

STRESZCZENIE

Grzegorz Leszczyński

Książka jest pierwszą częścią dwutomowego wydawnictwa poświęconego kondycji współczesnego teatru młodego widza, teatru który określa i tłumaczy otaczającą dziecko rzeczywistość i zarazem jest przez nią określany i determinowany. W tomie pierwszym, *Teatr w świecie*, autorzy podjęli refleksję nad teatralizacją kulturowej przestrzeni dzieciństwa; w tomie drugim, *Świat w teatrze* – nad teatralnym obrazem świata. Nie jest to prosta inwersja językowa, w niej znajduje odzwierciedlenie pełnia zagadnienia, które legło u podstaw naszego przedsięwzięcia: kształt teatralizowanej kultury dziecięcej i kształt przesiąkniętego współczesnością teatru to dwie strony tego samego zagadnienia.

Książkę otwiera studium **Romana Kubickiego** *Życie w granicach teatru*. Autor, odwołując się do historii podpalenia świątyni w Efezie przez Herostratesa, dowodzi, że sam Herostrates traktował życie jako grę, siebie zaś postrzegał w roli aktora; był to rodzaj upiornego, przerażającego performance'u. Herostrates grał przed osobami, które w jakimś sensie były mu znane lub które mógł ogarnąć swym poznaniem; współczesny człowiek żyje w teatrze, którego widownia jest całkowicie anonimowa. Dysponujemy wielością słów, których starożytność nie znała, ale przestrzeń naszego życia to teatr z anonimową widownią. Odwołując się do filozofii Nietzschego autor stwierdza, że życie człowieka nasycone jest lękiem przed widownią – jej żarłocznością, omnipotencją i anonimowością. Jednakże celem życia jest zawłaszczenie sceny, a tej nie było dotąd bez widowni, choćby tradycyjnej widowni skonstruowanej z porządnych – to znaczy metafizycznie dobrze ugruntowanych – wartości etycznych.

Ewa Rewers (*Jakiej przestrzeni potrzebuje dzisiaj teatr?*) stawia pytanie przestrzeń kulturową, której potrzebuje dzisiejszy teatr. Pierwszą odpowiedź na to pytanie wiąże z umieszczeniem teatru i dziecka w globalnej, otwartej, zmediatyzowanej przestrzeni, której każdy teatr jest częścią. Druga odpowiedź wskazuje na przestrzeń, w których dziecko może odgrywać względem teatru różne role, zmieniać strony w prowadzonym dialogu tak, aby poczuło się ostatecznie osobiście zaangażowane. Następnie autorka wskazuje na pewne jakości przestrzeni kulturowej jako przestrzeni mentalnej. To w niej toczy się rywalizacja między wartościami kulturowymi, regułami zachowań, przekonaniem światopoglądowymi, konwencjami artystycznymi, dążeniami wspólnot i marzeniami jednostek, które wspomagają nowe nurty w teatrze i jednocześnie stanowią podstawowe wyzwania dla instytucji i grup teatralnych. Ważnym elementem tej przestrzeni są pewne cechy charakterystyczne wspólnot ją zamieszkujących. Wiążą się one bezpośrednio z fizycznymi aspektami przestrzeni kulturowych, z ich cechami takim jak otwartość, fragmentaryczność, rozproszenie, mozaikowość, wirtualność, itd.

Agata Skórzyńska (*Dziecko jako konsument kultury miasta*) podejmuje dociekania nad teatralizacją dziecięcej kultury miasta. Obserwuje, jak konsumencka fantasmagoria wielkiego miasta może wyglądać w oczach współczesnego dziecka. Stwierdza, że poruszanie się w przestrzeni kultury wymaga specjalnej kompetencji, umiejętności sprawdzenia repertuaru i oferty, kupienia biletu, odszukania odpowiednich miejsc i dotarcia do nich, wreszcie poruszania się wewnątrz nich. Informacje o tym, jak to robić, trudne są do zdobycia i przyswojenia nawet dla osoby dorosłej: brak tu prostych, czytelnych oznaczeń miejsc i kierunków. Kultura w mieście jest przestrzenią skrywaną, podczas gdy zasadniczą przestrzeń miejską wypełniają „spektakle konsumpcji”, łatwo

rozpoznawalne, dynamiczne, sugestywne. Autorka dochodzi do wniosku, że dla teatralnej struktury miasta charakterystyczna jest opozycja między nieobecnością i narzucającym się spektaklem.

Marcin Berdyszak (*Teatr nieobecności w przestrzeni kultury konsumpcyjnej*)

opisuje zjawisko, które określa mianem teatru kreowanego bezpośrednio przez kulturę, jej utrwalane stereotypy i standardy. Nie jest to teatr tworzony przez osobowości twórców, lecz teatr konieczności istnienia w kulturze, zarówno dzieci jak i dorosłych. Ten teatr, obecny w każdym przejawie aktywności, w każdej decyzji, w sposobach realizacji zamierzeń, fascynuje siłą perswazji będącej epicentrum kultury, daje gwarancje bycia bardziej przyszłym, niż współczesnym. Teatr ten jest niejednorodny, szalenie bogaty, czasami dyskretny, a czasami spektakularny i tylko nieliczni są zarazem aktorami i publicznością. Pozostali na skutek reżyserii pozostają albo aktorami, albo publicznością, która zostanie przekształcona w aktorów, bez zgody i świadomości tego faktu. Teatr ten jest wszechobecny i jednocześnie trudny do zauważenia, jest gwarancją porozumienia się w kulturze obecnej, a wynika z instynktu kultury. Mami artystów różnych mediów, którzy sami stają się aktorami teatru, któremu nie można się przecieżyć oprzeć. Zdaniem autora kultura popularna jest tym, co inni robią ze sztuką i kulturą oraz tym, co kultura robi ze sztuką i sama ze sobą.

Jadwiga Kwiek (*Dziecko w przestrzeni teatralizowanej reklamy komercyjnej*)

analizuje zagadnienie teatralizacji reklamy kierowanej do dziecka. Reklama komercyjna jako część kultury współczesnej czerpie z tradycji teatru, wpływając równocześnie na jego kształt. Nie może zatem dziwić jej teatralizacja, aczkolwiek sama reklama wywodzi się z odmiennych od teatru źródeł i pełni inne funkcje. O ile sama teatralizacja reklamy wydaje się być czymś całkowicie naturalnym, o tyle funkcje, jakie pełni, budzą niepokój. Decydują o tym trzy czynniki: wszechobecność reklamy, wewnętrzna sprzeczność zawartych w niej komunikatów oraz „zamykanie umysłu” pod wpływem propagandy. Reklama informując, bawiąc a nawet ucząc zastawia równocześnie pułapki. Młody człowiek wpada w nie bardzo łatwo, czego konsekwencje jawią się w postaci zaburzeń rozwojowych.

Henryk Jurkowski (*Dzieciństwo zredukowane. Podkultura i popmodernizm w sztuce dla dzieci*) omawia wpływ popkultury i tendencji postmodernistycznych na kulturę młodego pokolenia. Popart wkroczył na teren sztuki teatralnej, co wyraża się w niektórych rozwiązaniach plastycznych, zastosowaniu muzyki pop czy w brutalizacji obrazów ludzkiego życia. Stawiają na niego ci artyści, którzy albo szukają nowych środków artystycznych, albo kierują się przekorą wobec klasycznej harmonii dzieł artystycznego establishmentu. Nowe tendencje w sztuce jak i warunki istnienia teatru w społeczeństwie wolnego rynku w pewnym stopniu wpłynęły na obecny charakter przedstawień dla dzieci. Postmodernistyczne nawyki współczesnych artystów ograniczane są tradycjonalizmem rodziców i nauczycieli. Odpowiedzi na pytanie w sprawie załamania się jasnych kryteriów w prowadzeniu teatrów dla dzieci szuka autor przede wszystkim w psychice twórców teatralnych działających nie tyle z wyboru, ile w wyniku przypisania ich do dzieci jako wirtualnego odbiorcy ich przedstawień.

Maria Kielar-Turska („...zobaczyć więcej niż widać”: dziecko wobec zabawy dramatycznej i widowiska teatralnego) poddaje analizie dziecięcą zabawę, wskazując na obecne w niej elementy teatralizacji. Ze względu na temat rozważań skupia się szczególnie za zabawach dramatycznych, zwanych także zabawami w udawanie, zabawami fikcyjnymi, zabawami w role czy socjodramatycznymi. W toku rozwoju dziecka zwiększa się jego wrażliwość symboliczna, czyli gotowość do znajdowania relacji między przedmiotami. Dzieci uczą się wynajdywania tych relacji tak, jak uczą się nowych słów dla nieznanymi przedmiotów. Teatr dla dzieci bliski jest zabawie dramatycznej. Widz może

tylko wówczas zaakceptować reguły teatralne, gdy są mu bliskie i nie stwarzają trudności w odczytaniu; takimi są reguły wywodzące się z zabaw i gier dziecięcych. W zabawach, grach i w teatrze wszystko jest umowne. Można zatem założyć, że dziecko uczestnicząc samo w zabawach dramatycznych przygotowuje się do odczytywania symbolicznych treści zawartych w widowisku teatralnym.

Agnieszka Piasecka (*Dziecko niepełnosprawne i teatr*) omawia problem obecności teatru w środowisku niepełnosprawnych dzieci oraz problematykę terapii przez teatr. Jej zdaniem kontakt z niepełnosprawnym dzieckiem może być dla aktora i reżysera niekończącym się źródłem rozwoju duchowego, może także stać się załącznikiem poznania poetyckiego. Z kolei dramaterapia to skuteczna forma terapii dla uczniów niewidzących lub widzących bardzo źle, źle słyszących czy niepełnosprawnych ruchowo. Poprzez analizę przykładowych realizacji przedsięwzięć teatralnych autorka wskazuje, jak wiele partnerzy sceniczni (zarówno dzieci, jak i dorośli) od siebie nawzajem się uczą, jak bardzo się ubogacają duchowo. Rozważania kończy wnioskiem, że twórczość teatralna osób niepełnosprawnych porusza w ludziach najczulsze struny, czyni ich lepszymi.

Jerzy Fedorowicz (*Chuligani grają Szekspira*) przedstawia pracę z tzw. trudną młodzieżą, zbuntowaną i skonfliktowaną we wrogich subkulturach skinów i punków, nad inscenizacją *Romea i Julii* Szekspira. W rolach zwaśnionych rodów wystąpili młodzi ludzie reprezentujący zwalczające się grupy. Praca ich złączyła, zaczęli się szanować, lubić, rozumieć, stworzyli zespół zmierzający do realizacji wspólnego celu. Większość z nich to młodzi, głęboko samotni ludzie. Swoje frustracje wyładowywali w agresji na ulicy, na meczach czy dyskotekach. W teatrze znaleźli przyjaciół, w wielu przypadkach miłość. Spotkało się sześć par. Pokochali się, mają dzieci. teatr występował w wielu krajach, wszędzie spotykał się z entuzjastycznym przyjęciem.

Jacek Zbigniew Górniewicz (*Darmowe spektakle publiczne polskich „osłów”(jackass): kompromis ze sztuką, bunt wobec etykiety*) analizuje bardzo modne wśród współczesnej młodzieży na całym świecie spektakle „jackass”. Dla opisu tego zjawiska stosuje odniesienia teatralne: spektakle uznaje za typowe widowiska wpisane w wymogi i możliwości czasów obecnych. Aktorskie role charakterystyczne, tak grupowe jak solowe, polegają na realizowaniu rozmaitych gagów i krótkich scenek rodzajowych, w których liczy się szybkość i brawura. Jest to spektakl czynów, w mniejszym stopniu – gestów, a w najmniejszym – słów. Tym samym spektakle „jackass” można wpisać w widowiska typowe dla następującej epoki cywilizacji obrazkowej. Widownia ma być poruszona emocjonalnie, ale tylko na poziomie popędowym; nie jest skłaniana do głębszych doznań uczuciowych, w tym na pewno nie do wzruszeń.

Dorota Chmielewska-Łuczak (*Dziecko teatr w świecie gier komputerowych – czyli „Tam i z powrotem”*) wskazuje na elementy teatralne w RPG. Drama nie tylko konkretyzuje problemy i daje możliwość rozładowania napięcia psychicznego, stwarza okazję uzyskania wglądu w siebie i samokontroli. Wcielanie się w role zakłada chęć doświadczenia przeżyć bohatera, wyrażania różnych aspektów swojej osobowości poprzez graną postać. Wśród młodszych graczy przeważa typ *achievers*, których głównym celem są osiągnięcia realizowane w świecie gry, gracze z dużym doświadczeniem, stażem i poczuciem dystansu wobec świata gry funkcjonują w bardzo specyficzny sposób jako *explorers* – sama rozgrywka już nie jest dla nich celem samym w sobie, o wiele bardziej zaciekawieni są mechanizmem funkcjonowania świata gry, a więc dialogiem z jej twórcą. Decydując się na wcielenie w postać awatara, gracze podejmują wyzwanie. Dość szybko uczy się kontrolowania stopnia zaangażowania, aby uniknąć kosztów emocjonalnych niewspółmiernych do satysfakcji wynikającej z uczestnictwa w grze.

Juliusz Tyszka (*Teatr alternatywny – nie tylko dla młodzieży*) koncentruje się na zagadnieniu teatru alternatywnego, ale nie tylko granego przez młodzież i dla młodzieży. Jego zdaniem opozycja między różnymi formami teatru nie przebiega między teatrem głównego nurtu i teatrem alternatywnym, lecz między z jednej strony społeczeństwem i dominującą kulturą, która uzasadnia i na wiele sposobów określa jego bytowanie, z drugiej – społeczeństwem alternatywnym i jego kulturą. Autor dowodzi, że nie tylko młodzi ludzie potrafią ocalić bezinteresowną kreatywność i swobodę wyobraźni w nowoczesnym świecie, coraz doskonale skategoryzowanym. Wielu krytyków i badaczy sądzi, że łatwość jaskrawego, młodzieńczego odbierania świata jest przywilejem wyłącznie młodych twórców. Tymczasem wartością prawdziwą jest sztuka wolna od stereotypowych, powszechnie obowiązujących pojęć i kategorii, a jednocześnie nie podporządkowywana imperatywowi buntu i oporu. Jednocześnie artyści powinni być świadomi, że uprawiając sztukę walczą także o swoją kreatywność, czyli tak naprawdę o wolność. Inaczej łatwo mogą stać się sługami któregoś z ośrodków ziemskiej władzy – najczęściej nauki, biznesu, mediów lub polityki, odgrywając rolę trefnisi na dworze. W teatrze alternatywnym jest zatem miejsce i dla młodych, i dla siwych. Nie ma żadnej „miary alternatywności” opartej na „przeliczniku wiekowym”. Jest tylko autentyczność życiowej postawy, przekładająca się czasem (rzadko) na oryginalność sztuki, i jest gotowość „płacenia życiem” za jego zgodność z artystyczną kreacją.

Izabela Skórzyńska (*Teatr w przestrzeniach historii i pamięci: edukacyjno-artystyczne praktyki teatralne w społecznościach lokalnych na przykładzie pogranicza wschodniego*) analizuje inicjatywy teatralne podejmowane przez artystów wschodniego pogranicza Polski; pokazuje je przez pryzmat zależności, jakie zachodzą między przestrzenią doświadczenia i horyzontem oczekiwań. Naturalnym kontekstem i obszarem odniesienia dla spektakli pamięci jest przeszłość, zaś one same są jej reprezentacjami. Ale tam, gdzie dotyczą kwestii wielokulturowości, dialogu, gdzie gromadzą obok siebie artystów, widzów, współczesników i inicjują wspólnotowe działanie, tego przedmiotowego odniesienia zaczyna brakować. O ile bowiem w jednych wypadkach mamy do czynienia z trudną przeszłością, która w istocie miała miejsce (jak w przedsięwzięciach nawiązujących do holokaustu), o tyle w innych w proces widowiskowego powoływania do życia zjednoczonej w dialogu małej społeczności, której nie ma i nigdy wcześniej nie było pojawia się symulacja przyszłości. Dzięki tym obserwacjom symulacje przyszłości ostrzegają przed kryzysem komunikacyjnym między przestrzenią doświadczenia i horyzontem oczekiwań i sugerują, w jakim kierunku zmierzać powinna praca pamięci, by określony horyzont oczekiwań nie okazał się kolejną utopią, źródłem frustracji, czy traumy.

Henryk Izydor Rogacki (*Uroki teatru szkolnego – świadectwa literatury. Od „Wspomnień niebieskiego mundurka” do „Stowarzyszenia umarłych poetów”*) na przykładzie 15 utworów prozatorskich (od *Małych kobietek* Alcott po *Stowarzyszenie umarłych poetów* Kleinbaum) analizuje literackie świadectwa dziecięcych (młodzieńczych) fascynacji teatrem szkolnym. Opisująca doświadczenia teatralne literatura zwraca uwagę na atrakcyjność samego teatru (tak oglądanego, jak i tworzonego) w procesie kształtowania wielowariantowych relacji międzyludzkich oraz na ich odmiennosć względem mało dynamicznej codzienności. Swoistość kreacji teatralnej prowadzi do ukształtowania w młodym bohaterze odpowiedzialności wszystkich i każdego z osobna; wymierność sukcesu bądź klęski jest zawsze znakomitym wzmocnieniem przeżyć i doświadczeń. Właściwa stanowi aktorskiemu rozkosz wynikającą z bywania kim innym, ale nade wszystko z faktu bycia sobą i kim innym równocześnie, jest doświadczeniem niesprowadzalnym do żadnego innego. Te doświadczenia powracają w powieściach.

Tom zamyka artykuł **Grzegorza Leszczyńskiego** *Teatr grecki, teatr animacji, misterium – steatralizowane formy literackiego dialogu z odbiorcą*. Autor twierdzi, że zorientowanie literatury dla dzieci i młodzieży na odbiorcę jest jej konstytutywnym wyznacznikiem; wynika stąd, że uczestnicy literackiego dialogu pozostają ze sobą w bardzo ścisłych relacjach, podobnych do relacji między aktorami scenicznymi i widownią. Bogactwo teatru wynika z wielości form współistniejących i nakładających się na siebie. Podobnie z literaturą. Prawdziwym jej skarbem jest różnorodność doświadczeń, jakie oferuje czytelnikowi. Formy literatury dla dzieci czerpią z wypracowanych form teatralnych: teatru greckiego (opartego na zasadzie maskarady), animacyjnego (wyzwalającemu napięcia między animatorem i bohaterem) czy misteryjnego (odwołującego się do wspólnoty przeżyć). Ważny jest zawsze jednak nie typ, lecz poziom artystycznej realizacji. On wyznacza horyzont literackich doświadczeń odbiorcy.