

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 10(2) 2018

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.10.2.14

RECENZJE, SPRAWOZDANIA, WYWIADY

## Debata edukacyjna dnia 26 października 2017 roku

W debacie biorą udział (w porządku alfabetycznym):

dr Alicja Kabała, Katedra Logopedii i Zaburzeń Rozwoju, starszy wykładowca w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie

Karolina Kwak, edukatorka Muzeum Interaktywnego / Centrum Edukacji Teatralnej, Narodowy Stary Teatr w Krakowie

Anna Litak, kurator Muzeum Interaktywnego / Centrum Edukacji Teatralnej, Narodowy Stary Teatr w Krakowie

prof. zw. dr hab. Ewa Łubieniewska, kierownik Pracowni Dramatu i Teatru, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie

prof. zw. dr hab. Agnieszka Ogonowska, dyrektor Ośrodka Badań nad Mediami UP w Krakowie, kierownik Katedry Mediów i Badań Kulturowych Instytutu Filologii Polskiej

prof. UP dr hab. Marek Pieniążek, kierownik Zespołu ds. Mediatyzacji Kultury i Sztuki Ośrodka Badań nad Mediami Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie

dr Roman Solecki, Katedra Psychologii Zdrowia, adiunkt Instytucie Nauk o Wychowaniu Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Kraków

Monika Tryboń, specjalistka ds. edukacji, terapii przez sztukę i projektów społecznych, Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie

### Prof. Agnieszka Ogonowska

Witam bardzo serdecznie panelistów i gości na naszej debacie edukacyjnej, poświęconej – jak Państwo wiecie z plakatów promujących dzisiejsze wydarzenie – zastosowaniu teatru w edukacji, profilaktyce i terapii. Paneliści będą opowiadać, ze swojej perspektywy i z wykorzystaniem własnego doświadczenia zawodowego, o tych trzech formach, czyli o edukacji, działaniach profilaktycznych i działalności terapeutycznej.

Wśród naszych panelistów gościmy dzisiaj (wymieniam kolejno): panią Monikę Tryboń, która jest reprezentantką Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, profesor Ewę Łubieniewską, kierownik Pracowni Teatru i Dramatu IFP, doktor Alicję Kabałę z Katedry Logopedii i Zaburzeń Rozwoju IFP, panią Annę Litak, kurator Muzeum Interaktywnego/Centrum Edukacji Teatralnej Narodowego Starego Teatru w Krakowie oraz panią Karolinę Kwak, która reprezentuje także tę instytucję. Również serdecznie witamy doktora Romana Soleckiego reprezentującego

Wydział Pedagogiczny naszej Uczelni i współprowadzącego dzisiejszą debatę, profesora Marka Pieniążka, kierownika Zespołu do spraw Mediatyzacji Kultury i Sztuki w naszym Ośrodku Badań nad Mediami.

Proszę państwa, tradycja debat edukacyjnych jest już ugruntowana w Ośrodku Badań nad Mediami. To już jest czwarta debata z udziałem specjalistów „wewnętrznych” i zaproszonych gości, a w międzyczasie, co pan profesor Pieniążek z pewnością potwierdzi, w Ośrodku Badań nad Mediami odbywało się szereg różnych inicjatyw, w tym konferencji naukowych i szkoleniowych. Pokłosem tych działań, adresowanych do różnych kręgów odbiorczych, są książki, które tutaj państwo widziecie. Wśród nich są dwie serie wydawnicze, w których zapoznać się można z dorobkiem przede wszystkim autorów wywodzących się z naszego środowiska naukowego. W tym „wydawniczym” kontekście witam serdecznie prezesa Wydawnictwa Edukacyjnego w Krakowie, doktora Adama Rutę. Te dwie serie, o których wspominałam wcześniej, to „Kultura i Społeczeństwo” oraz „Psychologia Stosowana”.

Mówię o naszym dorobku naukowym, ponieważ to spotkanie będzie się składało z dwóch części. W pierwszej części debaty będzie to rozmowa o tytułowych zagadnieniach. Natomiast w drugiej, zaplanowana jest dyskusja związana z najnowszą książką pod redakcją profesora Marka Pieniążka pt. *Artysta – biokulturowy interfejs?*. O tej książce będziemy mówić, rzecz świeża, niezwykle aktualna, wydana w serii „Kultura i Społeczeństwo”. Myślę, że jest to praca niezwykle istotna dla pasjonatów, właśnie kwestii związanych z edukacją, teatrem i sztuką. Ale to pan profesor na temat tej książki będzie się wypowiadał we właściwym momencie.

Jednocześnie pragnę poinformować, że nasza debata – za państwa zgodą – jest nagrywana w celach edukacyjnych. Oczywiście, na stronie Ośrodka Badań nad Mediami mamy fonotekę i wideotekę, gdzie są właśnie zamieszczane materiały dokumentujące nasze działania w OBM. Zapis z naszej dyskusji będzie przepisany przez studentki odbywające praktyki w naszym Ośrodku, a następnie ukaże na łamach czasopisma naukowego „Studia de Cultura”.

Jeśli państwo pozwolicie, rozpocznę pierwszą rundę pytań od profesor Ewy Łubieniewskiej, która od lat prowadzi w naszym Instytucie zajęcia z zakresu teatru. Pani profesor, przez całe swoje życie zawodowe zajmowała się pani teatrem i kwestiami teatrolologicznymi, stąd takie moje pytanie „ramowe”, otwierające naszą dyskusję. Jak pani uważa, jaką rolę pełni teatr w wykształceniu polonistycznym?

### **Prof. Ewa Łubieniewska**

Może zacznę od tego, że na różnych etapach mojej pracy teatr pełnił różną rolę. Kiedyś w kontakcie, na przykład z uczniami, teatr był ogromnie ważną częścią nie tylko edukacji, ale przede wszystkim przeżywania uczniowskiego. Pamiętam takie okresy, kiedy ogromnie dużo osób garnęło się do teatru szkolnego czy teatru także studenckiego, ponieważ to pozwalało im zaistnieć. Ale ten teatr był rozumiany w specyficzny sposób, najbliższy mojemu rozumieniu. A mianowicie jako narzędzie transformacji, czyli to nie była tylko forma uprzywilejowania na przykład tekstu, czy zwiększania atrakcyjności czytania literatury w trakcie ćwiczeń na przedmiotach literaturoznawczych. To była forma metamorfozy, czyli zaistnienia człowieka poprzez jakąś formę teatralną.

Teatr był bardzo często traktowany jako narzędzie do kreowania, do kształtowania, wyobraźni. Były zresztą w swoim czasie takie zajęcia, które raz jeden udało mi się ze studentami poprowadzić, bo dość szybko ten kierunek studiów – dla przyszłych kierowników domów kultury, wychowawców młodzieży – zlikwidowano. Stawialiśmy sobie najprostsze, zupełnie elementarne, zadania, aby ten punkt wyjścia posłużył do zbudowania jakiejś historii, mikroinscenizacji... Chodziło właśnie o transformację. Wybieraliśmy najzwyczajszą sytuację, jaką jest sytuacja szkolna. I znane „tekściki”: „uciekaj myszko do dziury, bo tam cię złapie kot bury, a jak cię złapie kot bury, to cię obedrze ze skóry”. Przypominam sobie, co z tego – bez mojej żadnej ingerencji – „wyrosło”. Na przykład, mały dramatyczny epizod: studenci wybrali miejsce w „kazamatach”, to znaczy gdzieś na samym dole budynku uczelni. Wymyślili sobie taką sytuację „uliczną”: siedzi pod murem szalona kobieta; nie wiadomo, co robi, nie wiadomo, skąd się wzięła... I, jak to szalone kobiety, obsesyjnie mówi do siebie ten tekst. Nagle pojawia się młoda dziewczyna, a za nią „kot bury” – jakiś groźny człowiek, który goni znikającą w korytarzu bohaterkę. Nie wiemy, co się z nią stało, ale szalona kobieta dalej mamrocze „to cię obedrze ze skóry”... To nie było pokazane dosłownie, właśnie na tym polegał efekt. Tam, w ramach „przedstawienia”, stworzono jakąś „sytuację”, która rozwijała wyobraźnię. To było naiwne, ale nie szkodzi. Studenci po prostu próbowali bawić się tym tekstem, takim malutkim, drobnym tekstem, a przez to myśleć teatralnie.

### **Prof. Agnieszka Ogonowska**

Nawiąże do wypowiedzi pani profesor, żeby zapytać naszych gości o kolejne zagadnienia.

Mianowicie, z jednej strony mówimy o takiej funkcji teatru, jaką jest pobudzanie wyobraźni, z drugiej strony współcześnie teatr, i tu się zwracam do naszych panelistek, które są przedstawicielkami ważnych instytucji teatralnych w Krakowie, jest związany z różnymi formami edukacji teatralnej. Także edukacji przy wykorzystaniu różnych nowych technologii i nowych metod. Wśród nich są też adresowane do przedstawicieli tak zwanego pokolenia „WEB 2.0.” i obecne w kulturze partycypacji. Chciałam zatem zapytać panią Annę Litak: jak to zagadnienie wygląda w państwa instytucji, jak zachodzą te przemiany, jeśli chodzi o metody edukacji teatralnej?

### **Anna Litak**

Chciałam przede wszystkim wyjaśnić, że nie ma już Muzeum Starego Teatru. Zmieniło ono nazwę na Muzeum Interaktywne Centrum Edukacji Teatralnej, w skrócie MICET. To bardzo nowoczesna forma edukacji kulturowej oparta na teatralnym medium. Żartuję, że mamy najnowocześniejsze centrum edukacji w Europie, bo nawet nazwanie osób odwiedzających MICET staje się problemem. To nie są zwiedzający ani widzowie, to uczestnicy edukacyjnej przestrzeni. Przychodząc do naszego muzeum można oczywiście nie korzystać z dostępnych aplikacji do ćwiczeń artystycznych, tylko przejść ścieżkami ekspozycji wirtualnych czy oglądać realne obiekty rozmieszczone w salach. Jednakże Muzeum i jednocześnie Centrum Edukacji to zapętlona sieć informacji audiowizualnych, zbudowana na materiałach z przedstawień Starego Teatru i nagranych komentarzach artystów do prezentowanych dzieł.

Całość ułożona została według pięciu tematów: Wolności, relacji My/Oni, Emocji, Ciała, Nowe (zmiany w sztukach inscenizacyjnych w XXI wieku). Przestrzeń MICET ma charakter pracowni do działań osobistych; w podobnym duchu napisane zostały programy do ćwiczeń z wirtualnymi artystami. Intelkt wraz z emocjami to nasze narzędzia tworzenia i odkrywania siebie. Mamy tam do dyspozycji następujące stanowiska ćwiczeń: tworzenie scenograficznych murali, komponowanie ścieżek dźwiękowych do wybranych scen, napisanie komentarza reżyserskiego do fragmentu tekstu, przeprowadzenie próby dźwięku, światła i obrazu do określonej przez siebie sceny, ćwiczenia podstawowych technik stwarzania postaci z czterema aktorami do wyboru czy projektowanie kostiumów. Stworzone przez widza prace scenograficzne, dźwiękowe i aktorskie można nagrywać oraz zapisywać w celu pobrania ich pocztą elektroniczną. Innowacyjność Muzeum Interaktywnego w Starym Teatrze polega głównie na edukacji poprzez procesy tworzenia, a nie opisywania ich. To zasadnicza różnica, bo edukacja przez rzeczywiste doświadczanie, a nie tylko intelektualnie zwerbalizowane gry, otwiera ćwiczącego na poznawanie Drugiego w odczuwaniu własnych emocji. Stworzenie takiej formy Muzeum nie byłoby możliwe bez wykorzystania nowych technologii, multimedialnych programów zarządzających i sterujących czasem zwiedzających. Na etapie projektowania największą trudnością było znalezienie odpowiedniego języka narracji dramaturgicznej dla proponowanych zadań. Tym bardziej że język miał być prosty w komunikacji, bo kierowany do każdego, ale jednocześnie bogaty w intelektualne konteksty. Gry z maszyną, tak popularne dzisiaj w świecie sztuki popkulturowej, nie mogły być powielone w przypadku programów MICET-u. Tu nie ma wygranych i przegranych. Tu chodzi o bycie w procesie samopoznania, co jest chyba pierwszą i najważniejszą cechą edukacji. O skłonienie uczestników do takich działań, by otworzyli się na emocje i przez nie docierali do prawdy zdarzenia. To jest też sytuacja współczesnego teatru i teatru w ogóle. A MICET ma przecież służyć jego poznaniu. Edukacja oparta na zasadzie aktywności i wzajemnej wymianie energii cieszy się dużym powodzeniem. Od grudnia 2016 roku do czerwca 2017 mieliśmy w Muzeum dziewięćdziesiąt różnych zdarzeń dla wszystkich grup wiekowych, od przedszkoli do seniorów.

### **Prof. Agnieszka Ogonowska**

Jeszcze do prezentacji teatralnej wrócimy i do zasygnalizowanej w wypowiedzi przestrzeni teatru.

Natomiast, na moment, zajmijmy się przestrzenią edukacyjną w nauczaniu akademickim. Chciałabym zapytać doktor Alicję Kabałę, w kontekście książki pod red. prof. Marka Pieniążka, o której będziemy mówić w ostatniej odsłonie naszego spotkania.

Moja myśl oscyluje wokół takiej kategorii, która, w mojej opinii, jest niezwykle interesująca i płodna poznawczo, a na dodatek pojawia się często na pani wykładach, mianowicie „nauczyciel jako taki edukator kulturowy”, „jako aktor kulturowy”. Profesor Pieniążek swego czasu rozpoczął prace nad swoją autorską koncepcją „ucznia jako aktora kulturowego”. Tu widzę swoistą komplementarność. Wiadomo, że każdy proces edukacyjny przypomina teatr...

**Dr Alicja Kabała**

To jest bardzo interesujące. Pani profesor wspominała o tym, że teatr ma ogromną siłę, bo rzeczywiście polega na interakcji między aktorem a uczestnikiem/widzem. Jeśli popatrzeć na spotkanie nauczyciel–uczeń w kategoriach pewnego rodzaju teatru, to rodzi się ważne pytanie, które towarzyszy mi w mojej pracy nauczyciela/ wykładowcy – „nauczyciel–aktorem”? Jakie refleksje budzi takie spojrzenie i jakie ewentualne wskazówki/konsekwencje w procesie kształcenia/ przygotowania studentów do zawodu nauczyciela mogą wynikać z takiego myślenia? Niewątpliwie można przyjąć, że wykład, lekcja to spotkanie, które ma charakter bezpośredniej komunikacji z odbiorcą. Można powiedzieć więcej, że jest to bezpośrednia komunikacja werbalna. Z punktu widzenia skuteczności przekazu, warto popatrzeć na ten rodzaj komunikacji jak na dialog. W zasadzie my edukatorzy w wielu sytuacjach (szczególnie podczas wykładu) nie oczekujemy odpowiedzi werbalnych od słuchacza, prawda? Ale ten dialogiczny charakter naszego spotkania może, a w zasadzie powinien, ujawniać się w tym, że przez sposób mówienia, uruchamiamy wyobraźnię słuchaczy, uczniów, odbiorców, zachęcamy ich do podążania za przedstawianymi treściami, do pogłębiania wiadomości, poruszamy emocje i refleksje. Reakcja odbiorców/uczniów/słuchaczy jest odpowiedzią w rozumieniu spotkania nauczyciel–uczeń jako dialogu. Badania dowodzą, że wypowiedź, która jest niezwykle bogata w warstwie dźwiękowej, uruchamia aktywną postawę słuchacza/ odbiorcy. A o to przecież chodzi, żeby nauczyciel, przekazując treści, zainteresował uczniów, studentów, aby mieli oni ochotę uczyć się dalej, kontynuować poszukiwania, interesować się przedstawianym zagadnieniem.

Patrząc z tej perspektywy, myślę, że niektóre elementy – właściwe dla przygotowania aktora do pracy w teatrze, do spotkania z widzem – są również niezwykle ważne w pracy służącej przygotowaniu młodzieży do późniejszej pracy nauczyciela. A zatem, o jakich sprawnościach, umiejętnościach warunkujących skuteczny przekaz możemy mówić? Niewątpliwie prawidłowa emisja głosu oraz sprawna i poprawna artykulacja zapewniają elementarny poziom komunikacji. Ponadto cała sfera prozodyczna języka wpływa na atrakcyjność i skuteczność przekazu, a zatem niezwykle ważne jest umiejętne wykorzystanie w wypowiedzi akcentów, odpowiedniej intonacji, właściwego rytmu.

Bodajże w latach 60. XX wieku Halina Mystkowska przeprowadziła badania dotyczące roli elementów prozodycznych w rozumieniu przekazu werbalnego. W eksperymencie wzięło udział pięć grup badawczych. Każdej z nich lektor przeczytał ten sam tekst, ale za każdym razem został przeczytany inaczej. W pierwszej grupie tekst był czytany „na białą”, czyli niezwykle monotonicznie. W drugiej grupie, lektor czytał tekst stawiając wyraźne akcenty logiczne, zaś w trzeciej, w odczytywanym tekście były akcenty i pauzy. W czwartej lektor, czytając, stosował akcenty, pauzy oraz zmiany rytmu i tempa. Piąta grupa wysłuchiwała tekstu, który w warstwie dźwiękowej był niezwykle bogaty, zastosowane były wszystkie elementy prozodyczne. Można powiedzieć, że warstwa dźwiękowa była dopasowana do treści. Zadaniem uczestników była pisemna odpowiedź na pytanie, o czym był ów tekst.

Okazało się, że w pierwszej grupie tylko 10% osób wiedziało, o czym był ten tekst. Rozumienie wzrastało w miarę przybywania elementów prozodycznych.

Najwyższe było w ostatniej grupie, w której prezentowana wypowiedź była najbogatsza w płaszczyźnie suprasegmentalnej. Takie są wyniki eksperymentu, które (śmiem twierdzić) potwierdzają nasze doświadczenia. Niewątpliwie każdy z państwa zgodzi się z tym, że zupełnie inaczej słucha się osoby mówiącej dynamicznie, aktywnie, angażująco, niż osoby mówiącej monotonna, mało atrakcyjnie. Zupełnie inna jest w takich okolicznościach możliwość koncentracji uwagi, inne zainteresowanie i możliwości zapamiętania informacji.

Musimy wziąć pod uwagę również fakt, że współcześni, młodzi odbiorcy/uczniowie/studenci są w większym stopniu nastawieni na odbiór treści wizualnych, mają problemy w skupieniu uwagi na przekazach werbalnych, dokonywaniu syntezy informacji. Zatem dbałość o formę wypowiedzi będzie niewątpliwie ułatwieniem w docieraniu do słuchaczy. Dlatego wydaje mi się, że można znaleźć wspólne obszary dla teatru i spotkania na gruncie edukacji oraz dokonać porównania nauczyciela do aktora. Na pewno w kategoriach świadomości znaczenia sposobu mówienia dla osiągnięcia sukcesu oraz umiejętności precyzyjnego wykorzystania wszystkich możliwości zawierających się w warstwie dźwiękowej języka.

### **Prof. Agnieszka Ogonowska**

Teatr, jak dobrze wiemy, to nie tylko wydarzenie artystyczne, kulturowe, działanie edukacyjne, ale – tak jak zostało to ujęte w tytule naszej dzisiejszej debaty – również działalność profilaktyczna czy terapeutyczna. Któż z nas nie słyszał o socjodramie czy dramie, psychodramie? Wśród naszych panelistów mamy specjalistę od działań profilaktycznych z wykorzystaniem teatru. Jest nim doktor Roman Solecki, którego poprosimy, by opowiedział o profilaktyce z wykorzystaniem teatru, także w oparciu o krótki materiał filmowy.

### **Dr Roman Solecki**

Jeżeli chodzi o profilaktykę i terapię uzależnień, zwłaszcza uzależnień behawioralnych, to faktycznie za pomocą formy teatralnej realizuje się kilka strategii profilaktycznych. Z jednej strony, gdy idzie o sam teatr i uczestnictwo dzieci i młodzieży w wydarzeniach teatralnych czy w teatrze jako jednej z form zajęć pozalekcyjnych, jest to jeden z czynników chroniących w profilaktyce uzależnień, czyli rozwój własnych pasji, zainteresowań. Z drugiej strony, formy teatralne często przyjmują postać na przykład teatrów profilaktycznych, które przyjeżdżają do szkół i poprzez odgrywanie różnego rodzaju scen, sytuacji międzyludzkich, realizują strategię informacyjną. Innymi słowy, przedstawienia te pokazują konsekwencje korzystania ze środków psychoaktywnych. Ale to jest jedynie pierwszy poziom działań profilaktycznych, czyli możemy zobaczyć, jak wyglądałoby, np. zachowanie danej osoby czy konkretnej rodziny w sytuacji, kiedy w obliczu trudności życiowych przejawia ona/oni pewne zachowania ryzykowne. W konsekwencji sięgamy po alkohol, narkotyki czy inne substancje psychoaktywne, żeby poradzić sobie z tymi trudnymi sytuacjami, czy jakimś zdarzeniem traumatycznym.

Myślę, że o wiele ciekawszym zagadnieniem są kolejne strategie profilaktyczne, czyli strategia działań alternatywnych i edukacji, i w tym kontekście faktycznie teatr jest często wykorzystywany, np. w postaci dramy czy psychodramy, aby osoba,

która doświadczyła jakiejś traumy lub znajduje się w kryzysie, przeżyła i przepracowała trudne sytuacje związane z niepowodzeniem życiowym. Mowa także o osobach, które mają niezrealizowane jakieś podstawowe potrzeby, np. bezpieczeństwa, przynależności, relacji z rówieśnikami czy ze środowiskiem rodzinnym, które powodują zaniedbanie rozwojowe i pragnienie kompensacji.

Taka osoba podejmuje zachowania ryzykowne w sieci, albo korzysta z substancji psychoaktywnych, dlatego, że nie radzi sobie na poziomie emocji. Pojawia się u niej frustracja emocjonalna, frustracja egzystencjalna, co z kolei powoduje próbę obniżenia tego bólu i napięcia. W tych przypadkach drama czy psychodrama są świetną okazją do tego, aby wcielić się w rolę. I w takim, można powiedzieć, „buforze bezpieczeństwa”, odegrać trudną sytuację, a przez to działanie dać sobie możliwość na przeżycie emocji i doświadczenia korygującego.

W tym kontekście mogę się z państwem podzielić ciekawym doświadczeniem. Ostatnio miałem możliwość uczestnictwie w tygodniowym treningu intra-psychicznym dla osób, które szkolą się na terapeutów uzależnień. Podczas jednego dnia była możliwość przez uczestników tego szkolenia odegrania za pomocą psychodramy różnych sytuacji trudnych, traumatycznych. Faktycznie, czasem były to sytuacje z dzieciństwa, z młodości. I wtedy, za pomocą psychodramy, osoby mogły sobie dobrać aktorów, czyli tak naprawdę osoby z grupy, które miały zagrać tatę, mamę, jakiegoś znajomego, brata. Dzięki temu, osoba mogła znaleźć się w tej trudnej sytuacji, np. rodzinnej, jakiejś kłótni, może rozbicia rodziny, czy sytuacji po stracie bliskiej osoby. Chodzi w tym działaniu, aby przeżyć to zdarzenie z przeszłości troszkę na nowo. To jest bardzo ważne, ponieważ niektóre emocje nigdy nie były przeżyte, nigdy nie było kontaktu z tym doświadczeniem, emocje były wyparte, zracjonalizowane czy za pomocą innych mechanizmów obronnych nigdy nie dopuszczane do świadomości.

Nagle okazywało się, że wiele takich traumatycznych zdarzeń, które przez lata „gdzieś tam” były chowane, przeintelektualizowane, nagle i niespodziewanie wracały, tylko że w takich bezpiecznych psychologicznie warunkach pod kontrolą trenera.

Ważne jest później, żeby „odczarować” sytuację i żeby wyjść z roli. Innymi słowy, wchodzimy w rolę, aby odegrać konkretną sytuację z przeszłości, a później wracamy do normalnego funkcjonowania. Te doświadczenia pokazują potęgę i dynamikę teatru, dramy... Dla przykładu, osoby, które nigdy się nie pożegnały z bliską osobą, nie przeżyły procesu żałoby po stracie rodziców, mogą wykorzystać tę metodę. Psychodrama daje taką możliwość, aby znów „cofnąć się” do tego doświadczenia dziecka, które nigdy nie mogło przeżyć takiej sytuacji i spotkać się ze zmarłym rodzicem czy inną osobą bliską, która odeszła i z nią porozmawiać. Wiadomo, jest to sytuacja „bycia w pewnej roli” i odegrana w formie teatralnej, ale wyzwala ona prawdziwe emocje, pozwala skonfrontować się z tym wydarzeniem, z tą sytuacją, spotkać z samym sobą. Często, tak jak w teatrze greckim, dochodzi do *katharsis*, czyli pewnego przeżycia, oczyszczenia.... Dochodzi do pewnej zmiany patrzenia, myślenia, przeżywania tych sytuacji.

Jeszcze jedna taka ciekawa rzecz. Zaczęliśmy, jakiś czas temu, stosować, w działaniach terapeutycznych i profilaktycznych formę teatralną do spotkań z rodzicami,

z nauczycielami. Idea jest taka, żeby za pomocą krótkiego filmiku odegrać pewną pantomimiczną scenę, która pokazuje relacje pomiędzy mistrzem a uczniem.

[Dr Roman Solecki prezentuje film]

Mamy w tym przypadku trzy typy relacji: mistrz jako tyran i jako obojętny, i mistrz jako ten, który faktycznie buduje relacje z uczniem. Pokazując takie krótkie filmiki nauczycielom czy rodzicom pozwalamy im na to, żeby, z jednej strony mogli się w sposób bezpieczny zidentyfikować z określonym bohaterem. To doświadczenie pobudza ich do refleksji, który styl wychowawczy wykorzystują oni w rodzinnych domach, czy w pracy pedagogicznej w szkole. Kiedy puszcza im takie filmiki pozwalamy widzom (rodzicom, pedagogom) na przeżycie, wyzwolenie określonych emocji, spotkanie się ze samym sobą... Może z własnym stylem wychowawczym, z własną postawą wobec uczniów. To też pozwala nam później poprowadzić dyskusję w sposób, można powiedzieć, nie wprost, też uruchomić refleksję na temat, jaki ja jestem?

### **Pytanie do filmiku (z widowni)**

W jakim stopniu scenariusz był dziełem uczestników i w jakim stopniu przez kogoś?

### **Dr Roman Solecki**

Powstał na zlecenie Fundacji Wspomagającej Wychowanie „Archezja”, podczas szkoleń z uczniami, które polegały na tym, aby znaleźć cechy, które odróżniają idola od mistrza. Chodziło o to, żeby współcześnie zastanowić się, jakie kryterium możemy przyjąć, jak rozróżnić tą osobę, która dla nas jest mistrzem, nauczycielem, a jak to działa w odniesieniu do tej osoby, która jest tylko idolem.

Z drugiej strony, spotkania z nauczycielami, rodzicami polegały na szukaniu najlepszego dialogu, stylu relacji z dzieckiem. Dlatego powstały trzy filmiki. Często niepowodzenia edukacyjne dziecka wiążą się ze zbyt wysokimi wymaganiami, stawianiem zadań, koncentracją tylko na porażkach, na tym, co nie wychodzi, niż na tym, co się udaje. To generuje wiele emocji, zarówno w dzieciach, jak i w dorosłych.

### **Prof. Ewa Łubieniewska**

Czy państwo prowadzicie też takie formy działań edukacyjnych, które są nastawione na rozwój osobowości? Znów chciałabym sięgnąć do swojej praktyki dydaktycznej: pamiętam pewien epizod z dziewczyną, która była zainteresowana teatrem, ale okropnie nieśmiała, spięta, siedziała na zajęciach, zasłaniając twarz. Zachęciłam ją, żeby wzięła udział w tego rodzaju warsztatach, bo akurat były w Krakowie organizowane. Ona się na to zdecydowała. Nie poznałam jej po przyjeździe z nich, to było coś zupełnie niezwykłego... Wystarczyło kilka dni i nastąpiła ogromna przemiana, po prostu wszedł do sali ktoś inny. To jest bardzo ważne, bo robiąc na zajęciach jakieś próby, czytania tekstu chociażby, widzę, jak wiele kosztuje to emocji osobę, która czyta.

### **Prof. Agnieszka Ogonowska**

Odpowiem na pytanie pani profesor. Otóż, w Ośrodku Badań nad Mediami przeprowadzamy szkolenia z zakresu komunikacji, sztuki wystąpień publicznych czy



treningi związane z coachingiem. Uruchomiliśmy także w Niepublicznym Instytucie Kształcenia Nauczycieli WE w Krakowie Akademię Zbilansowanego Rozwoju, co jego prezes, dr Adam Ruta, potwierdzi.

Mamy w ofercie takie szkolenia, które są nastawione na rozwój osobisty, w tym doskonalenie różnych umiejętności psychospołecznych. Są to działania oparte o założenia tak zwanej psychologii pozytywnej. Czyli nie tylko profilaktyka negatywna i leczenie zaburzeń, ale przede wszystkim profilaktyka pozytywna i właśnie rozwijanie potencjału, uczenie rozpoznawania własnych zasobów, pracy na tych zasobach, co jest niezwykle istotne dla jakości życia współczesnego człowieka.

### **Dr Alicja Kabała**

Doktor Solecki powiedział o doświadczeniach na warsztatach pracy z osobami dorosłymi, kiedy w działaniach parateatralnych uwalniają się pewne negatywne przeżycia. To jest bardzo ważne, gdyż pozwala człowiekowi rozwijać się. Wspomniałam wcześniej, że istotnym elementem przygotowania młodych ludzi do zawodu nauczyciela jest praca nad/z głosem. Tego typu ćwiczenia dają również możliwość pracy nad sobą, poznawania swoich emocji, uwalniania ich. Miałam przyjemność uczestniczyć w warsztatach prowadzonych przez panią profesor Kristin Linklater w Instytucie Grotowskiego we Wrocławiu. Te warsztaty dotyczyły pracy nad głosem. W trakcie ćwiczeń zdarzały się sytuacje, w których niektórzy uczestnicy, osoby dorosłe, poprzez działania, dzięki którym uwalniały głos, uwalniały rozmaite reakcje, emocje, objawiało się to niepohamowanym płaczem... To było zaskakujące, wzruszające i niezwykle pouczające.

Kolejna rzecz, o której pomyślałam w trakcie oglądania tego filmu, to ogromna rola komunikacji niewerbalnej w kontaktach międzyludzkich. Mówiąc o sytuacji spotkania na gruncie edukacyjnym jako o akcie bezpośredniej komunikacji werbalnej, należy pamiętać, że w takich okolicznościach przekazujemy znaczenia również pozasłownie. Głos ze wszystkimi atrybutami dźwiękowymi jest jednym z istotnych kanałów przekazów niewerbalnych. Zatem umiejętne operowanie głosem, świadome posługiwanie się wszystkimi elementami dźwiękowej struktury języka daje gwarancję czytelności przekazu treści i emocji.

Pracuję w Katedrze Logopedii i Zaburzeń Rozwoju. Przygotowując terapeutów do pracy z małymi dziećmi, które mają trudności w nabywaniu systemu językowego, pamiętamy, że w pierwszym etapie rozwoju dziecko rozumie, wychwytuje tylko emocje z przekazu, i – na początkowym etapie pracy – przekaz werbalny musi być poparty bardzo wyrazistą emocją, gestem, mimiką. To są właśnie elementy teatralnego kształcenia terapeutów.

### **Prof. Agnieszka Ogonowska**

Ale pani doktor mówi tutaj o ważnych sprawach, związanych z komunikacją z człowiekiem, który się już pojawi na świecie. A na wykładzie pani profesor Marty Korendo dowiedziałam się, między innymi, że od szóstego miesiąca życia płodowego słyszymy.

**Dr Alicja Kabała**

Tak, to prawda. Rozwój słuchowy rozpoczyna się już w okresie prenatalnym. Badania dowodzą, że w szesnastym tygodniu płód jest zdolny do odbioru bodźców dźwiękowych przez skórę. Początkowo odbiera tylko wibracje. Natomiast rzeczywiście w dwudziestym czwartym tygodniu wykształca się aparat słuchowy, który umożliwia odbiór zarówno dźwięków fizjologicznych płynących z organizmu matki, jak również jej głosu. Nie ulega wątpliwości, że druga połowa ciąży to czas, kiedy płód słyszy, wykazując szczególną wrażliwość na takie atrybuty dźwięku jak natężenie, częstotliwość i czas trwania. Jak pisze Dorota Kornas-Biela dzięki temu dziecko przyswaja cechy prozodyczne języka, którym mówi jego otoczenie. A zatem, jak widać trening w zakresie prozodii rozpoczyna się wcześniej.

**Prof. Ewa Łubieniewska**

Wszystko, o czym państwo mówią, jest potwierdzeniem tego mitu: budowaniem relacji, stymulowaniem emocji, pomocą w otwieraniu się. Mimo że mamy tutaj materię teatralną, to przecież nie tylko o teatr chodzi.

**Prof. Agnieszka Ogonowska**

Ta dyskusja może mieć charakter wielowątkowy, ale też są pewne ograniczenia czasowe, które musimy respektować. W związku z tym, jeszcze chcielibyśmy dopytać, bo tego się domaga nasza ciekawość, jak to rzecz wygląda w Teatrze Słowackiego? Teatr Słowackiego jako przestrzeń działań edukacyjnych. Czym różni się proponowana koncepcja od innych podobnych działań, dla kogo są one tworzone, i jak realizowane?

**Monika Tryboń**

Słucham państwa z zaciekawieniem i zauważam, że to, o czym państwo mówią, jest nam (Teatrowi) bliskie. W Tatrze Słowackiego próbujemy wszystkiego, zwłaszcza dlatego, że jesteśmy w ciągłym rozwoju i też jesteśmy poddawani ciągłym zmianom. Od początku istnienia MOSu jestem związana z Małopolskim Ogrodem Sztuki. Zajmuje się edukacją. Na początku edukacja artystyczna była skupiona w Małopolskim Ogrodzie Sztuki, bo w zasadzie powstał on z taką ideą, żeby tam odbywały się wszystkie działania edukacyjne. Nowa dyrekcja, kontynuując oczywiście starania swych poprzedników, rozwija to, co udało się nam do tej pory stworzyć. Jako pierwsi otworzyliśmy multimedialne muzeum w dawnym magazynie kostiumów na ul. Radziwiłłowskiej o początkowej nazwie Lamus Teatralny, aktualnie Dom Rzemiosł. Zamysłem poprzedniego dyrektora Krzysztofa Orzechowskiego było, żeby w ten sposób przybliżyć uczestnikom nie tylko rzemiosło teatralne, ale właśnie całą psychologizację teatralną.

Chodzi w tych działaniach nawet nie o psychologię, ale próby psychologizacji teatru. Celem jest to, żeby zaszczerpić w młodzieży, w dzieciach i dorosłych, którzy tam przychodzą, głębsze zrozumienie mechanizmów oddziaływania teatru. To nie jest już tylko „klasyczna” wymiana widz-aktor, ale powstają dodatkowe konteksty i płaszczyzny porozumienia. Jest kilka płaszczyzn, których możemy dotknąć jako uczestnicy określonych sytuacji kulturowych. To jest jedna rzecz, jaką zajmuje się teatr, i którą próbujemy rozwijać. Ale z drugiej strony, zadajemy cały czas pytania,

jak dotrzeć albo jakie zbudować działania, aby być skutecznymi w edukacji teatralnej. Nie chodzi jedynie o obudowę medialną, wizualno-techniczną, ale tak naprawdę o całościową, spójną koncepcję działania. Jak je dobrać, żeby trafiły do odbiorców, żeby „zapalały” dzieciaki, zachęcały młodzież, do zainteresowania teatrem w ogóle.

Z jednej strony, to prawda, że pokolenie młodzieży jest rzeczywiście „przebudżowane”, jak wcześniej zauważyła pani doktor Alicja Kabała. Ale oni już się w tym zmediatyzowanym świecie urodzili i nie potrafią inaczej pewnych rzeczy przyjąć. To jest tylko jedna strona, że dla nich buduje się to wszystko, wymyśla się nowe rozwiązania. To jest dla nich, z punktu widzenia edukacji teatralnej, ciekawsze, bo aktor na scenie jest dla nich czymś, na czym potrafią się skupić nie dłużej niż dwie minuty. Dlatego tymi nowymi kanałami próbujemy docierać do młodego widza.

Natomiast jest jeszcze druga strona medalu. Tak naprawdę dobrze zrobiony klasyczny teatr, klasyczne przedstawienie, dobrze profesjonalnie przeprowadzone i dotyczące tego, o czym mówiła profesor Ogonowska, jest to absolutna podstawa przeżycia instytucji teatru, po prostu.

Stworzyliśmy projekt „Teatr 13 plus”. Zagraliśmy dwie odsłony, dwa sezony. Były one zbudowane od początku do końca z myślą o grupie wiekowej trzynastolatków. Pierwszy spektakl nosił tytuł *Wszechświat w pigułce*, drugi dotyczył problemu odchudzania, i tego wszystkiego, co dzieje się z ciałem w czasie dojrzewania. Było to przedstawienie na temat anoreksji, pt. *Głodne dziecko*. To był bardzo rzetelnie zrobiony spektakl, profesjonalny, ze świetnymi aktorami, z multimedialną obudową, którą można w tym budynku wykorzystać. Po spektaklu były dyskusje z młodzieżą i warsztaty. Zapraszaliśmy specjalistów z danych dziedzin, z którymi wspólnie prowadziłam także modelowe dyskusje.

Co się okazuje? Najczęściej padały z widowni słowa, że jest to dla nich, że to rozumieją, że tego chcą, że jest to coś, co do nich dociera i że po tym „przeżyciu teatralnym” mogą o tym z kimś porozmawiać.

To bardzo ważne, żeby młodych ludzi nie zostawić po spektaklu samych z wrażeniami. Ważne jest, by podjąć z nimi dialog, zapytać: „Co się tam działo?”, „Czy ci się podobało?”. Gdy nie ma rozmowy, wychodząc z teatru odbieramy telefon i „wpadamy” znów w swoje życie. Dlatego takie działania (warsztat, dyskusja, rozmowa) są bardzo ważne. Istotne są odpowiedzi na takie pytania: „Jak to odbieracie?”, „Co z tym zrobicie?”, „Co się w ogóle zadziało?”, „Czy to rozumiecie?”, i okazuje się, że taki „zwykły-niezwykły” spektakl silnie do młodzieży przemawia, jeśli pod względem tematyki jest do nich skierowany. Gdy traktuje on o ich problemach i zostaje „podany” profesjonalnie, tak jak należy. Profesjonalnie, oznacza w tym kontekście zgodnie ze sztuką teatralną. Na tym aspekcie skupiamy się, żeby w efekcie dawać młodym „prawdziwe mięso”, poruszyć ich, żeby teatr nie umarł.

### **Prof. Agnieszka Ogonowska**

Zwróć się teraz do współgospodarza naszego spotkania i jednocześnie bohatera, bo autora i redaktora nowej książki.

Chciałabym, żebyśmy włączyli w tok naszej dyskusji kontekst twojej teorii – „aktora kulturowego” i twojego nowego dzieła związanego z „artystą jako interfejsem biokulturowym”. W pierwszym przypadku mowa o książce, której pan profesor

Pieniążek jest autorem, w drugim o pracy pokonferencyjnej, której jest redaktorem. W jednym i drugim przypadku, publikacja/dzieło jest materializacją pewnego pomysłu, który – w moim przekonaniu ma ogromny potencjał – praktyczny.

W związku z tym, niezależnie, a może równolegle do trwającej tutaj dyskusji kolejnymi bohaterami tego „przedstawienia” (jeśli mogę to tak metaforycznie ująć) będzie pan profesor Pieniążek i jego najnowsze dzieło.

Prosiłabym teraz, abyś mógł syntetycznie opowiedzieć o koncepcji tego ostatniego dzieła. Jaki to jest etap twojego pomysłu, namysłu, czy całościowej koncepcji „ucznia jako autora kulturowego?” Chciałabym zachęcić także zgromadzoną w tej sali młodzież do lektury tej książki, ponieważ mamy niepowtarzalną okazję kontaktu „żywego autora” z „żywym czytelnikiem”.

Czyli, po co w ogóle tę książkę przeczytać? Do czego twoja książka nam czytelnikom jest potrzebna?

### **Prof. Marek Pieniążek**

Dziękuję za przypomnienie o tej świeżo opublikowanej monografii. *Artysta jako biokulturowy interfejs*, czyli książka, o której mowa, została zainspirowana pytaniem o zadania i status współczesnego artysty. Powstała w stulecie śmierci Tadeusza Kantora. To zajmująca lektura dla wszystkich zainteresowanych współczesną sztuką, będzie też ciekawym doświadczeniem poznawczym dla osób zainteresowanych formami edukacji teatralnej.

Powód dla zebrania kilkunastu autorów i do napisania tych artykułów wynikał z chęci przedyskutowania sposobów funkcjonowania współczesnych twórców. Chcieliśmy sprawdzić, na ile dzisiejszy artysta, współczesny reżyser, poeta, artysta mediów i performer jest w jakiś sposób związany z etosem twórczym Tadeusza Kantora. Najbardziej interesowało mnie chyba to ostatnie zagadnienie, także jako pomysłodawcy konferencji, w wyniku której udało się nam sfinalizować wspólny tom. Konferencja zatytułowana podobnie jak książka odbyła się 8 grudnia 2015 roku, dokładnie w rocznicę śmierci Tadeusza Kantora i w stulecie urodzin. Przypomnę, że Kantor przyszedł na świat w Wielopolu Skrzyńskim w 1915 roku.

Na konferencji zadaliśmy sobie pytanie: czy dzisiaj tak wysoki etos artysty łączy jest również, jak w przypadku Kantora, z doświadczeniami biograficznymi, z budowaniem sztuki w dużej bliskości własnych przeżyć, wspomnień, emocji? Czy taki model artysty miałby w ogóle szansę zaistnieć dziś w sztuce, a przede wszystkim w teatrze? Odpowiedź na to pytanie pojawiła się jako wspólny temat zebranych artykułów. Jednym z autorów jest prof. Antoni Porczak, wykładowca Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Profesor bardzo wyraźnie podkreśla pewną zmianę w statusie artysty. W podobnym tonie wypowiada się w książce profesor Ryszard Kluszczyński, wybitny znawca sztuki interaktywnej. Zmiana ta polegałaby na przesunięciu statusu dzieła ze stanu gotowego obiektu na inicjowany w odbiorcy proces. Profesor Rafał Solewski rozważa ten problem, tworząc hipotetyczną sytuację, w której Kantor mógłby tworzyć swój teatr w przestrzeni wykreowanej przez wideotechnologię, AR i systemy Cave. Wprzęgnięcie technologii w wywoływanie świata pamięci w świecie trójwymiarowym, inscenizowanym technologicznie, w przypadku biograficznego teatru pamięci Kantora prowokuje do pytań

o autentyzm zmediatyzowanej reprezentacji. Ostatnie i najważniejsze spektakle Tadeusza Kantora polegały przede wszystkim na tym, że budował on na scenie swój „pokoik wyobraźni” w swojej obecności. Dokonywał tam konfrontacji siebie i widza ze światem pamięci za pomocą specjalnie konstruowanej sceny i aktorstwa. To był absolutnie własny wynalazek Kantora. Technologia cyfrowa mogłaby po części przywrócić nam to odeszłe wraz z Kantorem dzieło.

Z naszej książki wynika ponadto dość ciekawy wniosek, że współczesny artysta nie tyle tworzy dzieło, co raczej tworzy sytuację, w której widz może – (gdy naukowo ów proces nazwać – stanąć w centrum swoich kognitywnych aktów poznawczych. Artystom zależy, aby to widz odkrywał, co naprawdę przeżywa i jak sam może nazwać daną sytuację.

W moim artykule posługuję się podobnie skonceptualizowaną teorią własnych działań twórczych. Dotyczy ona zapisu twórczego doświadczenia. Od kilkunastu lat celowo przestałem pisać „tradycyjne” wiersze i publikować je w formie „tekstowych produktów”. Mam za sobą wydanie kilku tomików poetyckich, ale tego typu prezentację poezji uznaję już za tekstocentryczny minimalizm artystyczny. Obecnie zajmuję mnie performatywne doświadczenie poetyckie, które jest związane z wejściem w obszar nowych, biotechnologicznie i afektywnie kreowanych rzeczywistości. W tym kontekście omawiam i publikuję zdjęcia oraz „wiersze bez tekstu”, powstałe podczas moich poetyckich performansów motocyklowych. Polska i Europa w tych akcjach stają się nową mapą sensoryczną, mierzoną „pragnieniem”, co jest także inspiracją do wejścia w nurt badań nad posthumanistycznymi aspektami współczesnego człowieka. Próbuję pokazywać, jak za pomocą technologii zapisu i późniejszej refleksji o takich doświadczeniach jesteśmy w stanie zobaczyć w sobie – w podmiocie twórczym, pewne nowe jakości, właściwie nieosiągalne bez użycia technologii.

W tym kontekście warto wrócić do podobnego wątku, o którym mówiła Pani kurator MICET Anna Litak. Chodzi mianowicie o model teatru, który przestaje coś widzom pokazywać, ale raczej troszczy się o obecność widza w przestrzeni spotkania i stara się, zapraszając go do współdziałania, uczynić z niego teatralnego współbohatera. Dlatego w MICET mamy specjalnie nasycone technologią sale, gdzie sami siebie testujemy, jako aktorzy i widzowie jednocześnie. Wydaje mi się, że o tego rodzaju zaletach MICETU za mało powiedziano...

### **Prof. Agnieszka Ogonowska**

Może to celowa strategia, po to, żeby studentów zachęcić do uczestnictwa w takim teatralnym doświadczeniu. Myślę, że to jest dobry patent. Kryminałów też się nie opowiada do końca.

### **Prof. Marek Pieniążek**

Owszem, nie chodzi o to, aby opowiadać o zaletach nowego muzeum, ale aby uczestniczyć w oferowanym przez interaktywne wystawy nowym rodzaju doświadczeniu sztuki i siebie. Ma to związek właśnie ze sposobem, w jaki profesor Antoni Porczak opisuje współczesnego artystę. To artysta, który stwarza widzowi pewnego rodzaju sytuację, dyspozytyw do bycia w przestrzeni. To nie jest już artysta, który stwarza dzieło, ale raczej artysta, który daje widzowi rozpoznawać rozmaite

sytuacje kulturowe, w których jesteśmy i uczestniczymy. W tym aspekcie zamieniają się zadania teatralnej edukacji, która może funkcjonować zarówno w budynku teatralnym, jak i poza nim, w kulisach, pracowniach, w otoczeniu miejskim, czy w sali pełnej kamer, rzutników, transmisji online z innych pobliskich miejsc.

W tym kontekście chciałem zapytać o rolę mediów w uruchamianiu tej nowej wrażliwości widza. Bowiem dziś coraz rzadziej w teatrze mamy do czynienia z tradycyjnym modelem aktora. Aktor, który jako postać dramatyczna na scenie pozostaje tylko w dialogu z inną postacią dramatyczną, aktor teatru „pudełkowego”, staje się chyba modelem mało dziś atrakcyjnym. Z drugiej jednak strony, budowanie relacji, o czym mówiła doktor Alicja Kabała, umiejętność wchodzenia z drugą osobą w kontakt, twarzą w twarz, to umiejętność społecznie zanikająca... Dzisiejsza kultura, jak mi się wydaje, coraz rzadziej docenia tego rodzaju kontakt, wręcz przeciwnie, absorbuje nas zupełnie innymi światami, włącza nas w inne relacje. Mówi się o tej kulturze kultura Web 3.0., kiedy już nie tylko uczestniczymy w przekazach, ale sami nadajemy znaczenia temu, co nas otacza.

Czyli przestajemy być takimi aktorami społecznymi, którzy realizują gotowe scenariusze wcześniej napisane lub utrwalone w tradycji, ale stajemy się ciągłymi improwizatorami. Podlegamy różnym wpływom, lecz nie jesteśmy w stanie ich kontrolować, tracimy więc poczucie stabilności, wciąż płyniemy przez kolejne emocje, lęki, transmisje. W tym ostatnim zagadnieniu widziałbym bardzo ciekawe zdanie dla współczesnego teatru, który mógłby nas, uczestników „płynnonowoczesnej” kultury oswajać z tym nadmiarem propozycji, scenariuszy kulturowych, wartości, sposobów funkcjonowania w społeczeństwie. Zdaje się, że media są w tym kontekście niezastąpionym narzędziem, to one (jak kiedyś tekst) przenoszą do wnętrza teatru nasze intymne doświadczenia.

Ostatnio uczestniczyłem w warsztacie w Starym Teatrze, który dokładnie takie cechy kultury tematyzował. Młody aktor czytał (krótkie, jak wpisy na Twitterze) fragmenty „Wesela” losowane z książki na zasadzie: „powiedz mi widzu numer strony i który wers od góry, a ja ci go przeczytam”. Wytworzyła się ciekawa mieszanka cytatów, postaw, uśmiechów i oczekiwań, zabawa brzmieniem głosu i echem powracających słów trwała prawie godzinę, była wciągająca dzięki wykorzystaniu miksera dźwiękowego. Trzydzieści lat temu taka sytuacja zostałaby potraktowana jako pogwałcenie podstawowych zasad związanych z grą lub czytaniem dzieł Wyspiańskiego. Ale w 2017 roku, w ponowoczesnym kontekście takie samplowane „czytanie” i później „pisanie siebie” na ścianie teatru było dla prawie setki uczestników atrakcyjne.

### **Prof. Ewa Łubieniewska**

Dopowiem jedną myśl. Być może uda się wprowadzić przedmiot do szkoły, który nazywałby się „teatr”? Ten teatr będzie służył wielowymiarowo, nie chodzi o to, żeby reklamować, choć to na pewno też, ale żeby się ćwiczyć, i w geografii, i w fizyce, matematyce... Ten teatr może być wszędzie, to znaczy, „coś”, co tworzy teatr, co wykorzystuje teatr, można po prostu bardzo szeroko zastosować.

**Anna Litak**

Zaraz panią Karolinę dopuszczę do głosu, bo jeszcze chcę odpowiedzieć na pytanie profesora Pieniążka. To też pokazuje, co myśmy w MICET zrobili. Pierwsza wersja była taka, że czytamy Wyspiańskiego w ramach programu „Polska czyta Wyspiańskiego”, po bożemu. Ale chciałabym zapytać ludzi, którzy tego czytania słuchali, co zrozumieli? W większości niewiele i tłumaczą to sobie, że „nie do końca byli skupieni”. Tymczasem chodzi o to, by Wyspiańskiego czytać w sposób twórczy. W dzisiejszej kulturze dzieła czyta się poprzez konteksty i tego już nie zmienimy. Są obecnie różne marzenia, by teatr powrócił, na przykład do lat osiemdziesiątych. Jednak publiczność nie będzie chciała tak inscenizowanych sztuk oglądać. Ludzie inaczej już widzą i słyszą, dlatego takie inscenizacje będą ich momentalnie nudzić.

**Prof. Ewa Łubieniewska**

Trudno czasem przewidzieć, co może widza znudzić. Muszę zwierzyć się tutaj z doświadczenia, które miałam niedawno jeszcze ze studentami kulturoznawstwa na AGH. Oglądaliśmy *Nasze miasto* w państwa teatrze [Stary Teatr] i, chcąc porównać, co się zmieniło w języku teatralnym, wybrałam kilka scen tego samego utworu w reżyserii Jerzego Gruzy z końca lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku. Jedno z najbardziej „staroświeckich”, w dobrym tego słowa znaczeniu, klasycznych spektakli. Myślałam z przerażeniem, że studenci po dwóch pierwszych słowach po prostu zasną. Wręcz przeciwnie. Miałam zamiar poświęcić na omówienie tego około dwudziestu minut, a oni się domagali, żebyśmy rozmawiali prawie cały wykład. Najpierw prosili o obejrzenie kolejnych fragmentów, potem skoncentrowaliśmy się na konfrontacji tych różnych języków.

W pełni zgadzam się z tym, co państwo mówicie o konieczności obcowania z kulturą obecnego czasu, ale zawsze upominam się o pewien punkt odniesienia. Spektakl Gruzy był dla tych widzów punktem odniesienia. Myślę więc, że jest też zapotrzebowanie na tego typu klasyczny teatr.

**Karolina Kwak**

Chciałabym odnieść się do kilku rzeczy. Po pierwsze, nawet jeżeli wykorzystujemy w muzeum nowe technologie, to wcale nie po to, aby epatować nowoczesnością. Zaproponowane rozwiązania mają być przede wszystkim skutecznym narzędziem edukacyjnym i w MICET to doskonale widać. Aplikacje pomagają zwiedzającym wejść w proces tworzenia z artystą, z różnymi artystami.

Druga rzecz to przygotowane w teatrze formy edukacji. Proponujemy widzom warsztaty teatralne, podczas których przepracowujemy pewne problemy oraz okołospektaklowe, ułatwiające odbiór przedstawienia, uwalniające emocje, towarzyszące młodym ludziom w trakcie spektaklu.

Myślę, że bardzo ciekawe jest to, co powiedziały moje przedmówczynie. Zarówno w przypadku literatury, jak i teatru ważne są emocje, ponieważ żyje ta sztuka, która stawia pytania. A my się właśnie staramy te pytania zadawać. Nie na wszystkie znajdujemy odpowiedź, bo to jest niemożliwe, zostawiamy z tymi pytaniami widzów. To jest chyba największą wartością, przecież w teatrze ważna jest refleksja.

I jeszcze jedna sprawa. Dużo tutaj powiedziano o ludziach, którzy przygotowują się do zawodu nauczyciela. Kiedy rozmawialiśmy z nauczycielami podczas spotkań i wizyt, na które przychodzili do nas z młodzieżą, to uświadomiliśmy sobie, że musimy zadbać także o nich. Nie tylko przygotować ofertę edukacyjną, ale taką propozycję, która sprawi, że będą chcieli spotykać się ze sobą dla przyjemności. Program, „Szkola przez teatr – transgresja przestrzeni” jest skierowany do nauczycieli szkół podstawowych, gimnazjalnych i licealnych, ale także instruktorów teatralnych w różnych domach kultury. To propozycja warsztatów, które pomogą wypracować projekt innowacji pedagogicznej i wprowadzić do placówki nowy przedmiot – teatr. Proponujemy nauczycielom między innymi warsztaty z twórczego pisania, a także zajęcia z dramy, pedagogiki teatru, spotkania z aktorami.

### **Prof. Marek Pieniążek**

Mam nadzieję, że wkrótce będziemy mogli kontynuować rozmowy o tych projektach. Warto będzie wówczas skoncentrować się na estetykach młodego teatru, ale także na językach teoretycznych, które pozwalają nam mówić o przemianach współczesnego aktorstwa i funkcjonowaniu teatru w kulturze 2.0.

Dwa największe krakowskie teatry, o których działalności rozmawialiśmy, przestajemy już dzielić na ten bardziej nowoczesny i ten bardziej tradycyjny. Wydaje mi się, że w obu teatrach odbywają się eksperymenty i edukacyjne projekty o podobnej wadze i wychyleniu ku potrzebom współczesnego widza. Chyba warto byłoby porozmawiać szerzej o tych właśnie zagadnieniach...

### **Prof. Agnieszka Ogonowska**

Wiele wątków interesujących, jak to zwykle w naszych debatach, zostało otwartych, też nie mieliśmy ambicji odpowiedzieć na wszystkie artystyczne i egzystencjalne pytania związane z teatrem. Raczej wywoływać i pobudzić młodzież do myślenia. Mam nadzieję, że chociaż w skromny procencie się to udało. Chcieliśmy także pokazać, że potrafimy materializować nasze pomysły i państwa obecność jest tutaj dla nas wielkim zaszczytem i dowodem na to, że dyskusja między różnymi środowiskami, w tym praktyków i akademików, ma sens i jest dla nas prawdziwym źródłem inspiracji. Cieszymy się, że udało się nam spotkać w jednym miejscu, w jednym czasie, co dzisiaj jest też ewenementem. Niełatwo zebrać specjalistów od różnych obszarów, które dla nas, dla naszych studentów wydają się interesujące.

Jeszcze raz państwu dziękuję, za zainteresowanie naszym projektem, który z pewnością będzie wymagał kontynuacji. Traktujmy zatem naszą debatę jako debatę otwarcia, a nie zamknięcia tematów. Bardzo dziękuję.