące dla przedstawicieli domów kultury biorących udział w objeździe: „Myślę, że miałam przyjemność doświadczyć autentycznej zespołowości opartej na wspólnych wartościach, pasji, kreatywności i misji, które łączyły bez względu na instytucje, role oraz stanowiska”.

Wspomniane powyżej spotkanie ewaluacyjne było momentem kulminacyjnym dla pracy naszego trzyosobowego zespołu. Ola i Monika zwróciły nam uwagę na szereg spraw, które stały się podstawą dla kluczowych zmian w projekcie. Ich diagnoza pomogła nam także mądrze dookreślić role zespołowe w naszej trójce. Do mnie należała opieka nad zespołem artystycznym i logistyką spektaklu. Maria w całości zaopiekowała się budowaniem współpracy z ośrodkami kultury, zarządzaniem w trasie i budową namiotu. Justyna, od 2016 roku kierowniczka Działu Pedagogiki Teatru (który realizował program Lato w teatrze w Instytucie), sprawowała pieczę nad misją projektu.

Na podstawie pozostałych wniosków ze spotkania ewaluacyjnego w Pinokiu Justyna i Maria opracowały nową formułę organizacji objazdów, której głównym celem stała się nie sama prezentacja spektaklu, ale edukacja lokalnych liderów i stworzenie im przestrzeni do samodzielnego działania. Od tego czasu namiot jeździ do ośrodków, które tworzą sieć współpracy w swojej okolicy. Wśród nich jest jeden lider, to on zaprasza inne pobliskie domy kultury do projektu i pomaga im w jego realizacji. Instytut Teatralny wspiera lokalnych liderów, organizując u nich warsztaty dla animatorów przygotowujące do pracy z dziećmi wokół spektaklu metodami pedagogiki teatru. Jest to także okazja dla Instytutu do zrobienia wizji lokalnej przed przyjazdem namiotu, co niweluje ryzyko technicznych problemów w trakcie cyrkowych podróży. Dużo większy nacisk został położony na okazję do wymiany myśli dla osób zaangażowanych w projekt: nieodłączną częścią przedsięwzięcia stały się spotkania organizacyjne w siedzibach partnerów strategicznych Instytutu odpowiedzialnych za komponent artystyczny oraz spotkania ewaluacyjne w Instytucie z przedstawicielami wszystkich instytucji biorących udział w objeździe. Model ten został przećwiczony i utrwalony w kolejnych latach objazdu ze spektaklem *Pippi Pończoszanka*.

W jasno zdefiniowanej roli łatwiej było mi się skupić na jakości pracy w powierzonym mi obszarze. Staraliśmy się co roku zwiększać komfort pracy całej załogi poprzez na przykład zabieranie w trasę dodatkowych osób do obsługi sceny czy dokupowanie niezbędnego sprzętu technicznego. Gdy przejęłam w Teatrze stanowisko zastępczyni dyrektora, bezpośrednią pieczę nad projektem oraz zadania menadżerki tournée przejęła nowa kierowniczka Działu Produkcji i Promocji – Marta Olejniczak. Zgodnie z przyjętą przez nas zasadą profesjonalizacji projektu od 2017 roku podróżą cyrkową zarządzały dwie osoby – Maria Babicka oraz ktoś z ekipy Teatru. W zespole Pinokia cały czas było obecne przekonanie, że objazd z namiotem to nasze flagowe działanie – łączące wysoki poziom artystyczny z misją społeczną. Aby rozszerzać rozwojowy (i magiczny!) potencjał projektu, zapraszaliśmy do przejmowania obowiązków menadżerek tournée i doświadczenia na własnej skórze wędrowni w taborze cyrkowym kolejne współpracujące z nami osoby – Olę Żukowicz i Agatę Zubrzycką.

Dziś myślę, że kluczem do sukcesu zarówno w trzyosobowym zespole, w którym profesjonalizowałyśmy projekt, jak i w całej strukturze partnerstwa między Instytutem a Teatrem, były relacje międzyludzkie. Pracowaliśmy na rzecz wspólnych idei i wartości, co zbliżyło nas do siebie – po prostu się polubiliśmy i byliśmy na siebie uważni. Uwzględnialiśmy nasze stanowiska w sprawach organizacyjnych i merytorycznych, ale także dokładaliśmy wszelkich starań, żeby usłyszeć się jako ludzie w swoich potrzebach.

***Dziś myślę, że kluczem do sukcesu zarówno w trzyosobowym zespole, w którym profesjonalizowałyśmy projekt, jak i w całej strukturze partnerstwa między Instytutem a Teatrem, były relacje międzyludzkie. Pracowaliśmy na rzecz wspólnych idei i wartości, co zbliżyło nas do siebie – po prostu się polubiliśmy i byliśmy na siebie uważni. Uwzględnialiśmy nasze stanowiska w sprawach organizacyjnych i merytorycznych, ale także dokładaliśmy wszelkich starań, żeby usłyszeć się jako ludzie w swoich potrzebach.***

Doskonale podsumowuje ten aspekt wypowiedź Marii Babickiej:

To oczywiście było partnerstwo instytucji, ale istotą była współpraca osób w nich zatrudnionych. W pracy zawsze byliśmy pół na pół na trzech poziomach: organizacyjnym, merytorycznym i psychologicznym. Takie spojrzenie na budowanie relacji zawodowych pokazało mi, jak ważna jest każda z tych sfer. W wielu późniejszych relacjach, które przyszło mi budować na drodze zawodowej, starałam się pamiętać o tym doświadczeniu i równowadze.

Do dziś to doświadczenie współpracy stanowi dla mnie punkt odniesienia w kontekście dążenia do empatycznej komunikacji wspierającej proces doskonalenia całego przedsięwzięcia. Wartość tej praktyki dla mojego rozwoju zawodowego płynie także z takich sytuacji w projekcie, w których mimo dobrych chęci i zaangażowania często droga do porozumienia była długa, mozolna i pełna trudnych emocji. Przykładem obszaru, który wymagał od nas nieustannego poszukiwania zgody i dobrej dla obu stron formuły, były warsztaty. Gdy w 2013 roku w pośpiechu i sporym chaosie organizacyjnym przygotowaliśmy pierwszą produkcję, nie było czasu na ich zaprojektowanie. Dlatego w trasie, wpisując się w formułę wypracowaną przez Instytut, artyści zgodnie ze swoimi kompetencjami prowadzili w duetach warsztaty narzędziowe: teatralne, cyrkowe i muzyczne. Były to spotkania, które miały na celu integrację najmłodszych widzów spektaklu z jego twórcami oraz otworzenie drzwi do świata Pippi. Załodze Pinokia nierzadko udawało się nawiązać autentyczny kontakt z dziećmi podczas wspólnego śpiewania piosenki czy ćwiczeń z improwizacji. Równie często jednak prowadzący warsztaty skupiali się na uczeniu rzemiosła (np. żonglowania czy chodzenia po linie), co ze względu na małą ilość czasu nie przynosiło wymiernych efektów. Budziło to frustrację zarówno artystów, jak i uczestników zajęć. Ponadto Instytut chciał wprowadzić własną formułę warsztatów, bazującą na założeniach pedagogiki teatru.

[Justyna Czarnota] Kiedy zobaczyłam warsztaty po raz pierwszy, składały się one z zestawu aktorskich, cyrkowych i muzycznych ćwiczeń i zadań, a osoby prowadzące były skupione na przekazaniu konkretnych infor-

macji i precyzyjnym wykonywaniu działań przez uczestników zajęć. A ja miałam wyobrażenie, że powinny one być dla wszystkich radosną zabawą, która przygotowuje na spotkanie z teatrem.

Mimo licznych dyskusji nie udało się nam wypracować wspólnego rozwiązania. Ze względu na to, że założenia pedagogiki teatru były dla programu Lato w teatrze kluczowe, Justyna Czarnota i ówczesna kierowniczka Działu Pedagogiki Teatru Justyna Sobczyk szukały sposobu na wyjście z impasu. W 2015 roku zaproponowały ewaluację, którą poprowadził mediator – Konrad Sobczyk. Stworzyło to skomplikowaną sytuację konfrontacji, co było dla wielu z nas trudne emocjonalnie. Gdy jako delegacja z Łodzi jechaliśmy do Warszawy na mediacje, nasze nastroje były bojowe. Nie rozumieliśmy, dlaczego potrzebna jest osoba z zewnątrz, żeby rozwiązać merytoryczny problem. Aktorzy na czele z dyrektorem Teatru mieli bogate doświadczenie w pracy z dziećmi i uważali, że ich metody są skuteczne w kontekście realizacji misji projektu. Instytut natomiast chciał zmiany jakościowej: budowania dramaturgii warsztatów oraz pogłębiania autorefleksji widzów w nawiązaniu do wątków ze spektaklu.



fot. Marta Ankiersztejn-Węgier, parada z udziałem artystów występujących w spektaklu „Pippi Pończoszanka”

Wskutek mediacji, by pomóc aktorom zrozumieć sedno podejścia pedagogiczno-teatralnego i wspólnie wypracować nowy scenariusz warsztatów, do życia został powołany długofalowy wewnętrzny projekt pod nazwą „Akademia Pippi”. Przez cały sezon teatralny zaproszeni przez Instytut pedagogzy teatru – Julia Biczysko i Sebastian Świąder – przyjeżdżali do Pinokia i prowadzili warsztaty wokół książki i spektaklu *Pippi Pończoszanka*, wdrażając aktorów i cyrkowców w podejście pedagogicznoteatralne. Finałem Akademii był wspólnie wypracowany nowy scenariusz

warsztatów. Polegał on na tym, że dzieci zapisywały się na zajęcia w trzech drużynach: Pippi, piratów i cyrkowców. W ramach wybranych grup uczestnicy przygotowywali swoje atrybuty (np. przebrania) i małe formy artystyczne (np. piramidę cyrkową czy manifest dotyczący praw dziecka). Na finał spotykali się, by zaprezentować sobie nawzajem efekty pracy, a następnie z piegami na nosach i piosenką na ustach ruszali w pochód ulicami miasta zakończony koncertem.

W moim odczuciu, mimo długiego i z założenia demokratycznego procesu przygotowywania koncepcji warsztatów do spektaklu *Pippi Pończoszanka*, efekt końcowy nie zniwelował napięcia, które narosło między Teatrem a Instytutem w tym temacie. Choć niewątpliwie udało się zbudować dramaturgię zajęć, metoda pedagogicznoteatralna nie stała się naturalnym dla aktorów sposobem prowadzenia warsztatów, pozostała narzuconą z góry formułą.

Przełom nastąpił dopiero przy kolejnym spektaklu namiotowym przygotowanym przez Teatr Pinokio – *Piotrusiu Panie* – kiedy to pedagodżki teatru Wiktoria Rutkowska i Dominika Szule stworzyły scenariusz warsztatów do przedstawienia. Były one zaproszeniem do odwiedzenia Nibylandii i poznania mieszkańców tej niezwyklej wyspy. Uczestnicy, wykorzystując wyobraźnię oraz techniki teatralne, cyrkowe i muzyczne, mogli nauczyć się latać, chodzić po burcie niewidzialnego statku pirackiego czy konstruować magiczne instrumenty. Następnie, podobnie jak podczas spektaklu *Pippi Pończoszanka*, ruszali w kolorowym korowodzie wraz ze swoimi rodzicami pod scenę w plenerze, gdzie czekała na nich muzyczna niespodzianka w postaci koncertu. Celem warsztatów, w nawiązaniu do wątków ze spektaklu, było badanie relacji między dzieciństwem a dorosłością.

Przed ruszeniem w objazd Wiktoria, Dominika i wspierająca je Justyna Czarnota w przemyślany sposób, czerpiąc inspirację z modelu Teatroteki Szkolnej<sup>3</sup>, przygotowały aktorów i cyrkowców do realizacji scenariusza warsztatów w objeździe. Wsparciem w trasie dla aktorów-warsztatowców stała się Maria Babicka (również będąca pedagodżką teatru), która spotykała się z osobami prowadzącymi zajęcia danego dnia, by na bieżąco porozmawiać o trudach i sukcesach spotkań z dziećmi.

Ten wyraźny podział kompetencji sprawił, że aktorzy i cyrkowcy otrzymali nie tylko konkretne wytyczne merytoryczne do prowadzenia warsztatów, ale także mentalne i praktyczne wsparcie w pracy z grupami. Dzięki temu otworzyli się na nowe podejście zaproponowane przez pedagogikę teatru. Głównym celem warsztatów stało się teraz budowanie bliskości między dziećmi i dorosłymi. Aktorzy, rozumiejąc i akceptując te założenia jako kluczowe dla spotkania z publicznością, odkryli w prowadzeniu zajęć dodatkową lekkość i radość. Moje wrażenia dotyczące procesu kształtowania się tematu warsztatów w projekcie potwierdza w wywiadzie dla Instytutu Teatralnego Piotr Osak – aktor Teatru Pinokio:

W pierwszych latach gdy jeździliśmy z *Pippi...*, chciałem za wszelką cenę na warsztatach uczyć dzieci, bo sobie myślałem, że jedziemy do nich na tak krótki czas, a ja chciałbym im przekazać jak najwięcej. Później nastąpiła transformacja – zaczęło chodzić o to, by bawić się z nimi i doświadczać. Na początku wkurzałem się sam na siebie, że nie mogę w tak krótkim czasie przekazać im tego, co bym chciał. I dopiero gdy robiliśmy

<sup>3</sup> Teatroteka Szkolna to program prowadzony przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, wspierający nauczycieli i nauczycielki, którzy chcą sięgać po teatr w swojej pracy w szkole. Więcej informacji o projekcie znajduje się na stronie:

<https://teatrotekaszkolna.pl/>.

warsztaty do *Piotrusia Pana*, nagle coś się we mnie totalnie zmieniło i już nie chciałem uczyć, tylko po prostu być z nimi. Okazało się, że to najlepsze, co można było zrobić – takie typowe pedagogiczne podejście związane z przekazywaniem wiedzy zmienić na bycie z tymi ludźmi.

Kulminacyjnym momentem współpracy Instytutu Teatralnego i Teatru Pinokio był rok 2019. Do tego czasu za sprawą objazdów *Pippi Pończoszanki* udało nam się osiągnąć wysoki profesjonalizm w kwestiach technicznych i organizacyjnych. W nasze działanie wkradła się dobra rutyna. Jednak wszyscy czuliśmy, że nastąpił czas na dalsze wyzwania. Wspólnie ustaliliśmy, że ostatnia trasa *Pippi Pończoszanki* odbędzie się w 2018 roku, a Instytut Teatralny, ogłaszając konkurs na nową produkcję w namiocie cyrkowym, otworzył drzwi do dalszej współpracy. Jako Teatr Pinokio postanowiliśmy wystartować w konkursie. Przedstawiliśmy koncepcję spektaklu *Piotruś Pan* w reżyserii Konrada Dworakowskiego i wygraliśmy. W 2019 w namiocie cyrkowym w Łodzi odbyła się nowa premiera, która następnie ruszyła w trasę po Polsce. Z powodu pandemii oraz zmiany dyrekcji i priorytetów w Teatrze Pinokio projekt *Piotruś Pan* nie był kontynuowany w kolejnych latach.

Lubię myśleć o spektaklu *Piotruś Pan* jako godnym zakończeniu i zwieńczeniu współpracy między Teatrem Pinokio i Instytutem Teatralnym. Dzięki wypracowanym przez lata i ugruntowanym założeniom projektu mogliśmy podróżować bezpiecznie i z pełną świadomością realizować wspólną misję. Mieliśmy także okazję być świadkami dojrzewania nas samych, jako artystów, menedżerów i po prostu ludzi. Sam spektakl, którego twórcami było znów trio Dworakowski, Wojciechowska, Klimek, jest moim zdaniem najwybitniejszą produkcją w historii całej namiotowej działalności Instytutu. Wykorzystując umiejętności zdobyte przez zespół Pinokio i zaproszonych do premiery akrobatów i żonglerów, Konrad Dworakowski stworzył widowisko, w którym granice między aktorami, muzykami i cyrkowcami się zacierały. Tańcząc, walcząc i latając na różnego rodzaju linach, bohaterowie porwali widzów w magiczny świat Nibylandii. Dojrzałość twórców objawiała się nie tylko w zręcznym i niosącym znaczenia łączeniu materii cyrku i teatru, ale także w przekazie spektaklu. Temat relacji między dzieciństwem a dorosłością, obecny także w *Pippi...*, w *Piotrusiu...* zyskał wymiar egzystencjalny. Stworzył kontekst do szczerego spotkania dzieci i dorosłych w obliczu ich własnych lęków związanych z upływającym czasem i nieuchronnym przemijaniem.

## Osobista perspektywa

Postrzegam współtworzenie projektu spektakli w namiocie cyrkowym jako formujące dla mnie doświadczenie. Koordynowanie tak wielkiego i nieprzewidywalnego przedsięwzięcia dało mi wiarę w siebie i swoje możliwości. Dzięki uczestnictwu w nim mogłam poczuć głęboki sens płynący z tworzenia rodzinnych wydarzeń artystycznych i edukacyjnych o wysokiej jakości. Od tego czasu włączająca sztuka tworzona z myślą o dzieciach zajmuje szczególne miejsce w moim sercu, a chęć pracy z tą materią determinuje moje decyzje zawodowe. Ponadto bycie częścią taboru cyrkowego było piękną, zwariowaną przygodą, którą mogłam dzielić z moim obecnym mężem, a w późniejszych latach także z naszą córką. Co najważniejsze jednak, współpraca między Instytutem a Teatrem Pinokio stała się dla mnie okazją do nawiązania ważnych relacji międzyludzkich, które – mimo zakończenia projektu – trwają. Objawiają się one chociażby w zaproszeniu mnie do napisania tego tekstu oraz w odbytych przy tej okazji rozmowach, które włączałam do mojej wypowiedzi w formie cytatów. Pomogły mi one odbyć i usystematyzować tę podróż sentymentalną, za co wszystkim rozmówcom serdecznie dziękuję.

Lato w teatrze to ogólnopolski program wspierający samorządowe instytucje kultury i organizacje pozarządowe w tworzeniu młodym ludziom okazji do doświadczania teatru w miejscu, w którym żyją.

Lato w teatrze bazuje na idei teatru jako formy spotkania. Program działa na rzecz rozwoju środowiska osób zajmujących się edukacją teatralną oraz animacją kulturalną i społeczną. Zaprasza tę grupę do poznawania pedagogiki teatru i namysłu nad jej funkcjonowaniem w działaniach skierowanych do społeczności lokalnych. Organizatorem programu jest Dział Pedagogiki Teatru Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Program Lato w teatrze składa się z trzech głównych części:

**Konkurs grantowy** – konkurs adresowany jest do samorządowych instytucji kultury i organizacji pozarządowych, które chcą podczas wakacji zrealizować dwutygodniowe warsztaty artystyczne dla dzieci i młodzieży. Celem warsztatów jest stworzenie osobom uczestniczącym warunków do budowania ich samodzielnej wypowiedzi scenicznej: podjęcie bliskich im tematów i wsparcie w szukaniu środków wyrazu dla ich przekazu. Na podstawie przesłanych wniosków Zespół Sterujący wybiera projekty, które otrzymują dofinansowanie działań. Wynosi ono maksymalnie 45 000 złotych. Beneficjenci biorą udział w spotkaniu poprzedzającym realizację projektu oraz mają możliwość udziału w warsztatach rozwojowych i korzystania ze wsparcia przeznaczonego dla całego zespołu projektowego.

**Objazd spektakli w namiocie cyrkowym** – w wakacje odbywają się objazdy spektakli rodzinnych prezentowanych w namiocie cyrkowym w małych miejscowościach w Polsce. W każdej miejscowości wydarzeniu towarzyszą działania edukacyjne dla dzieci i młodzieży. Przy organizacji pokazów Instytut Teatralny nawiązuje partnerstwo z domami kultury, zaprasza je do tworzenia regionalnych sieci współpracy i udziału w warsztatach dla lokalnych kadr kultury i edukatorów.

**Strefa Rozwoju** – osoby realizujące warsztaty i wnioskujące w konkursie grantowym oraz partnerzy objazdów mogą korzystać z działań i materiałów stworzonych z myślą o ich rozwoju. Jest to zachęta do zatrzymania się i namysłu nad własną pracą. Ta oferta skupia się przede wszystkim na dwóch obszarach: współpracy w zespole projektowym oraz refleksji nad pojęciami i ideami związanymi z pedagogiką teatru. Opracowane przez nas materiały i metody warsztatowe zapewniają koncentrację na indywidualnym kontekście, w którym działa każdy z ośrodków. Pozwala to efektywnie wykorzystywać czas szkoleń, warsztatów i spotkań. Dokładamy starań, aby każde z działań rozwojowych było też szansą dla nas na otrzymanie informacji zwrotnej i dopasowanie programu do potrzeb tworzącej go społeczności: osób uczestniczących w wydarzeniach i realizujących je.

Szczegółowe informacje o programie i jego elementach składowych znajdują się na stronie [www.latowteatrze.pl](http://www.latowteatrze.pl).

**e-teatr.pl**

Materiały archiwalne dotyczące poszczególnych edycji Lata w teatrze dostępne są w [Strefie Rozwoju](#).

Baza wiedzy o objazdach spektakli w namiocie cyrkowym znajduje się na stronie: [Mobilna scena Instytutu Teatralnego](#).



Program realizowany jest przez Dział Pedagogiki Teatru Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego



