

***Edyta Nieduziak***

ORCID 0000-0002-7072-4448

## **CIAŁO, JĘZYK I WSPÓŁCZUCIE DLA EDUKACJI POKOLEŃ JAKO CELE KONSTRUOWANIA TEATRALNYCH PRZESTRZENI EDUKACJI DOROSŁYCH**

**Słowa kluczowe:** edukacja dorosłych, orędzia na Międzynarodowy Dzień Teatru, przestrzeń edukacji, teatr, UNESCO

**Streszczenie:** Artykuł jest próbą analizy sześciu tekstów opublikowanych z okazji Międzynarodowego Dnia Teatru w 2018 roku pod kątem wyłonienia z nich kategorii, które mogłyby posłużyć jako cele edukacji dorosłych. Autorka wyróżnia trzy takie kategorie: ciało, język, współczucie. Uzasadnia zastosowanie ich w ramach teatralnej przestrzeni edukacyjnej. Wyjaśnia, że rozumie pod tym pojęciem miejsce edukacji nieformalnej dorosłych, bardziej jednak w sensie mentalnym niż fizycznym.

### **2018: wolność, dorosłość, teatr**

Rok 2018 obfituje w rocznice. Poza tą najważniejszą dla Polaków, 100. rocznicą odzyskania niepodległości i tą ważną dla środowiska polskich andragogów, związaną z 25-leciem istnienia Polskiego Towarzystwa Andragogicznego, warto odnotować 70. rocznicę powstania Międzynarodowego Instytutu Teatralnego. Wbrew pozorom te daty i instytucje wiele ze sobą łączy. Międzynarodowy Instytut Teatralny (ITI) powstał z inicjatywy pierwszego dyrektora generalnego UNESCO, Juliana Huxleya, w celu powołania organizacji, dającej możliwość stworzenia międzynarodowej platformy współpracy osób zaangażowanych w edukację przez sztuki performatywne oraz wykorzystującej widowiska do wzajemnego zrozumienia i pokoju. Jednocześnie należy pamiętać, że uczestnictwo w kulturze jest jednym z istotnych, acz niedocenianych, przejawów nieformalnej edukacji dorosłych, o czym na łamach „Edukacji Dorosłych” pisała, biorąc za przykład własne działania teatralne, m.in. Julia Kluzowicz (2017). Autorka dla poparcia tezy o znaczeniu edukacji nieformalnej, rozumianej jako całościowy proces, odwołała się do książki Mieczysława Malewskiego (2010), wskazującej na refleksyjność jako przejaw wartościowej edukacji, oraz poglądów Marii Czerepaniak-Walczak (2006) na temat przejawów świadomości człowieka, których wyrazem pozostaje możliwość dokonywania wyborów wartości oraz ich doświadczania.

## Uczestnictwo w kulturze jako forma edukacji?

Jeśli nałożymy na siebie zakresy semantyczne takich pojęć, jak: edukacja dorosłych, uczenie się przez całe życie, edukacja kulturalna i uczestnictwo w kulturze, okaże się, że to ostatnie pozostaje formą edukacji, najmniej kojarzoną ze zdobywaniem wiedzy, kształtowaniem umiejętności czy zmianą postaw. Ale to właśnie obserwacja praktyki, bardziej niż wyniki badań statystycznych, wzbudza jeszcze wiarę w edukacyjne konsekwencje oglądania przedstawień teatralnych i filmów, słuchania muzyki czy obcowania z literaturą, jak również uprawiania, zwłaszcza amatorskiego, tych dziedzin sztuki. Dodajmy, że kategoria partycypacji kulturalnej nie ogranicza się do podanych wyżej przykładów, lecz rozszerza na inne przejawy kulturalnego życia, jak chociażby na korzystanie z internetu, z kultury popularnej, rozrywki i sportu. Takie rozumienie uczestnictwa w kulturze zostało zaproponowane w dokumencie *The 2009 UNESCO Framework for Cultural Statistics* jako *praktyki kulturowe, również o charakterze konsumpcyjnym oraz działania podejmowane w ramach społeczności, odzwierciedlające jakość życia, tradycje i wierzenia. Obejmuje uczestnictwo w wydarzeniach formalnych i odpłatnych [...] jak również nieformalnych działaniach kulturalnych, takich jak uczestnictwo w społecznych wydarzeniach kulturalnych [...] albo codziennych czynnościach jak czytanie książki* (UNESCO, 2009, s. 45). Tymczasem w świetle badań *Praktyk kulturalnych Polaków* (Drozdowski, Fatyga, Filiciak, Krajewski, Szlendak, 2014) pojęcie kultury rozumiane jest w sposób tradycyjny i konwencjonalny. Sprowadza się do kategorii zjawisk, którymi są: **po pierwsze** te, które wiążą się z obyczajowością i dobrym wychowaniem [...] – a więc z szeroko rozumianą grzecznością; **po drugie**, to, co traktowane jest w sposób stereotypowy jako synonim polskości – a więc religia, patriotyzm; **po trzecie** – niektóre formy twórczości, najczęściej te, które uległy silnej profesjonalizacji, a co za tym idzie definiują się jako artystyczne – fotografia, taniec, muzyka rozrywkowa (Krajewski, 2014, s. 309).

## Teatr jako przestrzeń edukacji

Takie rozumienie kultury, a w niej sztuki, jako działalności elitarniej albo przynajmniej mało powszechnej, odzwierciedla się w statystykach. W świetle badań *Kultura w 2016* „w teatrach dramatycznych jedno przedstawienie obejrzało średnio 195 osób” (GUS, 2017, s. 98). Dzięki raportowi *Uczestnictwa ludności w kulturze w 2014 r.* (GUS, 2016) wiemy np. że odsetek osób uczestniczących w przedstawieniach teatrów dramatycznych i lalkowych wynosił 15,6%. Aczkolwiek należy tu dodać, że badaną grupę tworzyły osoby powyżej 15 roku życia, a więc także objęte obowiązkiem edukacji. Zaledwie 1,2% widzów odwiedziło teatr więcej niż 4 razy w ciągu roku. Dokładniejszej analizy uczestnictwa w kulturze teatralnej podjął się Tomasz Szlendak, traktując ją jako „klasyczną” formę aktywności kulturalnej, tzn. rozumianą jako „kontakt z instytucjami kultury i ich

„wytworami” (Szlendak, 2014, s. 155). Choć, jak wskazuje autor, ogólna tendencja od lat 90. jest wzrastająca, to jednak odsetek Polaków chodzących do teatru nie przekracza wciąż kilkunastu procent. Jeśli zestawimy te dane z wiedzą o tym, jak trudno kupić bilety na niektóre przedstawienia, może okazać się, że ta grupa odbiorców kultury jest w jakiś sposób wyjątkowa. Wymagałoby to odrębnych badań, tymczasem wg raportu *Praktyki kulturalne Polaków* (Drozdowski i in., 2014) w roku prowadzonych badań 72,7% dorosłego społeczeństwa nie było ani razu w teatrze. Głównymi odbiorcami oferty teatrów są osoby z wyższym wykształceniem (16,6%), studenci (27,6%) oraz osoby wykonujące tzw. zawody „inteligentkie” (15,6%). „Kogo w teatrach nie ma? Trudno tu o niespodziankę: nie było w teatrze w ciągu minionego roku 82,6 procent emerytów, 85,6 robotników i 82,2 procent bezrobotnych i gospodyń domowych. Nie ma w teatrach osób najgorzej wykształconych (92,6 procent) i osób z wykształceniem zasadniczym zawodowym (88,6). Gwoli ścisłości: nieco częściej chodzą do teatru kobiety (30,6 procent było przynajmniej raz), niż mężczyźni (23,6 procent)” (Szlendak, 2014, s.156). Po co jednak to epatowanie statystyką? Teatr przecież, może poza czasami, kiedy wykorzystywano go jako narzędzie propagandy, nie był częścią kultury popularnej (nie mówię tu o formach teatralnych wykorzystujących narzędzia masowego komunikowania się). Odgrywał jednak ważną rolę w procesach społecznych, prowadzących do zmian ekonomicznych, politycznych czy kulturowych. Za przykład niech posłużą: protest polskich aktorów podczas stanu wojennego (por. Fik, 2000), ruch teatrów alternatywnych działających jako forma opozycji wobec rzeczywistości społeczno-kulturowej i politycznej lat 70. i 80. (por. Jawłowska, 1988), działalność Jerzego Grotowskiego, którą w części można wpisać jako element kontrkultury (por. Osiński, 1993), działalność Reduty Juliusza Osterwy i Mieczysława Limanowskiego (Osterwa, 1991) itd. Można mnożyć owe przykłady, sięgając do najodleglejszych danych.

To właśnie J. Osterwa (1938) podczas przymusowego pobytu w Rosji, pracując nad spektaklem dla przesiedlonych, tworząc zręby Teatru Społecznego, pisał: *Teraz dopiero, tutaj mamy żywą rzeczywistą odpowiedź na teoretyczne i praktyczne pytania: jaki jest cel, jaki jest sens i przeznaczenie teatru. [...] teatr ma potężne znaczenie społeczne i wpływ, i moc [...]* (za: Guszpit, Kosiński, 2007, s. 5). Próżno jednak szukać bardziej precyzyjnej odpowiedzi na pytanie, czym dokładniej owa funkcja społeczna jest i jak się wyraża? Zależnie bowiem od kontekstu wydarzeń społecznych, w które teatr jest, siłą rzeczy, zanurzony, funkcja ta może być: probierzem społecznych potrzeb, wyrazem oporu, narzędziem propagandy albo sposobem upowszechniania informacji. Jest również formą dialogu/rozmowy na ważne społecznie tematy (por. Hausbrandt, 1983). Hannah Arendt pisała: *Teatr jest sztuką polityczną par excellence; polityczna sfera ludzkiego życia zostaje tu przeniesiona w sztukę. Jest on jedyną sztuką, której jedynym tematem jest człowiek w jego powiązaniach z innymi ludźmi* (Arendt, 2000, s. 206). Ta swoista antropocentryczność teatru, niemożność istnienia bez

człowieka i poza człowiekiem, sprawia, że wszelkie tematy, jakich teatr dotyka, są sposobem mówienia o kondycji ludzkiej. Jest to forma dialogu z innymi, nie tylko z publicznością, lecz w szerszym kontekście – formą dialogu z innymi ludźmi (nie zawsze wprost) formą wymiany. Może być również sposobem pracy nad sobą, doświadczeniem pozostawiającym trwały rys na kształtującej się osobowości (por. Nieduziak, 2013). Bez wątpienia jest przejawem człowieczeństwa, miejscem stawiania istotnych pytań, rozwiązywania konfliktów, wskazywania *rejonów zjawisk uznawanych za marginalne, jako dotąd niegodne zainteresowania sztuki, a być może niosące kluczowy „nierozpoznany bagaż” kondycji człowieka współczesnego, jakiemu już nie może sprostać podejście tradycyjnie skupione na pozytywnych sednach i centralnych kwestiach*” – pisał Lech Witkowski (2018, s. 436), przywołując wypowiedź Krystiana Lupy. Siła teatru tkwi zatem nie tyle w statystykach uczestnictwa w prezentacjach, co w podejmowanej tematyce, ściślej rzecz ujmując, w konfrontacji świata przedstawionego na scenie ze światem realnej rzeczywistości. Im bardziej odczuwalne pęknięcia, punkty zapalne, wspólne przestrzenie, tym większa siła działania. Nieistotna jest w tym względzie teatralna konwencja: można bowiem płakać nad ludzkim losem, jednocześnie się z niego śmiejąc, do czego prowokował chociażby Mikołaj Gogol w słynnym „Z czego się śmiejecie? Z siebie samych się śmiejecie!” (*Rewizor*, akt V).

Jeśli zatem traktuję teatr jako przestrzeń edukacji, to właśnie jako przestrzeń, a nie konkretne miejsce czy instytucję. Pojęcie przestrzeni, zwłaszcza przestrzeni otwartej, kojarzy mi się bardziej z obszarem wymiany, swobody myśli, wolności ekspresji. Nawet jeśli w tej przestrzeni zderzają się między sobą odmienne stanowiska, to niczym w ruchu cząsteczek i atomów, zderzenie to staje się źródłem nowej energii. Oczywiście można też mówić o teatralnych przestrzeniach edukacyjnych dusznych i zamkniętych, nabrzmiałych od ciężaru egzystencjalnej problematyki. Nie umniejsza to ich wartości. Są to przestrzenie transgresji, przemiany, przejścia w antropologicznym sensie tego słowa. W tak rozumianej teatralnej edukacji bliżej zatem do uczenia się jako doświadczania siebie, konstrukcji znaczeń, przejścia do nowych interpretacji znaczeń i doświadczeń (por. Przybylska, 2011). Oczywiście nie można odmówić teatralnym przestrzeniom edukacyjnym tworzenia sytuacji uczenia się jako uczestnictwa w procesach społecznych czy jako produktu i instrumentu wyzwolenia spod władzy społecznej – częściej widziałabym to jednak jako **efekt uczestnictwa** w kulturze teatralnej niż jako **uczestnictwo** w edukacyjnej przestrzeni teatralnej. I jeszcze jedna kwestia, zasadnicza dla edukacji opartej na korzystaniu z dorobku kultury i sztuki – kwestia przeżycia estetycznego. To właśnie ono odróżnia przestrzeń edukacyjną, o której piszę, od innych. Można odnajdywać estetyczne doznania we wszelkich dziedzinach życia, i stwarzać z nich edukacyjne miejsca, ale uczestnictwo w teatralnej (w ogóle artystycznej) przestrzeni edukacyjnej bez estetycznych przeżyć, wzruszeń, zachwyków i oburzeń jest niczym.

## Orędzia, przesłania, cele

W tak nakreślonej wizji wykorzystania teatru w edukacji dorosłych, fundamentalne stają się pytania o jej cele. To kwestia rudymetarna, podnoszona podczas Międzynarodowego Dnia Teatru, który od 1962 r. obchodzony jest 27 marca, dla upamiętnienia festiwalu Teatru Narodów w Paryżu. Festiwalu, podczas którego od lat 50. XX w. spotykały się grupy teatralne z krajów o różnych systemach politycznych. Ogólne cele, które przyświecają obchodom, sprowadzają się do czterech zasadniczych kwestii:

- pobudzania (promocji) form artystycznych na całym świecie,
- uwrażliwiania ludzi na wartość form artystycznych,
- umożliwienia wspólnotom teatralnym i tanecznym promowania własnej twórczości na dużą skalę i wspieranie ich,
- wykorzystania formy artystycznej dla własnego dobra (*Journée Mondiale du Théâtre*).

Obchodom towarzyszy rozpowszechnienie *Orędzia na Międzynarodowy Dzień Teatru*, do napisania którego zapraszana jest osoba o niekwestionowanym autorytecie w środowisku teatralnym. W tym roku dla podkreślenia wielokulturowego i międzynarodowego aspektu teatru do napisania przesłań zaproszono pięć osób, które reprezentowały pięć regionów UNESCO: Afrykę – artystka multidyscyplinarna Werewere Liking z Wybrzeża Kości Słoniowej; Amerykę Północną i Południową – dramatopisarka Sabina Berman z Meksyku; kraje arabskie – reżyserka teatralna, performerka, współzałożycielka Zoukak Theatre Company, Maya Zbib z Libanu; Azję Pacyfiku – reżyser teatralny, aktor, były dyrektor Narodowej Szkoły Dramatycznej w Dehli, Ram Gopal Bajaj z Indii, Europę – aktor, reżyser teatralny, współzałożyciel Théâtre de Comlicité, Simon McBurney z Wielkiej Brytanii. Międzynarodowemu orędziu towarzyszą orędzia lokalne. W Polsce to wyróżnienie otrzymała Maja Kleczewska.

Warto przyjrzeć się treści tegorocznych orędzi pod kątem wyzwań edukacyjnych, jakie autorzy stawiają teatrowi i ludziom teatru. Zawsze bowiem odwołują się do ważnych, aktualnych problemów. Są wynikiem obserwacji zjawisk artystycznych i społecznych. Ponadto w kształcie i sposobie, w jaki powstają, można na nie popatrzeć, jak na formę oddolnej diagnozy problemów oraz inicjatywy w ich rozwiązaniu, nie tylko w wymiarze lokalnym. To jak rzucenie światła na wybrany fragment rzeczywistości, by przez dokładniejsze – niczym przez lupę – przyjrzenie się mu, móc popatrzeć nań szerzej. Lektura sześciu tekstów pochodzących z różnych części świata, kulturowo bardzo różnorodnych, pozwala wyłonić w nich wspólne kategorie. Zapożyczyłam je z wypowiedzi R.G. Bajaja (2018). Kończą je słowa, wykorzystane w tytule artykułu, które zawierają trzy kategorie ważne tak dla ludzi teatru, jak i dla osób zaangażowanych w procesy edukacyjne.

## Ciało

„Gardząc swymi wadami i tworzącymi go paradoksami i zniekształceniami,  
Drepcząc siebie samego mimiką i wykrzywieniami ciała  
Swą drobiazgowością, plamiącą jego humanizm  
Wszelkimi sztuczkami, którymi powodował kataklizmy  
Mówił sam do siebie...”  
(Liking, 2018)

Ciało jest w teatrze podstawowym sposobem wypowiedzenia się, fundamentalnym środkiem wyrazu aktorskiego. Ono konstytuuje materialność aktorskiej wypowiedzi. Aktor nie istnieje bez swojego ciała, a bez aktora nie ma teatru. *Teatr jest po to, aby nam przypomnieć, że jesteśmy z krwi i kości, a nasze ciała mają swój ciężar. Po to, aby obudzić nasze zmysły i powiedzieć nam, że nie musimy konsumować wyłącznie wzrokiem* – napisała w swoim przesłaniu M. Zbib (2018). Odniosła te słowa nie tylko do teatru rozumianego wprost jako dziedzina sztuki, ale do teatru światowych wydarzeń, teatru wojny, teatru codzienności, a przede wszystkim teatru obrazów, którymi karmieni są odbiorcy środków masowego komunikowania. *Ani medycyna, ani tragedia nie istnieją bez ciała. W tragedii ciało jest właściwym miejscem katastrofy* – pisze Jean-Marie Pradier (2012, s. 55), próbując odtworzyć grecki sposób odbierania świata. Warto go przytoczyć, bowiem, jak zauważa autor, wzrok dla Greków, których filozofia tworzy przeciwieństwo zręby przynajmniej europejskiej myśli o wychowaniu, był narzędziem odkrywania drugiego człowieka, jego tożsamości i cielesności, płci, natury i wartości. Nie był, jak dzisiaj, narzędziem patrzenia na świat pełnym „przytłaczającej ignorancji i nietolerancji” (Zbib, 2018). Gdzie zagubił się grecki ideał kalokagatii w świecie niezliczonych informacji o środkach i sposobach upiększania ciała, przedłużania młodości oraz wszechogarniającego piękna? [...] *greckie ciało w starożytności jawi się niczym tarcza herbowa, na której ukazują się, w emblematycznej formie, przeróżne wartości – życie, piękno, władza – którymi jednostka czuje się obdarzona, które jej przynależą i które głoszą jej time – jej godność, jej pozycję. Aby wyrazić szlachectwo duszy i szczodrość serca najlepszych spośród ludzi, arystoi, Grek mówi kalos kagathos, podkreślając tym samym, że fizyczne piękno i wyższość moralna są nierozdzielne* (Vernant, 1989, s. 20). Wzrok, tak ważny dla Greków, był dopełnieniem innych zmysłów, które pozwalały odkrywać piękno człowieka, a co za tym idzie, jego szlachetność. Dlatego, jak apeluje M. Kleczewska (2018), *Nie udawajmy, że nie widzimy, nie czujemy i nie słyszymy*. Widok ciała bowiem, by przywołać esej Susan Sontag (2010) o fotografii wojennej, także jest widokiem cudzego cierpienia.

Ciało, jak pisze Katarzyna Krason, *ujawnia przeżycia, stanowisko, przekonania częstokroć dobitniej niż warstwa tekstualna* (Krason, 2013, s. 109). Ciało w ogóle warunkuje ludzkie istnienie: jego kondycja determinuje nasze samopoczucie, a jego zmiany, zwłaszcza wynikające z procesów dojrzewania i starzenia,

inspirują refleksje egzystencjalne. Ale jednocześnie, nic tak bardzo jak ciało nie świadczy o biologicznej naturze człowieka. *Odrzućmy z teatru wszystko, co zbędne. Rozbierzmy go do naga. Im prostszy teatr, tym większą ma zdolność do przypomnienia nam jedynej niezaprzeczalnej rzeczy: jesteśmy, gdy jesteśmy w czasie; jesteśmy tylko gdy jesteśmy i kośćmi i biją w nas serca; jesteśmy tu i teraz, i to wszystko* – pisze S. Berman (2018). W przeintelektualizowanym świecie refleksji pedagogicznej niełatwo znaleźć wskazówki odnoszące się do naszej biologicznej natury. Tak jakby nie stanowiła ona części tożsamości człowieka. L. Witkowski (2018) pisał o wizji ekologicznego podejścia do kultury i życia społecznego, której spełnienie wymaga nowej edukacji. Zauważał jednak, że odległa jest droga od ekologii o charakterze niespójnych działań, idei, sfer i dążeń, po wykorzystanie ich do tworzenia lepszej jakości ludzkiego życia. Tymczasem teatralni twórcy przypominają o naszej wyjątkowości jako gatunku (Berman, 2018) i naszej odpowiedzialności wobec planety, na której żyjemy. *Ze wszystkich opowieści o ewolucji możemy wyciągnąć jeden krótki wniosek; że wszystkie formy życia dążą do tego, by przetrwać wiecznie. Jeśli ma na to szansę, życie dąży do przełamania barier czasu i przestrzeni, by osiągnąć nieśmiertelność. W tym procesie dana forma życia powszechnie okalecza się i niszczy. Musimy jednak ograniczyć rozważania do przetrwania ludzkości oraz jej przejścia od myśliwego jaskiniowca z epoki kamienia łupanego do naszej epoki kosmicznej. Czy jesteśmy teraz bardziej rozsądni? Wrażliwi? Radośni? Czy odczuwamy większą miłość do natury, której sami jesteśmy produktem? [...] Ziemia nie przetrwa, jeśli wspólna radość żywych sztuk teatralnych i wiedzy (nie wyłączając technologii) nie zostanie uwolniona, ponownie wysublimowana z przyziemności, furii, zachłanności i zła. [...] Musimy przemawiać do człowieka zamieszkującego dzisiejszą Ziemię, by ocalić samą planetę, a wraz z nią „teatr”. [...] Co więcej, „teatr” zacznie odgrywać większą rolę w kontekście podtrzymywania samego życia; dlatego musi dawać siłę performerowi i widzowi w taki sposób, by nie zagrażali sobie wzajemnie w tej kosmicznej epoce wspólnych więzi* (Bajaj, 2018). Popatrzmy, jak bliskie są słowa twórcy teatralnego temu, co w pedagogice nazywamy ekologią pedagogiczną, która za przedmiot swoich zainteresowań obiera człowieka w całym jego środowisku życia, a więc nie tylko w środowisku społecznym i kulturowym ale również naturalnym, z podkreśleniem wspólnoty tych wszystkich środowisk. W ten sposób środowisko wychowawcze tworzą zarówno: materialnie dostępne środowisko życia, jak i świat przeżywany (por. Kwieciński, 2013). Z. Kwieciński i L. Witkowski wskazują na wiele funkcjonujących na świecie teorii i badań skupionych na przedstawianiu świata jako jedności przyrody, funkcjonującego w niej człowieka oraz wytworów ludzkiej myśli i działań, również tych niematerializowanych. Podają jako przykład na gruncie polskim na nowo zinterpretowany przez L. Witkowskiego (2014) dorobek Heleny Radlińskiej. L. Witkowski rozumie wizję nowej edukacji w znacznie szerszym kontekście *kompleksowego ekologicznego myślenia o relacjach: jednostka – społeczeństwo, społeczeństwo – kultura, kultura – wychowanie, wychowanie – idee,*

*idee – umysł* (Witkowski, 2018, s. 628). Jednocześnie ma świadomość trudności w zaakceptowaniu podejścia, wykraczającego *poza wygodnie rozparcelowaną na odrębne sektory przestrzeń humanistyczną* (tamże, s. 629).

Tymczasem, jak pisze S. McBurney (2018), *w teatrze greckim, patrząc na aktorów, obejmowało się także spojrzeniem krajobraz za nimi. W ten sposób możliwe było jednoczesne zgromadzenie kilku miejsc, społeczności, teatru oraz świata przyrody, ale również spotkanie różnych czasów. Oglądając tu i teraz przedstawienie przywołujące mity z przeszłości – spoglądając w kierunku sceny, widziało się własną, ostateczną przyszłość. Przyrodę. [...] Gdybyśmy byli w Epidauros, moglibyśmy spojrzeć w górę i ujrzeć krajobraz. Zrozumielibyśmy, że nieustannie jesteśmy częścią świata przyrody i nie możemy przed nim uciec, tak jak nie możemy uciec z naszej planety. Zatem pierwszy cel edukacyjnej przestrzeni teatralnej to dbałość o ciało jako element większej całości przyrodniczej i etycznej, wyrażającej się w szacunku dla siebie i świata, w którym człowiek wie dzie swą egzystencję.*

## Język

„Nawet torpedując wszelkie nadzieje  
Swymi słowami i oskarżycielskimi gestami  
Trwał w przekonaniu,  
Że wszystko domknie się na przestrzeni tego jednego wieczoru  
Poprzez jego oszalałe spojrzenia  
Poprzez jego słodkie słowa  
Poprzez jego krnąbrny uśmiech  
Poprzez jego wyborny dowcip  
Poprzez jego słowa, które, nawet gdy zadają ból,  
Przeprowadzają operację, mającą na celu cud.  
Tak, robił teatr” (Liking, 2018).

Kiedy mowa o języku w teatrze, przychodzi nam wyróżnić, przede wszystkim dwie płaszczyzny komunikacji z nim związane. Są to: 1) zestaw aktorskich środków wyrazowych pozawerbalnych, które można, w skrócie, sprowadzić do szczególnej formy komunikacji niewerbalnej tzw. języka ciała i jednocześnie wyjątkowej formy teatralnej, np. pantomimy oraz 2) wszystko to, co jest związane z systemem znaków werbalnych w mowie i zapisanych w tekście dramaturgicznym. Pierwsza płaszczyzna uzależniona jest od cielesności, druga jest przede wszystkim efektem ewolucji oraz pracy ludzkiego intelektu. *Od początków naszego istnienia, sztuki performatywne (taniec, muzyka, sztuki aktorskie/dramatyczne) mogły posługiwać się zaawansowanym instrumentem języka, złożonym ze spółgłosek i samogłosek. Samogłoska wyraża uczucia i emocje, podczas gdy spółgłoska odpowiada za komunikację formy i myśli/wiedzy. Matematyka, geometria, zbrojenia, a teraz także i komputer, należą do wytworów tej wiedzy. Nie możemy więc dziś odejść od tej ewolucji języka. [...] Masowe środki przekazu wraz z naszą nauką i technologią sprawiły, że staliśmy się potężni jak demony – pisze R.G. Bajaj*



(2018), zaniepokojony coraz bardziej technicyzowanym światem. Rzeczywiście, media w teatrze zaznaczały swoją obecność przynajmniej od lat 90. XX w., ingerując coraz bardziej w wypowiedzi artystyczne i przyczyniając się do coraz większej heterogeniczności samego teatru (Balme, 2002). Podobne zjawisko możemy obserwować w obszarze edukacji, dzięki czemu wykształciła się pedagogika medialna. Nie same media jednak interesują nas tutaj, lecz to, jak zmieniły one język, a dokładniej sposób prowadzenia teatralnych narracji (por. Sajewska, 2012) oraz to, że zaczęły być traktowane szeroko jako procesy symboliczne (Duda, Wiśniewska, Oleszek, 2015). *Forma teatralna nie przeżywa więc dziś kryzysu; jesteśmy raczej świadkami kryzysu treści, komunikatu i troski* (Bajaj, 2018). Ta bolesna konstatacja kieruje więc uwagę nie na to, co w teatrze widzialne, lecz na to, co kryje się pod powierzchnią komunikatów, również – albo przede wszystkim – językowych. Często w literaturze pedagogicznej podnosi się problematykę coraz niższych kompetencji językowych i komunikacyjnych współczesnych użytkowników języka. Ale teatralni twórcy zwracają uwagę na inny problem. Problem odwagi albo jej braku, aby mówić wprost, aby podejmować tematy niewygodne. *Skoro bezpieczeństwo i komfort są priorytetem w dyskusji, czy potrafimy jeszcze zaangażować się w niewygodne rozmowy? Czy możemy, bez lęku przed utratą przywilejów, zbliżyć się do niebezpiecznych obszarów?* – pyta M. Zbib (2018). Bardzo znamienne brzmią te słowa, jeśli odwołamy się do sytuacji teatrów, których funkcjonowanie jest uzależnione od decyzji politycznych, a protesty środowiska artystycznego nie przynoszą żadnych efektów. Należałoby je także skonfrontować z sytuacjami ograniczania wolności wypowiedzi artystycznej przez naciski społeczne, które wybuchają w przypadku spektakli kontrowersyjnych. Tak było np. wobec kultowego dziś *Apocalipsis cum figuris* J. Grotowskiego, stosunkowo niedawnego *Golgota picnic* czy ostatniej produkcji Jana Klaty w Narodowym Teatrze Starym w Krakowie pt. *Wróg ludu. Teatr jest po to, aby przywrócić słowom ich moc i znaczenie, aby zabrać dyskurs politykom i przywrócić go we właściwe miejsce – na arenę myśli i debaty, w przestrzeń zbiorowej wizji* – odpowiada na własne wątpliwości libańska reżyserka (Zbib, 2018). A w sukurs przychodzi jej Polka wołająca: *Niech teatr będzie dla nas przestrzenią/spotkania,/zaufania,/wolnego myślenia,/i wolności słowa. [...] I nie przedstawiamy pytać samych siebie:/Co jest dzisiaj prawdziwie radykalne?/Kiedy radykalność staje się towarem?/Kiedy bunt jest wystawiany na sprzedaż?/Nie handlujmy, nie negocjujemy, nie targujemy się/Nie szukajmy kompromisów w sprawach fundamentalnych wartości* (Kleczewska, 2018). Być może słowa artystek brzmią romantycznie, przywodzą jednak na myśl zmiany, jakie zaczęły dokonać się w teatrze u progu XX w., kiedy twórcy, zwłaszcza reżyserzy, zaczęli podkreślać znaczenie pozaliterackich środków wyrazu artystycznego i powoli odchodzić od dramatu jako podstawy teatralnego dzieła. Była to reakcja m.in. na zdominowanie repertuaru teatrów miejskich przez rozrywkę i teksty literackie (Borowski, Sugiera, 2012). Konsekwencją rozwoju tych poszukiwań, na co pod koniec XX w. miał wpływ również rozwój wspomnianych wyżej mediów, było stworzenie koncepcji teatru postdramatycznego, w której *tekst traktowany jest*

wylącznie jako element, warstwa i „material” scenicznej kompozycji, a nie jej dominanta (Lehman, 2009, s. 9). Być może w czasach przestymulowania teatralnych odbiorców pozasłownymi środkami wyrazowymi słowo powróci do teatralnych łask. Jego obecność jest dowodem ewolucji ludzkiej myśli. *Ryki, szepty, szmery – onomatopeje tego pierwszego teatru – przekształcają się w język słów. Język mówiony zmienia się w język pisany. Potem, na innych odgałęzieniach ścieżek, teatr przekształca się w rytuał, następnie w kino. Ale załączkiem każdej z tych form jest zawsze teatr* (Berman, 2018). I dodajmy, teatr a nie dramat, którego sceniczna interpretacja uzależniona jest od percepcji słów, ich znaczenia, aktu artystycznej kreacji, rozumienia utworu, osobistych przeżyć artystów oraz intelektualnego ujęcia (Ratajczak, 2003). To właśnie teatralne okoliczności sceny i widowni sprawiają, że *wówczas zdajesz sobie sprawę z tego, że wielkie monologi Hamleta czy Makbeta były nie tylko prywatnymi medytacjami, ale publicznymi debatami. [...] Gdybyśmy byli w The Globe Theatre, zobaczylibyśmy, jak pozornie prywatne pytania zadawane są tak naprawdę nam wszystkim* (McBurney, 2018). Zatem drugim celem edukacyjnej przestrzeni teatralnej staje się dbałość o język, który jest nośnikiem ludzkiej myśli i narzędziem walki o jej wolność i o wolność działań.

## Współzucie

„Pewnego dnia  
 Człowiek postanawia zadać sobie pytania przed zwierciadłem (widownią)  
 Wymyślić sobie odpowiedzi i – stojąc przed tym samym zwierciadłem (swoją widownią) –  
 Skrytykować siebie samego, zakpić z własnych pytań i odpowiedzi  
 Śmiać się lub płakać, by w końcu jednak  
 Pozdrowić i pobłogosławić swoje zwierciadło (swoją widownię),  
 Dziękując za ten moment złościwości i wytchnienia  
 Kłania się i pozdrawia je, by okazać wdzięczność i szacunek...  
 W głębi duszy szukał ukojenia,  
 Pogodzenia z samym sobą i swym zwierciadłem:  
 Robił teatr...” (Liking, 2018).

Konstytutywną cechą i warunkiem pełnego uczestnictwa w działaniach o charakterze artystycznym jest doświadczenie przeżycia estetycznego, o którym Roman Ingarden (1970) pisał, że składa się z wielu faz, a więc poza kontemplacją zmysłową, obejmuje akty ujmowania, twórczego kształtowania, rekonstruowania, rozumienia, a w dużej mierze także akty emocjonalne, określane jako wzruszenia. Mogą się one w różnorodny sposób ze sobą splecać. Jednakże ważna w przeżyciu estetycznym jest szczególna jakość, która nie pozwala odbiorcy pozostawać „zimnym”, niewzruszonym. Przeżycie owo jest również bazowe dla doświadczeń teatralnych. *Gdzieś indziej niż w intymności teatru możemy przemyśleć nasze człowieczeństwo, wymyślić nowy porządek świata, wspólnie, inteligencją, odpornością i siłą, z miłością, współzuciem, ale też z konstruktywną konfrontacją* (Zbib, 2018). Warunkiem tego jest jednak szczególny rodzaj więzi, jaki powstaje między

kreującymi teatralne przedstawienie (widowisko, wydarzenie) aktorami/performera-  
rami a widownią. Bywa, że jest ona inspirowana fizyczną partycypacją widowni  
w wydarzeniu, ale bywa też tak, że teatralne współuczestnictwo pozostaje na po-  
ziomie intelektualnym i emocjonalnym. Współuczestnictwo jednak nastawione  
jest na zniesienie granicy między kreacją artystyczną a życiem (Tyszka, 2016).  
To zadanie tyleż teatralne co edukacyjne, bowiem uczące rozumienia drugiego  
człowieka, jego życiowej sytuacji, rozterek, zwątpień, ale też radości i szczęścia.  
Teatr stwarza w ten sposób swoistego rodzaju „laboratoryjne sytuacje ćwiczenia  
empatii”. Jak pisze S. Berman (2018), *dla mnie najpotężniejszym wrogiem jest  
alienacja ludzkich serc. Utrata umiejętności współodczuwania z Innymi, odczuwa-  
nia współczucia wobec innych ludzi i wobec natury*. Brak takiej umiejętności nie  
tylko powoduje, że przeżycie estetyczne nie zaistnieje, ale także doświadczenie  
tego przeżycia w kontakcie z aktorami – ludźmi, nie przeniesie się na rzeczywi-  
stość doświadczaną na co dzień.

Twórcy teatralnych orędzi podkreślają jednak konieczność włączania w ta-  
kie doświadczenia tematów dotyczących osób w szczególnie trudnej sytuacji ży-  
ciowej. Nie dlatego, że są to tematy artystycznie ciekawe, stanowiące wyzwania  
artystyczne, lecz w związku z misją społeczną teatru, jaką mu przypisują. Misją  
wstawiania się za tymi, którzy stanowią dla wielu społeczności niewygodny mar-  
gines, i współczucia im. *Niech teatr zawsze stoi po stronie tych, którym odebrano  
głos,/których zdradzono,/którym odmawia się współczucia,/których wyklucza się  
ze wspólnoty./Niech teatr zawsze stoi po stronie empatii./Nie pozostawajmy w le-  
targu./Nie przedstawajmy myślenie krytycznie* (Kleczewska, 2018). Teatralni twórcy  
nie wskazują konkretów. Uważna obserwacja sytuacji międzynarodowej, jak też  
obserwacja sytuacji w środowiskach lokalnych sama przyniesie inspiracje. Waż-  
ne jest to, co dzieje się „tu i teraz”, a co dotyczy wszystkich uczestników, bez  
względu na to, po której stronie kurtyny się znajdują, i bez względu na to, jaki  
jest ich społeczny status. *Teatr zawsze był więc formą sztuki wywłaszczonych,  
którymi – z powodu obecnego demontażu świata wszyscy jesteśmy. [...] Gdybyśmy  
trzymali w ręku flet z Cyrenajki sprzed 40 000 lat, zrozumielibyśmy, że przeszłość  
i terażniejszość są niepodzielne, a łańcuch ludzkiej wspólnoty nigdy nie zostanie  
złamany przez tyranów i demagogów* (McBurney, 2018). Zatem trzeci cel tworze-  
nia teatralnej przestrzeni edukacyjnej prowadzi do tworzenia wspólnoty opartej  
na współczuciu, wywiedzionym jednak nie z litości, lecz z chęci zrozumienia  
i pomocy. Dlatego może stosowniejsze byłoby określenie współodczuwanie.

## Zakończenie

Wybrane do analizy trzy kategorie nie są jedynymi, jakie można wyróżnić  
z tegorocznych orędzi na Międzynarodowy Dzień Teatru. Są jednak kategoriami  
powtarzаныmi przez wszystkich autorów. To świadczy o ich sile i ważności. Warto  
jeszcze zwrócić uwagę na ich szczególny układ. Zaczynając od ciała, zaczynamy  
od kategorii podstawowej, bazowej, bez której pozostałe nie mogą w teatralnym

i nieteatralnym świecie istnieć. Nie sposób bowiem mówić o człowieku, dla którego chcemy zmieniać świat, jeśli fizycznie nie istnieje. Dopiero po uznaniu materialności, fizyczności człowieka można przejść do rozumienia drugiej kategorii – języka – najbardziej wysublimowanej formy zaznaczania swojej obecności na świecie, dostępnej tylko ludziom. A kiedy już będziemy potrafili ze sobą porozumiewać się, mówić o rzeczach ważnych, trudnych, także bolesnych, można przejść na poziom konstruowania wspólnoty opartej na wspólnym odczuwaniu.

W 2016 r. podczas Zjazdu Pedagogicznego Polskiego Towarzystwa Pedagogicznego Z. Kwieciński dzielił się z uczestnikami tego ważnego wydarzenia, refleksjami, jakie wywołały w nim ataki terrorystyczne w Nicei. Zatytułował je znamienne *Wychowanie do człowieczeństwa*. To najkrótszy i najbardziej wprost wyrażony cel tworzenia edukacyjnych przestrzeni teatralnych: wywiedzionych z tradycji walki o wolność; związanych z trudem i propagowaniem uczenia się przez całe życie; których celem wciąż jest to, aby człowiek pozostał istotą nie tylko myślącą, lecz także (współ)czującą. W świecie *implozji przestrzeni uczenia się* – jak pisze Krzysztof Maliszewski (2011), wierzę, że teatr pozostanie „nie-miejscem”, „przestrzenną niszą” tych, którzy wierzą, że człowiek myśli, czuje, rozwija się.

## Bibliografia

1. Arendt H. (2000). *Kondycja ludzka*, Warszawa: Fundacja ALETHEIA.
2. Bajaj R.G. (2018). *Oreędzie na Międzynarodowy Dzień Teatru 2018 (Azja Pacyficzna)*. Pobrane z: <http://www.e-teatr.pl/pl/img/oredzie-2018.pdf> (06.04.2018).
3. Balme Ch. (2002). *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, Warszawa: Wyd. Naukowe PWN.
4. Berman S. (2018). *Oreędzie na Międzynarodowy Dzień Teatru (Ameryka Północna i Południowa)*. Pobrane z: <http://www.e-teatr.pl/pl/img/oredzie-2018.pdf> (06.04.2018).
5. Borowski M., Sugiera M. (2012). Wstęp do polskiego wydania: Porządkować i problematyzować W: E. Fischer-Lichte, *Teatr i teatrologia* (s. 7–15). Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego.
6. Czerepaniak-Walczak M. (2006). *Pedagogika emancypacyjna. Rozwój świadomości krytycznej człowieka*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
7. Drozdowski R., Fatyga B., Filiciak M., Krajewski M., Szlendak T. (2014). *Praktyki kulturalne Polaków*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
8. Duda A., Wiśniewska M., Oleszek B. (2015). *Teatr wśród mediów*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
9. Fik M. (2000). *Teatr Drugiego Obiegu*, Warszawa: Errata.
10. GUS (2016). *Uczestnictwo ludności w kulturze w 2014 r.*, Warszawa.
11. GUS, Urząd Statystyczny w Krakowie (2017). *Kultura w 2016*, Warszawa.
12. Guszpit I., Kosiński D. (2007). Ku Teatrowi Społecznemu W: J. Osterwa, „Antygoną”, „Hamlet”, „Tobiasz” dla Teatru Społecznego (s. 5–18). Wrocław: Wyd. UWr.
13. Hausbrandt A. (1983). *Teatr w społeczeństwie*, Warszawa: WSiP.
14. Ingarden R. (1970). *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa: PWN.
15. Jawłowska A. (1988). *Więcej niż teatr*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

16. *Journée Mondiale du Théâtre*. Pobrane z: <https://www.iti-worldwide.org/fr/worldtheatreday.html> (06.06.2018).
17. Kleczewska M. (2018). *Oreǳcie na Mięǳynarodowy Dzień Teatru 2018 (Polska)*. Pobrane z: <http://www.e-teatr.pl/pl/img/oredzie-2018.pdf> (06.04.2018).
18. Kluzowicz J. (2017). „Dostrzec Innego” – sztuka współczesna jako przestrzeń nieformalnej edukacji dorosłych, na przykładzie działań teatru. *Edukacja Dorosłych*, nr 2, s. 87–98.
19. Krajewski M. (2014). Kompetencje kulturowe Polaków. W: R. Drozdowski, B. Fatyga, M. Filiciak, M. Krajewski, T. Szlendak, *Praktyki kulturalne Polaków* (s. 304–362). Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
20. Krasoń K. (2013). *Cieleśność aktu tworzenia w teatrze ruchu*, Kraków: Universitas.
21. Kwieciński Z. (2013). Ku odnowie pedagogiki ekologicznej. *Studia Edukacyjne*, nr 26, s. 7–18.
22. Lehmann H-T. (2009). *Teatr postdramatyczny*, Kraków: Księgarnia Akademicka.
23. Liking W. (2018). *Oreǳcie na Mięǳynarodowy Dzień Teatru 2018 (Afryka)* Pobrane z: <http://www.e-teatr.pl/pl/img/oredzie-2018.pdf> (06.04.2018).
24. Malewski M. (2010). *Od nauczania do uczenia się. O paradygmatycznej zmianie w andragogice*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP.
25. Maliszewski K. (2011). Implozja przestrzeni uczenia się. *Edukacja Dorosłych*, nr 2(65), s. 33–41.
26. McBurney S. (2018). *Oreǳcie na Mięǳynarodowy Dzień Teatru 2018 (Europa)*. Pobrane z: <http://www.e-teatr.pl/pl/img/oredzie-2018.pdf> (06.04.2018).
27. Nieduziak E. (2013). Teatr jako praca nad sobą W: I. Jajte-Lewkowicz, J. Michałowska, A. Piasecka (red.), *Spektakl jako wydarzenie i doświadczenie* (s. 341–352). Łódź: Wydawnictwo Oficyna.
28. Osiński Z. (1993). *Grotowski wytycza trasy*, Warszawa: Pusty Obłok.
29. Osterwa J. (1991). *Reduta i teatr: artykuły, wywiady, wspomnienia: 1914–1947*, Wrocław: Wydawnictwo „Wiedza o Kulturze”.
30. Pradier J.-M. (2012). *Ciało widowiskowe*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
31. Przybylska E. (2011). Tendencje w europejskiej edukacji dorosłych. *Kultura i Edukacja*, nr 1(80), s. 59–78.
32. Ratajczak D. (2003). Teatr jako interpretator dzieła literackiego W: J. Degler (red.), *Problemy teorii dramatu i teatru*, Wrocław: Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego.
33. Sajewska D. (2012). *Pod okupacją mediów*. Warszawa: Książka i Prasa.
34. Sontag S. (2010). *Widok cudzego cierpienia*. Kraków: Karakter.
35. Szlendak T. (2014). Formy aktywności kulturalnej. W: R. Drozdowski, B. Fatyga, M. Filiciak, M. Krajewski, T. Szlendak, *Praktyki kulturalne Polaków*, s. 141–212. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
36. Tyszka J. (2016) *Teatr uczestnictwa*, Pobrane z: <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/178/teatr-uczestnictwa> (08.04.2018).
37. UNESCO (2009). *The 2009 UNESCO Framework for Cultural Statistics (FCS)*, Montreal.
38. Vernant J.-P. (1989), *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Paris: Gallimard.

39. Witkowski L. (2014). *Niewidzialne środowisko. Pedagogika kompletna Heleny Radlińskiej jako krytyczna ekologia idei, umysłu i wychowania. O miejscu pedagogiki w przełomie dwoistości w humanistyce*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”.
40. Witkowski L. (2018). *Humanistyka stosowana. Wirtuozeria, pasje, inicjacje. Profesje społeczne versus ekologia kultury*, Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”.
41. Zbib M. (2018), *Orędzie na Międzynarodowy Dzień Teatru (Kraje arabskie)*. Pobrane z: <http://www.e-teatr.pl/pl/img/oredzie-2018.pdf> (06.04.2018).

***Body, language and compassion for generational education  
as the goals of constructing theatrical spaces of adult education***

**Keywords:** adult education, messages for the International Theatre Day, educational space, theatre, UNESCO

**Abstract:** The article is an attempt to analyse six texts published on the occasion of the International Theatre Day in 2018, in terms of identifying categories that could serve as targets for adult education. The author distinguished three such categories: body, language, compassion. She justified their application within the theatrical educational space. She explains that under this concept she understands – the place of informal education of adults, but more in the mental sense than the physical one.

Dane do korespondencji:

**dr Edyta M. Nieduziak**

Zakład Podstaw Pedagogiki i Historii Wychowania  
Instytut Pedagogiki, Wydział Pedagogiki i Psychologii  
Uniwersytet Śląski  
ul. Grażyńskiego 53  
40-126 Katowice  
[edyta.nieduziak@us.edu.pl](mailto:edyta.nieduziak@us.edu.pl); [edytanieduziak@interia.pl](mailto:edytanieduziak@interia.pl)