

ZNACZENIE AMATORSKIEGO TEATRU DOROSŁYCH Z PERSPEKTYWY ŻYCIOWYCH LOSÓW AKTORÓW

Henryka Radziejowska

Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. J. Korczaka w Warszawie

E-mail: radziejowska@wp.pl



ABSTRAKT

Cel. Opisanie bogactwa przeżyć estetycznych i egzystencjalnych aktorów amatorów (słuchaczy Centrum Kształcenia Ustawicznego) oraz ukazanie przemian, które dokonały się w ich psychice i życiu pod wpływem działań teatralnych.

Metoda. Jest to badanie w działaniu (*action research*) z zastosowaniem studium indywidualnego przypadku. Wywiady otwarte, pogłębione z członkami zespołu teatralnego Pół żartem, pół serio stały się najbardziej przydatną techniką badawczą. W badaniu metodą *action research* badacz działa na styku teorii i praktyki, występując w podwójnej roli: badacza obserwującego grupę teatralną z perspektywy kierownika, inicjatora działań oraz rzeczywistego członka badanej społeczności. Refleksyjny badacz, będący w środku działań, ma większe możliwości dotarcia do prawdy o fenomenie amatorskiego uprawiania sztuki teatralnej, która ujawnia się w „wirze życia” nieprofesjonalnych artystów i samego instruktora. Stąd też pojawiły się nawiązania do pewnych elementów biografii aktorów amatorów. W ich wypowiedziach na plan pierwszy wysunął się emancypacyjny pierwiastek obecny w amatorskim uprawianiu sztuki teatralnej.

Wyniki. Badania wykazały, że sztuka teatralna jest skutecznym sposobem docierania z treściami humanistycznymi do osób z grup dysfunkcyjnych i w tym sensie doskonałą psychoterapią oraz czynnikiem motywującym ich do rozwoju. Poprzez działania teatralne dokonały się istotne przemiany w świadomości aktorów-amatorów, co powodowało podejmowanie decyzji o głębokich zmianach w ich życiu osobistym.

Wnioski. Dla aktorów amatorów wywodzących się często ze środowisk dysfunkcyjnych działalność teatralna jest nie tylko środkiem poznania i zrozumienia otaczającej ich rzeczywistości, ale też czynnikiem wyzwalamym ich z różnych schematów myślowych, ograniczeń, czy też swoistego zniewolenia (emancypacyjna funkcja teatru). W świecie płynnej zmiany teatr może być pomocny w niwelowaniu niepokojów dręczących współczesnych ludzi, w jakimś stopniu stać się gwarantem ich wolności oraz poczucia sprawstwa.

Słowa kluczowe: teatr amatorski, edukacja dorosłych, centrum kształcenia ustawicznego, dysfunkcyjne środowisko, emancypacja.

The meaning of amateur adult theatre from the perspective of the lives of actors

ABSTRACT

Aim of research. The paper sets out to describe the richness of aesthetic and existential experiences of amateur actors (the students of Centre for Continuing Education), as well as to show transformations in their psyche and life, evoked by participation in theatrical activities.

Methods. The research method was action research with an individual case study. Open, in-depth interviews with members of theatrical group "Pół żartem, pół serio" (Half-joking, half-serious) turned out to be the most useful research technique. In action research, the researcher operates between theory and practice and plays a double role: as a researcher observing a theatre group from the perspective of a manager, and as an actual member of the community under study. The researcher who is in the middle of action has more opportunities to learn the truth about the phenomenon of amateur theatre activity, as this truth is revealed in the thick of life of artists-amateurs and their instructor. Thus, the study also refers to some elements of actors' biographies. The emancipatory factor of amateur theatre activity was the main element of respondents' statements.

Results. The research showed that theatre art is an effective way to communicate a humanist message to people from dysfunctional groups, and in that sense it is a great therapy and self-development motivating factor. Participation in theatrical activities led to some important changes in actors' awareness. This, in turn, motivated them to introduce some profound changes in their personal life.

Conclusions. For actors-amateurs who come from dysfunctional environments, theatrical activity is not only a means of knowing and understanding the surrounding reality, but also a factor that frees them from various thinking patterns, limitations or bondage (the emancipatory function of theatre). In a world continual change, theatre is often a catalyst for the anxieties which modern people struggle with and becomes a guarantor of their freedom and sense of causative power.

Key words: amateur theatre, adult education, centre of continuing education, dysfunctional environment, emancipation

WPROWADZENIE

Sztuka stanowi szczególną, bardzo specyficzną formę działalności, której celem jest stworzenie obrazu świata w mniejszym lub większym stopniu imitującego realność. Obraz ten może zbliżać się do rzeczywistości albo od niej oddalać; stopień powiązania obrazu świata powstającego w świadomości z jego oryginałem w rzeczywistości może mieć różną siłę oddziaływania. Dzieło sztuki może być zatem prawie dosłowne, odzwierciedlając rzeczywistość realnie istniejącą, ale może też jawić się jako krańcowe od niej oddalenie. Jedno jest pewne — obcowanie ze sztuką oddziałuje silnie na ludzką egzystencję. Rzeczywistość i sztuka, pomimo odmiennego statusu ontologicznego, pozostają ze sobą w dynamicznym związku. Sztuka – czy to malarstwo, czy literatura, czy teatr – powinna zatem kontestować rzeczywistość, zadawać jej pytania. Najlepiej gdyby obejmowała wszystkie dziedziny życia, gdyż jej głównym zadaniem wydaje się jest mówienie – o człowieku.

Wśród wielu różnych dziedzin sztuki, jak np. literatura, muzyka, malarstwo, rzeźba, architektura, balet, opera, fotografia czy też film – nie ma drugiej tak głęboko i bezpo-

średnio związanej z człowiekiem jak teatr. Sztuka teatralna przenika wszystkie sfery ludzkiego życia, daje wiele możliwości kreowania świata poprzez współdziałanie z innymi rodzajami sztuk pięknych, tj. muzyki, tańca, a w końcu – poezji i prozy. Dobrze przygotowany spektakl zabiera widza w wędrowkę w głąb ludzkich emocji, wyzwala podświadome pragnienia, każe zastanawiać się nad tajemnicą i sensem istnienia. Może też być rozrywką – inteligentną, wysublimowaną i refleksyjną. Z pewnością sztuka teatralna nie należy do najłatwiejszych, ale nawet jeśli nie wszystkie metafory, czy ukryte znaczenia początkujący odbiorcy teatru są w stanie odszyfrować, to jednak klimat widowiska może dostarczyć wielu intensywnych przeżyć. Prawdziwy „dotyk teatru” mogą jednak odczuć tylko aktorzy-amatorzy, próbujący własnych sił na scenie szkolnej lub biorący udział w przeglądach czy też teatralnych konkursach. Wrażenia z niczym nieporównywalne – „prawdziwa teatralna magia” – stają się udziałem tylko aktywnych „wybrańców” teatru – sztuki najbardziej cenionej i jednej z najstarszych.

Przeprowadzone przeze mnie badania wykazały, iż aktorzy amatorzy nadawali swej działalności teatralnej duże znaczenie, co znajdowało odbicie nie tylko w ich funkcjonowaniu w środowisku szkolnym (w tym przypadku było to Centrum Kształcenia Ustawicznego w Częstochowie), ale także znajdowało przełożenie na ich życiowe losy. Toteż opisanie bogactwa świata teatru amatorskiego nabiera szczególnego znaczenia jako istotny czynnik sprawczy przemian dokonujących się w sferze psychospołecznego funkcjonowania osób zaangażowanych w tę działalność.

ZAŁOŻENIA METODOLOGICZNE

Artykuł jest zmodyfikowaną częścią rozprawy doktorskiej zatytułowanej: *Znaczenie amatorskiej działalności teatralnej w procesie uczenia się człowieka dorosłego*¹. Problem badawczy zawarto w dwóch pytaniach: „Jakie znaczenie słuchacze i absolwenci Centrum Kształcenia Ustawicznego w Częstochowie nadawali podejmowanej działalności teatralnej? Jaką rolę działalność teatralna badanych osób odegrała w ich wyborach edukacyjnych i życiowych? Jakościowe podejście badawcze usytuowane zostało w paradygmacie interpretatywnym, z użyciem metody *action research* (badanie w działaniu). Artykuł jest zarysowaniem jednego aspektu problematyki związanej z amatorską działalnością teatralną prowadzoną „wśród” i „z” dorosłymi słuchaczami szkoły wieczorowej – to jest z jej wymiarem emancypacyjnym.

Artykuł nie jest tylko wyciętą z całości tekstu rozprawy częścią, ale jest też próbą ukazania pewnej prawidłowości związanej z przemianami dokonującymi się w aktorach amatorach. Owe prawidłowości uwidoczniły się wyraźnie w pracy z moim kolejnym zespołem o nazwie Panaceum, w którym grają seniorzy.² Dla członków obu grup teatralnych realizowane spektakle były przede wszystkim pretekstem do dyskusji o współczesności. Ujawniły ich otwartą postawę zarówno wobec świata, jak i wobec sztuki. Pokazały, że coraz lepiej odnajdują się w proponowanych im nowych

1 Obrona rozprawy odbyła się 11 czerwca 2015 r. na Wydziale Nauk Pedagogicznych Dolnośląskiej Szkoły Wyższej we Wrocławiu.

2 Zespół założyłam w 2013 roku w Akademii Seniora w Bielsku-Białej. Aktorzy-amatorzy występują w różnych instytucjach, głównie skupiających seniorów, jak też w szkołach podstawowych i średnich w Bielsku-Białej. Zespół liczy 17 członków.

formach teatralnych. W pracy z aktorami- amatorami ważniejszy od ich kompetencji (a właściwie ich braku) w zakresie pojęć i konwencji artystycznych, okazał się ich bagaż życiowych doświadczeń i szeroko rozumiane kompetencje społeczno-kulturowe.

NAUCZYCIEL-INSTRUKTOR I „WYKLUCZENI” AKTORZY AMATORZY

Prowadzona przeze mnie przez dziesięć lat grupa teatralna skupiała słuchaczy i absolwentów Centrum Kształcenia Ustawicznego w Częstochowie i pod wieloma względami była specyficzna. Prawie wszyscy członkowie kółka teatralnego Pół żartem, pół serio mieli za sobą fatalne, traumatyczne doświadczenia z dzieciństwa lub wczesnej młodości, („zwichnięty kręgosłup” - jak zauważył dyrektor częstochowskiego teatru Robert Dorosławski), gdyż z reguły wywodzili się z pogranicza marginesu społecznego, albo z rodzin dotkniętych biedą.³ Trzon zespołu tworzyło kilka osób najbardziej zaangażowanych, z którymi przeprowadziłam w różnym czasie istnienia teatralnego kółka otwarte wywiady pogłębione.

W wypowiedziach członków zespołu teatralnego Pół żartem, pół serio można było dostrzec widoczną paralełę między ich życiem - trudnym, nieposkładanym - a konsekwencją istnienia w nieprzewidywalnej, „płynnej rzeczywistości” (Bauman, 2006) oraz funkcjonowania w świecie konsumpcji. Zagmatwane losy aktorów amatorów były konsekwencją nieprzystosowania ich otoczenia i w rezultacie ich samych do nowych realiów, pogłębionego dodatkowo o problemy związane z uzależnieniami, konfliktami z prawem czy ubóstwem. W zachowaniu i w reprezentowanych postawach uczestników kółka teatralnego – aż nazbyt widoczne było przesiąknięcie atmosferą ponowoczesności, co objawiało się zwłaszcza w niepewności, niepokoju i zagubieniu młodszych uczestników teatralnych zajęć. Starsi przyznawali, że mieli za sobą trudne przejścia, czego konsekwencją były ich zagmatwane losy i nie zawsze do końca w pełni wyjaśnione sprawy z przeszłości. Całokształt sytuacji życiowej aktorów amatorów odbiegający w sensie negatywnym od przeciętnych losów ich kolegów z tzw. „normalnych rodzin” - jest egzemplifikacją ważnego wyznacznika współczesnej cywilizacji i kultury - kryzysu tożsamości człowieka. O tych trudnościach życiowych aktorów amatorów mówił w wywiadzie Mariusz, określając te trudne momenty w ich życiu jako „wahnięcia”: „Na studiach są najczęściej ludzie, którzy idą taką normalną drogą, kończą podstawówkę, idą do dobrego liceum i zaczynają studia, bo już wiedzą, albo mają przynajmniej wyznaczone przez rodziców, co najlepiej studiować, zamknęci są w jakiejś takiej równoważni, nigdzie nie ma takich wahnięć jak u większości z nas.” Stabilizacja życiowa i bezpieczeństwo zapewniane przez normalną rodzinę eliminuje – zdaniem Mariusza – wiele zagrożeń, z którymi musi zmierzyć się młody człowiek funkcjonujący w środowisku dysfunkcyjnym.

Praca z takimi ludźmi była dla nauczyciela polonisty i równocześnie instruktora teatralnego, dużym wyzwaniem. Prowadzenie teatralnej grupy w szkole dla do-

³ Wyróżniającą cechą zespołu było też zróżnicowanie wiekowe uczestników – od 18 do 58 lat, co dawało o wiele większe możliwości obsadzania w danej roli aktora zbliżonego wiekiem do postaci teatralnej, jak też integracji między-pokoleniowej. Kółko teatralne funkcjonowało na dwóch płaszczyznach – szkolnej i pozaszkolnej. Ci najlepsi, uzdolnieni teatralnie, brali udział w przygotowaniach do spektaklu konkursowego corocznie wystawianego w Teatrze im. A. Mickiewicza w Częstochowie w ramach Przeglądu Zespołów Teatralnych Szkół Średnich.

rosłych nie ma wiele wspólnego z tradycyjnym modelem nauczania, w którym proces dydaktyczny jest starannie zaplanowany i oparty na jasno określonych zasadach. Nauczyciel-instruktor teatralny nie powinien wchodzić w rolę „przekaznika wiedzy i kontrolera wiadomości” (Knowles, Holton, Swanson 2009, 232). Teatr wręcz „wymaga” od instruktora odrzucenia takiej postawy, jak też występowania z pozycji „lepiej wiedzącego”. Teatralne wizje muszą być tworzone wspólnie, czyli w ścisłej współpracy aktorów i instruktora, gdyż tylko wtedy ma szansę powstać wartościowe dzieło sceniczne. Tworzony spektakl teatralny (pomimo tego, że opiera się na scenariuszu) jest długo „niewiadomą”, ponieważ jest nieustannie, „w działaniu” modyfikowany. Teatr jest więc nie do końca przewidywalnym tworem, gdyż w każdym granym spektaklu, zarówno aktorzy jak i widzowie, odkryć mogą coś, co jest na wskroś oryginalne, wyjątkowe i niepowtarzalne. Instruktor teatralny nie może w sposób tradycyjny wykonywać zawodu nauczyciela, gdyż w teatrze niemożliwe staje się możliwym, a odczuwanie staje się współodczuwaniem dopiero w atmosferze pełnego zaangażowania i otwartości. Nauczyciel-instruktor, pomimo nieodzownej w sztuce artystycznej swobody, ponosi jednak odpowiedzialność za uczenie się swych podopiecznych, jak i za swoje własne. W niełatwej, ustawicznej pracy twórczej nauczyciel uczy się przede wszystkim doznawać i rozumieć, czym tak naprawdę jest duma i zadowolenie z osiągniętych rezultatów. Instruktor teatralny nie może więc pełnić innej roli jak tylko nauczyciela-facylitatora, jeśli nie ma być zatracona misja teatru amatorskiego. Występowanie nauczyciela w roli eksperta i przekaziciela wiedzy w ogóle nie jest możliwe, gdyż sztuka teatralna szybko zmodyfikowałaby to nastawienie, boleśnie ucząc go pokory. Zadanie facylitatora polega bowiem na ułatwianiu aktorom-amatorom kreowania teatralnej wizji, czyli nie na kontroli ich procesu uczenia się, ale na uwalnianiu ich spod tej kontroli, na wspieraniu rodzących się często spontanicznie inicjatyw. Bowiem twórczość artystyczna tylko wtedy ma sens, gdy wypływa z głębokiej motywacji i zaangażowania.

Wysiłki instruktora i członków zespołu teatralnego Pół żartem, pół serio zmierzały do tego, by problemy ukazane w sztuce nie tylko były im bliskie, ale też by ukazać je w możliwie prostej formie. Tworzone spektakle utrzymane były najczęściej w konwencji realistycznej, co niewyrobionym teatralnie widzom ułatwiało obserwację oraz częściej wywoływało refleksję nad tym, w jaki sposób postrzegają otaczającą ich rzeczywistość. Chodziło o rzecz w teatrze najważniejszą – poczucie bliskości widzów z przedstawionym światem i utożsamienie się z nim aktorów-amatorów.

EMANCYPACYJNO-EDUKACYJNA „MOC” SZTUKI TEATRALNEJ

Działalność teatralna wśród amatorów na tle innych rozproszonych elementów kultury wydawać by się mogła nieistotna i mało wartościowa, jak również pozbawiona wpływu na wielkie wydarzenia współczesności. A jednak ta forma artystycznej działalności dla aktorów-amatorów może pełnić nie tylko rolę przygotowawczą do odbioru i uczestnictwa w wielkiej sztuce, ale też być drogowskazem wśród rozchwianej i nieprzewidywalnej rzeczywistości, stanowić istotną część człowieczeństwa wyzwalającą ich od narzucanych im ograniczeń i życiowego przymusu.

Amatorska twórczość teatralna nader często pełni rolę emancypacyjną. Etymologia słowa „emancypacja” jest obszerna, gdyż przez wieki zmieniała się jego seman-

tyka, czyli znaczenie tego słowa. I tak termin „emancypacja” w starożytnym Rzymie oznaczał wyzwolenie niewolnika spod władzy pana. W epoce nowoczesnej „emancypacja” staje się przede wszystkim pojęciem-symbolem organizującym zbiorową wyobraźnię. Dzisiaj oznacza uwolnienie od zależności, równouprawnienie, usamodzielnienie, uniezależnienie, wyzwolenie.

Znamiennym dowodem istnienia w życiu człowieka różnego rodzaju ograniczeń i powinności są losy słuchaczy Centrum Kształcenia Ustawicznego w Częstochowie. Osoby te pojawiały się w szkole po najprzeróżniejszych życiowych przeciwnościach. Przykłady „obudzenia” całkowitego czy też „pobudzenia” do przeprowadzenia zmian w swym życiu, jak też podejmowania prób wyzwiania się z owych życiowych ograniczeń – odnajdziemy w wypowiedziach uczestników prowadzonego przede mną amatorskiego zespołu teatralnego Pół żartem, pół serio⁴. Szczególnie spektakularne wydają się przemiany zachodzące w życiu osób dojrzałych, zdawałoby się w pełni ukształtowanych dodatkowo dotkniętych traumatycznymi przeżyciami. Ich przemyślenia, rozterki i podejmowane decyzje o wyzwoleniu się z narzuconych im „życiowych powinności” są udaną próbą przełamania owych społecznych schematów funkcjonujących ciągle w skomplikowanej rzeczywistości XXI wieku.

Obserwowanie przez instruktora przemian dokonujących się w aktorach-amatorach pod wpływem teatralnych działań było czymś niezwykle fascynującym, ale wywoływało też ciągłe poczucie niepewności i niepokój. Świadomość pracy z tak delikatną i trudną materią, jaką stanowili ci wrażliwi i niejednokrotnie „okaleczeni” przez życie ludzie, zwiększało poczucie odpowiedzialności instruktora za nich samych, jak też za efekt teatralnych poczynań (odbiór sztuki przez widzów).

Jedną z bardziej skutecznych psychoterapii, która pozwala aktorom amatorom zwalczać zakorzenione w ich psychice przekonania i lęki, jest odpowiednio pobudzana motywacja edukacyjna. Ważną rolę do spełnienia w tym względzie ma nauczyciel, gdyż nie tylko młodzież, ale również uczący się dorośli przykładają dużą wagę do ocen formułowanych przez nauczyciela. Niepochlebna ocena postępów w nauce i przekonanie uczącego się o jego niskich kompetencjach poznawczych, bywa najczęstszą przyczyną unikania edukacyjnych wysiłków. Często po wielu latach marazmu i zniechęcenia do nauki zaczynali postrzegać siebie jako sprawców nie tyle edukacyjnych porażek, co osiągniętych edukacyjnych sukcesów. (Mikołajczyk, 2009). Przekonanie uczącego się o posiadaniu wysokich kompetencji poznawczych, może sprawić, iż ten – przewidując pomyślne rezultaty edukacyjnych wysiłków – zrealizuje zakładane w procesie edukacji zadania (Malewski, 1998). Ciekawa pod tym względem jest wypowiedź Mariusza, który wcielił się w rolę scenarzysty i reżysera krótkiej etiudy wystawionej na IX Przeglądzie Zespołów Teatralnych Szkół Średnich w Teatrze A. Mickiewicza w Częstochowie w 2009 r.:

„Z powodu działalności teatralnej zasadniczo zmieniły się moje zainteresowania, nie wspominając teatru, który lubię, ale zmieniłem swoje upodobania, jeśli chodzi o kino. Interesują mnie filmy, które mają jakiś przekaz, albo młode kino, młodych reżyserów, filmy psychologiczne”. Teatr stał się jego pasją, był dla niego – jak wielokrotnie podkreślał w wywiadzie – „zdecydowanie numerem jeden jego zainteresowań”.

⁴ Zespół funkcjonował przez dziewięć lat – od 2003 do 2012 roku - w CKU w Częstochowie.

Najstarszy z aktorów Zbyszek – był przekonany, że teatr jako jedna z form ekspresji artystycznej odgrywa ogromną rolę w procesie terapeutycznym, pełniąc rolę lustra, w którym odbicie znajdują obawy, niepokoje i lęki grających. Dojrzałe i odpowiedzialne podejście Zbyszka do tematyki spektaklu jest dowodem na to, że w skomplikowanym procesie powstawania dzieła teatralnego ogromne znaczenie ma osobowość aktora – jego światopogląd, inteligencja, wrażliwość:

„Mnie bardzo spodobała się forma ostatniej sztuki *Błędne koło* – profilaktyki, nauki przez zabawę; jej głęboka treść. (...) To jest świetna sztuka – ten przekaz akurat doskonale rozumiem”.

Znamienne jest to, że w sposób niezwykle wyraźny i wymowny dostrzegł terapeutyczną funkcję teatru człowiek, który przez wiele lat borykał się z alkoholizmem. Zbyszek – jak sam mówił – „sięgnął dna”, ale udało mu się wyjść z nałogu.

Wygłaszane przez starszych członków kółka teatralnego ostrzeżenia, a czasem wręcz apele, miały głębszy wymiar i trafiały do młodszych słuchaczy, gdyż mówili oni zawsze odwołując się do własnych doświadczeń:

„Jak już mówiłem, pracuję społecznie w dziedzinie patologii i ta sztuka, w której graliśmy, przekazuje bardzo głęboki sens, przynajmniej stara się przekazać jak niszcząca siłę posiada alkohol (...) Bo ta sztuka wydaje mi się, że po to była, żeby pokazać młodzieży, czym może zakończyć się niewinne chodzenie na piwko, na jakiegoś drinka; jednemu się uda, drugiemu nie – skończy się tragicznie”.

Słowa Zbyszka miały szczególne znaczenie, gdy w wywiadzie wielokrotnie powtarzał, że wskazane są wszelkie działania społeczno-kulturalne, które oddalają młodzież od utrwalonych w naszym społeczeństwie wzorców spędzania czasu w pubach, czy w piwiarniach. Wskazywał też na nauczycieli jako najważniejsze podmioty pretendujące do odegrania dydaktyczno-wychowawczej roli również w odniesieniu do tzw. „młodocianych dorosłych” wywodzących się z patologicznych środowisk:

„Bardzo duża jest rola pedagogów, właśnie tej profilaktyki, żeby ta młodzież zamiast na piwo, rozwijała swoje zainteresowania, czy w kółku teatralnym, czy recytatorskim, czy nie wiem – szyła kostiumy, czy pisała wiersze, nie wiem – obojętnie co. Byłoby miała zajęty czas pozytywnie, twórczo, a nie w pubie, czy w piwiarni”.

Emancypacyjny pierwiastek w amatorskim uprawianiu sztuki teatralnej można wskazać na przykładzie przemian, które dokonały się w życiu aktywnych członków kółka. Spektakularne pod tym względem są losy Iwony,⁵ która tkwiąc od lat w schemacie „powinności kobiety, żony i matki” od wpływem teatralnych doświadczeń doznała swoistego przebudzenia. Te ograniczenia w jej życiu wynikały z często kierowanych do niej w przeszłości „lekcji życiowych”, z utrwalonych nawyków myślenia w kategoriach: „muszę”, „powiniennem”, „powinno tak być”, co z czasem zmieniało się w przyzwyczajenie. Dodatkowo takiemu nastawieniu do życia sprzyjał pewien rodzaj „uszeregowania”, czyli wyznaczenia sobie miejsca w społecznej hierarchii:

⁵ Iwona, 45 lat, borykała się z poważnymi problemami rodzinnymi – alkoholizm męża, czworo dzieci, wyczerpująca praca, bieda. Jako słuchaczka CKU była niezwykle obowiązkowa, odpowiedzialna, zawsze przygotowana do lekcji i zajęć teatralnych (z języka polskiego jako jedyna w szkole otrzymywała w kolejnych semestrach notę celującą). W pierwszym kontakcie sprawiała wrażenie trochę zamkniętej i melancholicznej. Kobieta uzyskała wsparcie od członków kółka teatralnego, przeprowadziła rozwód wyzwalając się tym samym z toksycznego związku i rozpoczęła nową kartę swego życia.

„Człowiek tak sobie myśli przez ileś tam lat, jesteś na takim i na takim poziomie. Mój mąż ma takie brzydkie powiedzenie – »jak się urodziłaś wróblem, kanarkiem nie zdechniesz«. ⁶ Więc ja nic się nie odzywałam na ten temat, ale ostatnio tak sobie przemyślałam i mówię – »a skąd wiesz, że ja się nie urodziłam kanarkiem?« To właśnie człowiek się tak uszereguje (...)"

Ze słów Iwony wynika, że prawdopodobnie pierwszy raz w życiu uświadomiła sobie, jak wielkie posiada pokłady duchowej siły. Obudzone nagle, za sprawą teatralnych działań, poczucie własnej wartości skłoniło Iwonę do podjęcia zmian w swym dotychczasowym życiu. W poprzednich stuleciach kobietę ukazywano niejednokrotnie jako ofiarę stosunków społecznych, rodzinnych, uwarunkowań kulturowych i to najczęściej mąż skazywał swą kobietę na „bycie tylko szarym wróblem w gromadzie innych wróbli” (*Wolny Wielojęzyczny Słownik, Przysłowia polskie* – K).

Może zatem dziwić taki sposób myślenia kobiety w XXI wieku, zważywszy na fakt, iż wydaje się, że problem emancypacji kobiet (przynajmniej w naszej kulturze) uległ pewnej neutralizacji. Tymczasem w przekonaniu Jacquesa Lassalle klasyczna sztuka Moliere *Szkoła żon*, podejmująca m. in. problem emancypacji kobiet, zachowała uniwersalną wartość. Lassalle stwierdza:

„Nie znam współczesnego utworu scenicznego, który mówiłby o trzech ważnych także dziś tematach: o konserwatyźmie, o kwestii, kiedy religia staje się zbyt polityczna oraz o emancypacji kobiet” (Lassalle, 2011).

W europejskich realiach uwarunkowania rodzinne nadal w społeczeństwie bardziej determinują pozycję kobiety niż mężczyzny, jednakże dom i rodzina nie są już głównymi wyznacznikami kobiecego losu. Iwona jest tego wyraźnym dowodem, ponieważ uznała, że przyszedł w jej życiu czas na wyzwolenie się z krępujących ją więzów – na realizację skrywanych do tej pory pragnień. I nie chodziło tu bynajmniej o jakieś „feministyczne wyzwolenie” ale raczej o swoisty „mariaż” dawnej kultury obyczajowej wyznaczającej kobiecie tradycyjną rolę strażniczki domowego ogniska, z próbą samookreślenia się i emancypacji. Pierwszym krokiem do wyzwolenia z życiowych ograniczeń było zaakceptowanie tego stanu rzeczy, zgoda na zmiany, otwarcie się przed „nowym”. Przełomowym momentem w jej życiu stała się decyzja powrotu do szkoły i możliwość nawiązania kontaktu z ludźmi, którym mogła zaufać i którzy wiedzieli, w jaki sposób można jej pomóc. Przypadek Iwony doskonale wpisuje się w Model Łańcucha Interakcji Patrycji Cross, na który składały się wyznaczone okresy przejściowe między fazami życiowego cyklu (Cross, 1981), ściśle łączące się z procesem kształtowania się oczekiwań edukacyjnych. Pierwszym sygnałem nadchodzącego przełomu w życiu Iwony oraz pierwszym impulsem jej gotowości do głębszych przemian było „wyjście z cienia”, które dokonało się w momencie dostrzeżenia jej zdolności polonistycznych, a później jej talentu aktorskiego:

„Jeszcze mi przyszła taka myśl do głowy – ktoś się mną zainteresował, ktoś zobaczył, że coś mam, że coś mogę dać. To jest takie fajne – wyjść z cienia, to jest super”.

Jednakże decyzja o „wyjściu z cienia”, jak sama określiła „wyjściem z niebytu”, nie była dla niej rzeczą łatwą. Konsekwencją pozostawania w tym „małżeńsko-rodzinnym kieracie” było przyjęcie postawy wycofania, milczenia, biernego poddania

⁶ Jest to parafraza znanego przysłowia: „Kto się wróblem urodził, kanarkiem nie umrze”.

się wspomnianemu „uszeregowaniu”, czyli wyznaczeniu sobie już na stałe niższej pozycji w społecznej hierarchii. W jej przypadku decyzja o przystąpieniu do grupy teatralnej miała głębsze podłoże psychologiczne niż to miało miejsce w przypadku innych aktorów-amatorów. Związana była z wewnętrzną przemianą, z uświadomieniem sobie własnej wartości, czego konsekwencją było odblokowanie się, chęć podjęcia ryzyka, wyjścia z „niewidocznej skorupy” i jednak otworzenia się na ludzi. Tak odpowiadała na pytanie, dlaczego zdecydowała się wstąpić do kółka teatralnego:

„Po pierwsze nigdy nie byłam asertywna, nie potrafię odmawiać. Po drugie chciałam coś w życiu zrobić, odezwały się takie niezaspokojone ambicje. Przekonać się, że może jeszcze coś więcej w życiu mogę zrobić, tak mi się wydaje. A jeszcze chyba jeden powód, który ma związek z tym moim brakiem asertywności, z tą moją zależną osobowością. Ja sobie pomyślałam, że przez bardzo długie lata swojego życia starałam się, żeby mnie nie było, a tu był taki moment na to, żeby jednak być, może jednak wyjść. Może to, żeby mnie nie było, może jakoś się kłóciło z moim prawdziwym jakimś poczuciem własnej wartości, czy z moją osobowością, czy nie wiem. No i pomyślałam sobie, że może warto by jednak byłoby być i może jakoś wyjść do ludzi, czy może tak bardziej zaufać. O chyba tak, chyba z tego powodu”.

W kontekście jakże skomplikowanej i trudnej sytuacji życiowej Iwony jej wahania i obawy przed przystąpieniem do teatralnej grupy można uznać za uzasadnione. Jak sama w wywiadzie przyznała, uległa moim namowom, ponieważ nie potrafi odmawiać. Jednak po upływie roku, gdy zaproponowałam jej rolę w nowym spektaklu, zgodziła się już bez oporów:

„Przedtem byłam przerażona ale nie wiem czemu – jednak nie odmówiłam. I dlatego teraz też nie odmówiłam, pomyślałam sobie – dlaczego nie”.

Pomimo ogromnych obaw kobiecie udało się pokonać opór przed zmianą; jak sama przyznała, bardziej intuicyjnie niż świadomie podjęła ryzyko otworzenia się na ludzi. Zadałam więc pytanie: „Dlaczego?”, a odpowiedź Iwony była następująca:

„No tak jakoś, nie dlatego że nie jestem asertywna. Teraz zgodziłam się dlatego, że chcę. Tamto było nowe, to w dalszym ciągu jest nowe, bo to był tylko taki malutki krok, ale już nie takie, jak przedtem, już się mniej obawiam”.

Znamienne w wypowiedzi Iwony jest nie tylko przekonanie o słuszności podjęcia decyzji o przynależności do teatralnej grupy, ale też o świadomej kontynuacji teatralnej pasji – „teraz zgodziłam się dlatego, że chcę”, „robię to, co chcę”. Dla słuchaczki pobyt w szkole, a zwłaszcza działalność artystyczna, były nie tylko odpoczynkiem od rutynowych obowiązków czy codziennych trosk i kłopotów, ale przede wszystkim były dla niej przyjemnością. Przytłoczona obowiązkami zawodowymi i rodzinnymi poszukiwała chwili wytchnienia w szkolnych murach, ponieważ tam mogła, może po raz pierwszy w swym życiu, zrobić coś dla siebie, poczuć się wolną:

„O wolność! To jakiś rodzaj wolności, to jest chyba coś takiego, ja chyba się spełniam w tym, co robię, to jest taka moja, może nie ucieczka, ale taka moja przyjemność, coś co jest tylko moje, co jest tylko dla mnie, nawet ta adrenalina – o kurcze, nie umiem za bardzo, może coś tam wytworzę, będę improwizować, taki lęk – to też jest takie fajne, inne niż to, co jest tam. Dopiero jak wracam, to zaczynam myśleć o problemach, gdy jestem w szkole, to się odcinam od tego. To jest takie moje, dla mnie”.

W uzasadnieniu swej decyzji pozostania w teatralnym zespole Iwona aż sześć razy powtórzyła określenia: „moje”, „moja”, „dla mnie”. To, co dzieje się w amatorskim teatrze, jest tylko dla niej, jest jej przyjemnością, jest dobre, zupełnie „inne niż to, co jest tam” – czyli poza szkołą. Realizacja własnych potrzeb od dawna zepchnięta została na plan dalszy, a z czasem zupełnie wyeliminowana z jej świadomości i oto po raz pierwszy w swym życiu pojawił się „luksus” zrobienia czegoś dla własnej przyjemności i satysfakcji. I jeszcze ktoś ją zauważył (jej zdolności literackie, aktorskie) zachęcił do „wyjścia z cienia” i skłonił do refleksji: czy rzeczywiście jest jedynie szarym, bezbarwnym wróblem, czy też barwnym, przekonanym o swej wartości i potrafiącym cieszyć się życiem kanarkiem?

WNIOSKI

Zmierzając do podsumowania rozważań, dotyczących amatorskiej działalności teatralnej w szkole dla dorosłych, należałoby zadać kluczowe pytanie: w jaki sposób aktry-amatorzy ukształtowali w sobie świadomość przemian, które dokonały się w wyniku ich udziału w teatralnych spektaklach, a co za tym idzie – jaką rolę pełni współczesna sztuka teatralna (również ta uprawiana amatorsko) w życiu jej wykonawców?

W okresie dziewięciu lat funkcjonowania kółka Pół żartem, pół serio zaobserwować było można różne nastawienie aktorów-amatorów do działalności teatralnej, a szczegółowa analiza ich wypowiedzi dostarczyła bogatego materiału do interpretacji. Pokłosiem badań było m.in. wyodrębnienie określonych typów uczestników teatralnych zajęć: typ pasjonata, ambicjonalny, towarzyski oraz interesowny. Najbardziej interesujący był typ pasjonata.

Wyłonione na podstawie obserwacji i długich rozmów typy uczestników amatorskiej działalności teatralnej przybliżają najczęściej pojawiające się cechy słuchaczy Centrum Kształcenia Ustawicznego, którzy zaangażowali się w działalność teatralną. Jednakże analizując tak bardzo skomplikowane zjawiska, nie mamy do czynienia z jednoznacznością i czystością tak zarysowanej typologii. Analiza wypowiedzi członków teatralnego zespołu uwidacznia określone cechy lokujące daną osobę najczęściej w obrębie dwóch proponowanych typów. Miało to miejsce również w przypadku Iwony i Mariusza, których początkowe działania ujawniały cechy charakterystyczne dla typu ambicjonalnego (Iwona) i towarzyskiego (Mariusz) i dopiero z czasem, stopniowo przemieniali się w pasjonatów. To właśnie pasjonaci pobudzali i motywowali do uczestnictwa i do działania scenicznych kolegów (np. omawiając i pieczołowicie przygotowując kolejne „teatralne sekwencje”). Odpowiednio pobudzana motywacja nie tylko włączała do miłośniczych działań kolejnych uczestników, ale również była impulsem do zgłębiania wiedzy, kluczem do samopoznania, swoistą psychoterapią dla osób, które ze znanych nam już względów czuły się niedowartościowane i nierzadko dyskryminowane.

Gdyby spojrzeć na typ artysty pasjonata z szerszej perspektywy, zwłaszcza zawodowej, to dostrzec można, iż pasjonaci podkreślają „obecność teatru” w każdym aspekcie ich życia. Przypominają się tutaj słowa „teatr mój widzę ogromny” - wypowiedziane przez największego dramaturga XX wieku Stanisława Wyspiańskiego (Wyspiański, 1904). Dla tego twórcy teatr był jądrem życia, wewnętrznym głosem domagającym się twórczego urzeczywistnienia powstających w umyśle autora teatralnych wizji. O ist-

nieniu osobistego teatru każdego człowieka przekonujemy się, analizując wypowiedzi współczesnych twórców teatralnych. Andrzej Maria Marczewski pisze:

„Możemy być dumni ze swojego Teatru i mówić o sobie JA TEATR, tak jak mówimy dzisiaj, ja obywatel świata. Wolnego świata. A ponieważ swój Teatr nosimy w sobie, i gramy w nim codziennie, monodramy przed lustrem, proste dwuosobowe scenki przy każdym spotkaniu ze znajomym lub nieznanym, skomplikowane inscenizacyjnie sceny masowe, przy okazji spotkań rodzinnych lub zawodowych, szkolenia, zdobywania lepszego stanowiska, utrzymywania się na nim (...) Możemy też dzięki swojemu Teatrowi zafundować sobie najbardziej przemyślną psychodramę, rozładować stresy, wzmocnić poczucie własnej wartości, a czasami nawet odnaleźć ją w sobie” (Marczewski, 2011).

Czy słuszny jest pogląd, że osoby odgrywając nieustannie i nieustraszenie swoje życiowe role, tworzą pewien rodzaj teatru, w którym odnajdujemy ich życiowe sprawy w codziennych sytuacjach i miejscach? Wydaje się, że próba stawiania znaku równości między życiem a teatrem, a nawet choćby wprowadzenia daleko idących między nimi analogii jest raczej kwestią retoryki. Wszystko to, co dzieje się w teatrze, jest świadomie organizowaną iluzją. Inaczej jest w życiu codziennym, gdzie ponosi się konsekwencje „życiowej gry”. Analogii między życiem a teatrem doszukiwał się w XIX wieku Bolesław Prus, gdy nieco przekornie porównał do amatorskiego teatru świat i funkcjonującego w nim człowieka:

„Świat podobny jest do amatorskiego teatru, więc nieprzyzwoicie jest pchać się w nim do ról pierwszych, a odrzucać podrzędne. Wreszcie, każda rola jest dobra, byle grać ją z artyzmem i nie brać jej zbyt poważnie” (Prus, 1981).

W sztuce aktorskiej, jak i w życiu, ważne jest więc to, jakim jest się człowiekiem i czy potrafi się grać swą „rolę z artyzmem”. W przeciwieństwie do obrazu telewizyjnego i internetowego teatr opiera się na bezpośrednim kontakcie i głównie, dlatego jest tak wspólnym sposobem rozbudzania i rozwijania dyspozycji twórczych, tendencji do dialogu i porozumienia, zbliżenia ludzi i tworzenia szczególnie silnych więzów między nimi.

Z pewnością sztuka może ujawniać – czasem w bardzo klarowny i obrazowy sposób – kwestie obyczajowe, polityczne i społeczne zwykle ukrywane czy kamuflowane. I czyni to niezależnie od czasu historycznego, wykorzystując niejednokrotnie teksty klasyczne do głębszej refleksji nad zmiennością świata, w którym żyjemy. Utwory klasyczne odczytane w nieco odmienny sposób w XXI wieku mogą mieć aktualne przesłanie – jak stało się to w przypadku wspomnianej wcześniej sztuki Moliera *Szkola żon*. Zakończenie tego dzieła to zwycięstwo idei tożsamości i wolności kobiety. Bohaterka sztuki, młoda dziewczyna Anusia, przeznaczona na wzorową żonę dla Arnolfa, buntuje się i staje się niezależną, świadomą swych pragnień kobietą. Trudno sądzić, że sztuka ma moc naprawiania świata, ale na pewno ma moc pokazywania odmiennych sposobów rozwiązywania problemów, rozwiązywania z najtrudniejszych życiowych dylematów. W utworach współczesnych pojawił się nowy typ kobiecej bohaterki, dla której dom i rodzina nie stanowią przeszkody w realizacji jej planów życiowych i marzeń.

Teatr współczesny często odbijając w scenicznych dziełach naszą nieuporządkowaną rzeczywistość utrwala jej obraz w świadomości odbiorcy. Sztuka teatralna może również „porządkować” rzeczywistość, wyzwalać ją ze stereotypów myślenia ze zbyt pospiesznego i powierzchownego odbioru rzeczywistości. Może odgrywać wielką rolę np. w walce z brakiem wolności w różnych jej postaciach. Moc oddziaływania

teatru, zarówno na twórcę, jak i na odbiorcę wyraża się w jego roli emancypacyjnej, która umożliwia wyzwolenie się spod presji różnych schematów myślowych i działaniowych. Siła oddziaływania teatru ma również swoje źródło w „syntezie sztuk” obecnej w teatralnym dziele: w słowie, muzyce, obrazie i spajającej wszystko akcji. Teatr – jak żadna ze współczesnych sztuk, oprócz walorów artystycznych – pretenduje do roli „edukatora” i katalizatora niepokojów dręczących człowieka, przez co może skutecznie wyrwać go z duchowego chaosu i aksjologicznego zagubienia.

Teatr to inny świat, świat stworzony na scenie. Ale właśnie przez tę swoją inność stanowi jednocześnie znakomite medium służące poznawaniu tajemnic „rzeczywistego świata”. W tym kontekście teatr jest też wyrazem wielkiej potrzeby człowieka – bycia nie tylko dostrzeżonym, ale też zrozumianym. Pomaga więc w odkrywaniu samego siebie, docieraniu do sensu osobistych doświadczeń, co z kolei sprzyja lepszemu rozumieniu świata. Sztuka teatralna jest również odzwierciedleniem silnej potrzeby doznawania przeżyć, wyzwiania tłumionej często ekspresji; terapia poprzez teatr scala w sobie większość metod terapeutycznych. Teatr wyzwalając jednostkę z różnorodnych ograniczeń, czy też swoistego zniewolenia, jest często gwarantem jej wolności, poczucia sprawstwa i samostanowienia.

BIBLIOGRAFIA:

1. Bauman Z. (2006). *Phyma nowoczesność*. (przekł. T. Kunz). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
2. Cross K., P. (1981). *Adult as Learners: Increasing Participation and Facilitating Learning* [Dorosłe osoby uczące się: zwiększanie uczestnictwa i ułatwianie nauki]. San Francisco: Jossey-Bass.
3. *DYSKURS: Pismo Naukowo-Artystyczne ASP* we Wrocławiu. (2005), 3.
4. Gadamer H.-G. (1979). *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, (tłum. M. Łukaszewicz, K. Michalski), Warszawa: PIW.
5. Gadamer H.-G. (1993). *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, (tłum. K. Krzemieniowa), Warszawa: Oficyna Naukowa.
6. Geertz C. (2005). *Interpretacja kultur, Wybrane eseje*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
7. Jarvis P. (2004). *Adult Education And Lifelong Learning: Theory And Practice* [Edukacja dorosłych i uczenie się przez całe życie: teoria i praktyka]. Routledge.
8. Knowles M. S., Holton III S., Swanson R. A. (2009). *Edukacja dorosłych. Podręcznik akademicki*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
9. Malewski M. (1998). *Teorie andragogiczne. Metodologia teoretyczności dyscypliny naukowej*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
10. Marczewski A., M. (2001-2011). *Ja teatr*. Pobrane z: <http://www.marczewski.pl/136,Felietony-Ja-teatr.html>.
11. Malewski M. (2010). *Od nauczania do uczenia się. O paradygmatycznej zmianie w andragogice*, Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej.
12. Mikołajczyk K. (2009). *Teorie motywacji i ich znaczenie dla praktyki dydaktycznej w szkoleniach komplementarnych, E-mentor*, 4 (31).
13. Nowy Molier w Teatrze Polskim: Seweryn z Cieślak w Szkole żon (2018). Pobrane z: <http://www.polskieradio.pl/5/3/Artykul/461071,Nowy-Molier-w-Teatrze-Polskim-Seweryn-z-Cieslak-w-Szkole-zon>.
14. Ortega y Gasset J. (1996). *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, (tłum. P. Niklewicz), Warszawa: Wydawnictwo Muza.
15. Plewka Cz., Taraszkiewicz M. (2010). *Uczymy się uczyć*, Szczecin: Towarzystwo Wiedzy Powszechnej.
16. Przysłowia polskie – K. Wolny, *Wielojęzyczny Słownik*. Pobrane z: https://pl.wiktionary.org/wiki/Aneks:Przys%C5%82owia_polskie_-_K
17. Przywara P. (2010). *Problem wolności w sztuce, Faza*, 1(67), 272-276.
18. Wojnar I. (1984). *Sztuka jako podręcznik życia*, Warszawa: Wydawnictwo Nasza Księgarnia.
19. Wojnar I. (2000). *Humanistyczne intencje edukacji*, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Żak.
20. Wyspiański S. (1904). *I ciagle widzę ich twarze*, Pobrane z <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/wyspianski-i-ciagle-widze-ich-twarze.html>