

Rozdział I

Z tamtej strony horyzontu teatralnego

Wrocław jest miastem teatralnym. Każdego wieczoru ponad dwa tysiące widzów ogląda w tym mieście przedstawienia teatrów dramatycznych i muzycznych. Kim są ci widzowie? Jakie są ich zainteresowania, upodobania, gusty, smak? Czy przyszli do teatru spontanicznie, indywidualnie czy w grupach zorganizowanych — bo bilety wykupił zakład pracy, bo wycieczka w planie zwiedzania miasta przewidziała wieczór w teatrze, bo pani od polskiego kazała obejrzyć sztukę, zapowiadając obowiązkowe pisanie klasówki?

Na widowniach teatrów wrocławskich najwięcej jest młodzieży. W czym tkwi przyczyna jej zainteresowania teatrem? Co powoduje, że przyjeżdżają z odległych miasteczek autokarami, pociągami, że przed godziną dziewiętnastą korowód nastolatków ciągnie ulicą Zapolskiej do Teatru Polskiego (1212 miejsc), ulicą Rzeźniczą do Teatru Współczesnego (333 miejsca), ulicą Świdnicką do Teatru Kameralnego (300 miejsc)? Sprawna działalność operatywnych kolporterów (10% od sprzedanych biletów)? Łatanie młodzieżą dziur na przedstawieniach bez frekwencji? Wpychanie biletów jak leci? — Siedmiolatkom na *Alicję w krainie czarów* (striptiz damski), piętnastolatkom na *Equusa* (striptiz męski), umundurowanym na cokolwiek, pensjonariuszom złotej jesieni na spektakl według Thomasa Manna, Związkowi Zawodowemu Gastronomii na *Kuchnię*, Zgromadzeniu Sióstr Boromeuszek na *Mniszki*? Dla każdego coś miłego. W gorączce polowania na widza wszystkie chwytły dozwolone, wszystkie rzuty trafne. Stołówki akademickie obstawione kolporterami. Między zupą a ruskim pierogiem bilecik na *Ślub* lub *Z tyłu* (pięćsetne przedstawienie), frezer na stanowisku pracy słucha przez radiowęzeł komunikatu o *Nie-Boskiej komedii* (a o czym ta komedia?), przodujący traktorzysta z wzorcowego POM-u pędzi ze wsi autostopem na *Miesiąc na wsi*, osobnikom zatrzymanym za zakłócenie spokoju na ulicy — śni się *Dożywocie* (Aleksandra hr. Fredry).

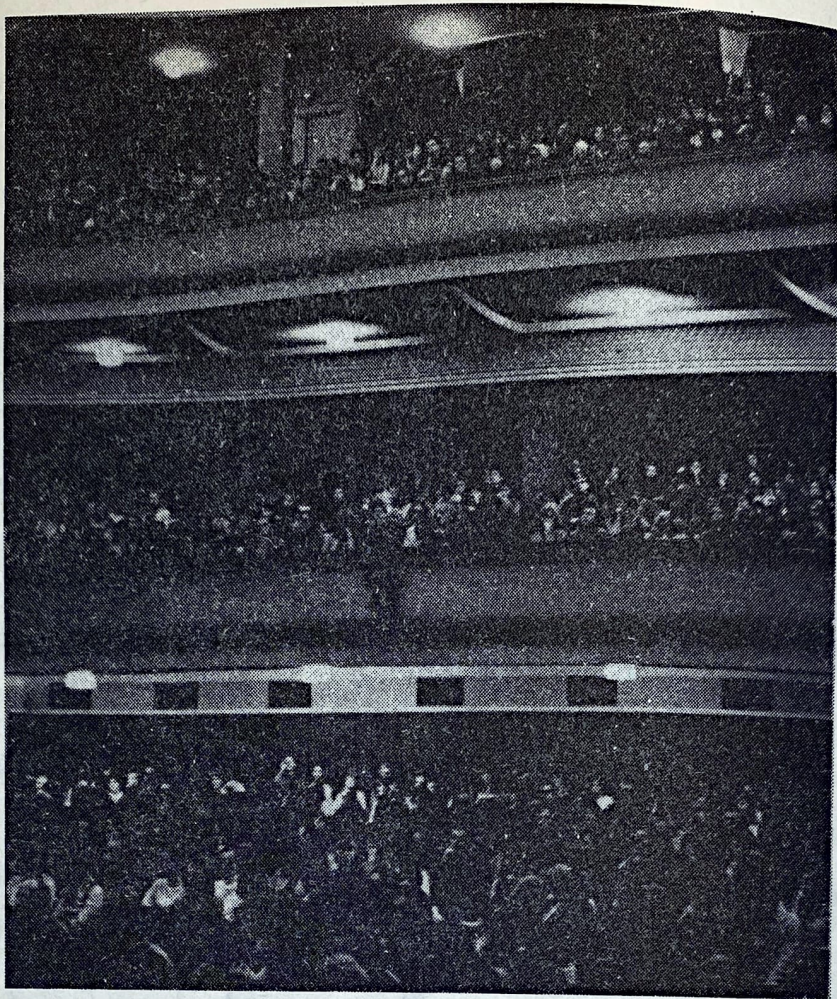
Żarty na bok. Wrocławska publiczność naprawdę żyje teatrem. Ktokolwiek choć raz był w tym mieście w czasie Festiwalu Teatru Otwartego (także Sztuki



1. W oczekiwaniu na spektakl. Uczniowie Liceum Ogólnokształcącego z Nowej Rudy przed Teatrem Polskim

Otwartej), był świadkiem tłumów żądnych teatru, oblegających sale widowiskowe, wdzierających się do nich. Ktokolwiek choć raz przebywał w tym mieście podczas Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych, był świadkiem podobnego zjawiska. Ktokolwiek choć raz przyszedł do Teatru Polskiego na imprezy młodzieżowego Klubu 1212, był również świadkiem niespotykanego zainteresowania. Potwierdza to fragment opisu jednego ze spotkań: „Tłumy przed wejściem, młodzieżowi bramkarze, tłok niczym na teatrze otwartym, wchodzi Pszoniak, burza oklasków, owacje...”

Dokumentują to wypowiedzi ludzi teatru. Zygmunt Hübner: „Obyśmy mieli tylko takich widzów! Mam nadzieję, że pozostaniecie wierni teatrowi także w przyszłości”. Zbigniew Zapasiewicz: „Dziękuję za żarliwą, mądrą widownię — świetnego partnera w dyskusji”. Gustaw Holoubek: „Teatru należy uczyć się, zanim się do niego przyjdzie. Mam tu na myśli nie tylko lekcje z zakresu teatru, ale także tłumaczenie tej nie napisanej umowy, która polega



2. Klub 1212 na widowni Teatru Polskiego (fot. Andrzej Rutkowski)

na tym, iż w określonych godzinach schodzą się ludzie, aby oddać się całkowicie innej, iluzorycznej rzeczywistości. Przykładem dobrej roboty może być Klub 1212 działający przy Teatrze Polskim we Wrocławiu, który skupia młodzież szkolną. Byłem tam i byłem zbudowany poziomem ich przygotowania teatralnego”.

O sprawie przygotowania teatralnego widzów, o poszerzaniu kręgów świadomych odbiorców sztuki teatralnej, wzbogacającej przecież osobowość ludzką, wiele się pisze i dyskutuje wśród działaczy kultury, ludzi odpowiedzialnych za rozwój oświaty, wśród nauczycieli, pedagogów, polonistów, a także ludzi z drugiej strony teatralnego horyzontu. Teatr sam jest zainteresowany żywotnie swoją publicznością; pracownikom teatru nie jest obojętne, czy widownię wypełniają wieczorem wrażliwi i chłonni, krytyczni, świadomi odbiorcy sztuki teatru czy obojętni, nie zainteresowani, bez serca dla sztuki. Bezpośrednie zetknięcie widza z aktorem wpływa bowiem na kształt widowiska, spotęgowanego siłą wzajemnego oddziaływania. Jest ścisła zależność między ekspresją aktora a percepcją widza: aktorzy animują widzów, widzowie aktorów. Owa fizyczna i emocjonalna obecność widza dopełnia i intensyfikuje

ekspresję aktora. Ta jednoczesność odczuwania sprawia, że widz jest jednym ze współtwórców teatru. Każdy aktor, każdy reżyser, każdy dyrektor teatru wie, że widownia teatralna może pomóc albo zaszkodzić przedstawieniu. „Widz jest ucznia, naśladowcę, współtwórcę. Dorzuca on do ogólnej tajemnicy widowiska swoją tajemnicę oglądania i odczuwania, aby widowisko uzupełnić, uzasadnić, urealnić i zolbrzymić jego znaczenie”¹.

Étienne Souriau, estetyk francuski², twierdzi, że widz nie tylko uczestniczy w spektaklu, lecz także sprawia, że nowa rzeczywistość, wymyślona przez autora i pokazana przez aktora, uzyskuje dopiero prawdziwy byt. Widownia, zdaniem francuskiego filozofa, stanowi dla aktora podniętę i „aktywne podtrzymanie”, spełnia funkcję tak samo ważną jak autor i aktor. Wsiewołod Meyerhold pisał, że w jego teatrze przedstawienia nigdy nie są dopracowane do końca, bo najważniejszą korektę przeprowadza widz. Aktor i widz, najbardziej efektywne siły teatru, otrzymują od dramaturga i reżysera tylko rusztowanie, które powinno być jednak tak zbudowane, by nie przytłaczało i umożliwiało porozumienie widza z aktorem. Ostateczny kształt — pisze Meyerhold³ — nadaje przedstawieniu razem z aktorem — widownia. Bardzo wiele zależy zatem od jej życzliwości i ciekawości, od owego stanu „psychicznej dyspozycyjności” i gotowości. Wpływ realnej widowni na każdy kolejny spektakl jest — jak to trafnie wyraził jeden ze współczesnych reżyserów — „projekcją czasu tej widowni na czas spektaklu”. Każdego dnia inne temperamenty dominują nad daną widownią, wyznaczając ostateczny kształt, charakter, wymowę spektaklu. Widownia determinuje przedstawienie, lecz nie w sposób trwały, ponieważ sama jest zmienna, oddziałuje więc na przedstawienie inaczej każdego wieczoru.

— Jakiego mamy dziś widza? — pytanie to często zadają aktorzy inspektorowi widowni — dla kogo dziś gramy? — Odpowiedź jest prosta... Marzeniem aktora jest granie dla takiej publiczności, która z uwagą i zaangażowaniem, czujnie i krytycznie śledzi to, co dzieje się na scenie: aprobuje lub wyraża protest, reaguje emocjonalnie, przeżywa perypetie bohaterów sztuki (a bywa, że i utożsamia się z nimi), w ich problemach widzi odbicie swoich problemów, akceptuje lub odrzuca koncepcje wyrażane na scenie. Marzeniem aktora jest więc publiczność chłonna, wdzięczna, świadoma.

— Dla kogo więc dziś gramy? Dziś gramy znów dla widowni młodzieżowej. Młodych w teatrze jest najwięcej.

Nie mogłabym żyć bez teatru i nie mogłabym żyć bez mówienia o teatrze, bez możliwości

¹ B. Leśmian, *Szkice literackie*, PWN, Warszawa 1952, s. 180 (*O sztuce teatralnej*).

² É. Souriau, *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, Paris 1959.

³ W. Meyerhold, *Rekonstrukcja teatru*, „Pamiętnik Teatralny” 1956, z. 2, 3, s. 357.

dyskusowania o każdym przedstawieniu. Jeszcze raz zdecydowałam się więc wyrazić swoje wrażenia. Siła oddziaływania teatru jest większa niż siła wszelkich perswazji.

(Anna Michońska, uczennica IV Liceum Ogólnokształcącego we Wrocławiu)

...Bo teatr jest domem magii, obojętne, czy będzie wielki i wspaniały czy mały i prowincjonalny. Jest w nim coś niezwykłego, magnetycznego, działa przez swoją atmosferę skupienia i powagi, żartu i śmiechu, drwiny i ironii, wrzasku i modlitwy. Nie potrafię się obyć bez teatru.

(Zbigniew Skąpski, uczeń II Liceum Ogólnokształcącego w Świdnicy)

Teatr jest zwierciadłem, jest lustrem, w którym widzimy nasze poczynania i który — jak każde lustro — w mniejszym lub większym stopniu zniekształca to, co dzieje się naprawdę. Spektakl mówi o tęsknotach człowieka kończącego już swoją podróż. Każdy z widzów odbiera to inaczej, w każdym rodzi się jego własne, inne wyobrażenie, dopełnienie tego, co tak urzekająco, poetycko zaproponował reżyser. Wystarczył „podmuch rzeczywistości” — koniec spektaklu i oklaski, by wyrwać nas z tamtego świata, świata marzeń, rozmyślań. Powracając do swojej rzeczywistości, do swoich dekoracji, zabraliśmy coś z tamtego świata, jaki stworzył nam dzisiejszego wieczoru teatr. Ale wrócimy tu znów. Każdy z nas tu będzie wracał. Jutro, pojutrze, kiedyś. W świat teatru. Taki inny, taki niezwykły, piękny, wielki.

(Romana Przybyła, uczennica Liceum Ogólnokształcącego ss. Urszulanek we Wrocławiu)

Sztuka jest źródłem szczęścia — mawiali starożytni Grecy. Dziś współczesny człowiek poszukuje szczęścia w przeróżnych źródłach: w postępie techniki, w wysokim standardzie życiowym, w karierze. Bywa jednak i tak, że człowiek, zwłaszcza człowiek młody, szuka doskonałości w sztuce: w teatrze, w sali koncertowej, w muzeum, wszędzie tam, gdzie można spotkać źródło prawdy o życiu, o świecie, o prawach nim rządzących. Bezinteresowne bowiem poszukiwanie prawdy jest nieodłącznym, cennym atrybutem młodości. Jednym z przejawów tych poszukiwań są częste, nawet codzienne kontakty młodzieży z teatrem, tej młodzieży, która „zaliczyła” już kilkuletni staż teatralny, i tej, która dopiero go rozpoczyna. Zarówno tym „wyrobionym”, jak i tym „początkującym” teatr pokazuje świat jakby na nowo, przedstawia bohaterów, dzięki którym młody widz uczy się rozumienia postaw życiowych innych ludzi, śledzi okoliczności, jakie ich kształtowały, zaczyna żyć ich życiem, powiększając zasób swych doświadczeń, nabywając znajomości ludzkiej natury w całej jej złożoności. Teatr, dając młodym lekcję humanizmu, kształtuje ich poglądy, angażuje uczuciowo, ukazuje piękno ludzkiego trudu, miłość i przyjaźń.

Każdy człowiek, a zwłaszcza człowiek młody, czuje potrzebę przeżycia czegoś pięknego, doskonałego. Ta wrażliwość na piękno, harmonię, sztukę może stać się podstawą do rozwijania i potęgowania wrażliwości estetycznej, kształtowania kultury teatralnej.

Problem wychowania przez sztukę, w tym także wychowującej roli teatru, ma długą tradycję. Rodowód teatru edukacyjnego można wywieść od starożytnych Greków⁴, w Polsce zaś początków szkolnego teatru można się doszukać

⁴ Por. A. Hausbrandt, *Teatr w społeczeństwie*, WSiP, Warszawa 1983.

w okresie niemal o dwa wieki wyprzedzającym czas bujnej działalności teatralnej szkół oświeceniowych. Renesansowe kompanie studenckie były pionierami teatru narodowego; ich spektakle zawierały typowe treści obyczajowo-moralizatorskie i odznaczały się dbałością o piękno mowy ojczystej. Świecki teatr żakowski, polski odpowiednik komedii dell'arte, preferując żywioł swawolny, komediowo-farsowy, obficie nasycony intermediami w języku gminu, bawił i wychowywał żartem, kpina, szyderstwem⁵. O wychowawczej funkcji teatru tak pisał twórca nowożytnej pedagogiki J. A. Komenski: „... teatr (szkolny) jest czynnikiem przewyciężania szkolnej ospałości, wyostrzenia umysłów oraz zwiększania pilności i zapału uczniów. Od teatru nie ma skuteczniejszego środka do przerwania gnuśności i do pobudzenia ducha”⁶. Poglądy Komenskigo na teatr zdumiewają nowością myśli: swą teorię, przemyślaną i uzasadnioną w najdrobniejszych szczegółach, sformułował na podstawie wypróbowanej praktyki. Głosił, że przedstawienia teatralne mogą sprawić, iż w szkołach zamiast strachu zapanują radość i zapał do nauki.

Początki programowej edukacji teatralnej w szkołach wiążą się z działalnością jezuitów, którzy w swoich kolegiach wprowadzili obowiązkowe wykształcenie teatralne, uznane przez nich za szczególnie ważny środek wychowawczy. W ciągu następnych 200 lat ponad sześćdziesiąt szkolnych teatrów rozsiadanych po całym kraju odgrywało doniosłą rolę w wychowaniu i kształceniu pokoleń. Dydaktyczny, umoralniający repertuar, wielkie widowiska wzbogacane muzyką, śpiewem, połączone z procesjami, w których brały udział rzesze uczniów we wspaniałych strojach, pokazywały przykłady wielkich cnót i godnych naśladowania postaw obywatelskich, rodzinnych i religijnych. Bohaterowie tragedii jezuickich przedstawiali pożądane wzorce osobowe, prezentowali moralną stałość w obliczu przeciwności. Dobór postaci dobrych i złych służył wyraźnemu rozgraniczeniu wartości aprobowanych i negowanych. Bohaterowie tych tragedii, ukazując patriotyzm, mądrość, cnoty rodzinne, dawali wzory postaw przydatnych w nowym oświeconym społeczeństwie⁷. Pisane zaś na użytek teatrów szkolnych komedie ks. jezuita Franciszka Bohomolca były świetną szkołą pięknego języka i obyczaju: jędrne, soczyste, zwarte zdania, głośno wypowiedane ze sceny, trwale zapadały w wyobraźnię i świadomość młodej widowni.

Dzieje szkolnego teatru konwiktów jezuickich, a potem także pijarskich, będącego istotnym narzędziem najpierw naprawy Rzeczypospolitej, później zaś – pod zaborami – jej odrodzenia politycznego, są przykładem ważnej roli teatru w szerzeniu postępowej myśli patriotycznej, a także w upowszechnianiu

⁵ Zob. K. Budzyk, *Z dziejów renesansu w Polsce*, Ossolineum, Wrocław 1953.

⁶ Česmakova-Michalcova, *Dramaty J. A. Komenskigo i jego poglądy na teatr szkolny*, przeł. M. Erhardtowa, „Pamiętnik Teatralny” 1960, z. 3–4 (35–36).

⁷ I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim*, Ossolineum, Wrocław 1974, s. 102.

piękna i w utrwalaniu ojczystej mowy. Kilkadziesiąt lat później Adam Mickiewicz mówił w sali wykładowej Collège de France o teatrze jako o „instrumencie wychowania narodowego, który ma olbrzymie możliwości oddziaływania na najszerze warstwy społeczne niezależnie od wieku i wykształcenia”⁸. Tę funkcję teatru znano, zanim współczesna teatrologia opisała teatr, jego tworzywo i twórców, określiła cele i zadania, współczesna zaś socjologia teatru nazwała, czym jest teatr w świadomości jednostek i grup społecznych, które się z nim stykają.

Jak umiejętnie ukazać, co zawiera sztuka teatru w całym swym bogactwie, jak uczyć odczuwania teatru? Przeszło pół wieku temu to pytanie stawiał już sobie Juliusz Osterwa, inicjując przy Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie scenę szkolną. Osterwa wypracował i realizował konsekwentnie koncepcję teatru dla młodzieży w myśl założenia: „Nauczyć nie nudząc, bawić — nauczając”. Założeniem jego koncepcji było, że przedstawienia są częścią procesu dydaktyczno-wychowawczego, są nauką szkolną, odbywaną jak inne lekcje. Szkolny teatr Osterwy stał się placówką wychowawczą i artystyczną wysokiej klasy, był przykładem pięknej, harmonijnej współpracy szkoły i teatru. Przedstawienia, tzw. poranki szkolne, były zarówno lekcjami literatury, jak i praktycznym wychowaniem przez sztukę. Osterwa pisał: „O żywotności i sile oddziaływania teatru, o normalności jego dnia powszedniego decyduje bowiem sukces artystyczny przetworzony na sukces społeczny, trwałość wzajemnych oddziaływań z obu stron rampy scenicznej, rampy aktorów i widzów, ale widzów-wyznawców, widzów-sojuszników”⁹.

Gorących sojuszników teatru widział Osterwa w młodzieży. Także inni twórcy teatru polskiego przywiązywali wielką wagę do działalności mającej na celu pozyskanie widowni młodzieżowej. Na przykład Wilam Horzyca jako wicedyrektor Teatru Narodowego w sezonie 1938/39 wprowadził cotygodniowe przedstawienia dla młodzieży. W okresie dyrekcji teatru lwowskiego udzielił wywiadu uczniom piszącym w „Kuźni Młodych” (1934, nr 8; przedruk: „Pamiętnik Teatralny” 1983, z. 2). Mówił im: „... młodzież najlepiej pracuje sama dla siebie. Stwórzcie np. szkolne komitety »Kuźni Młodych«. W ten sposób osiągniecie realny wynik w budowie nowej kultury teatralnej”. Kiedy w Toruniu w 1947 r. rozeszła się wieść, że Horzyca z powodu trudności finansowych rezygnuje z dyrekcji Teatru Ziemi Pomorskiej i przechodzi do Krakowa, młodzież zgromadzona na zebraniu samorządów toruńskich szkół średnich wystąpiła do Ministra Kultury i Sztuki z petycją o udzielenie Horzycy odpowiedniej subwencji i umożliwienie mu pozostania na dotychczas zajmowanym przez niego stanowisku. Młodzież szkolna wezwała społeczeństwo Torunia do poparcia tej akcji¹⁰.

⁸ A. Mickiewicz, *Dziela*, t. X, Czytelnik, Warszawa 1952, s. 33.

⁹ Cyt. za: J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*, PIW, Warszawa 1973, s. 123.

¹⁰ Cyt. za: L. Kuchtówna, *Wilam Horzyca. Monografia* (maszynopis).

Z takich samych jak Juliusz Osterwa założeń wyszedł Jean Vilar, gdy formułował program Théâtre National Populaire, zmierzający do pozyskiwania nowego widza, a zwłaszcza do wychowania widza młodego. Niemal czterdzieści lat później Roger Planchon zarysował wizję teatru społecznie zaangażowanego i aktywnego. Przyszłość teatru upatrywał w nawiązaniu dialogu z tymi warstwami społeczeństwa, do których teatr nie miał dostępu lub docierał w małym stopniu (do robotników, ale także do młodzieży). Postulował ofensywne działanie, wyjście teatru poza swą siedzibę, organizowanie spotkań, dyskusji, przedstawień w szkołach, nawiązanie ścisłego kontaktu z organizacjami młodzieżowymi, z ruchem amatorskim. Inny francuski reżyser, J. Lelarge, głosił: „...nie ma magicznej recepty na wpojenie komuś potrzeby teatru, sprawa ta wymaga długofalowego wysiłku. Należy zacząć od szkoły, od stworzenia więzi pomiędzy teatrem i szkołą”¹¹.

Wybitni współcześni teoretycy wskazują na konieczność i sens rozwijania kontaktów ze sztuką oraz wiedzy o niej już od najmłodszych lat. „Dzięki teatralnej edukacji człowiek staje się pełniejszy, bardziej wrażliwy na sytuacje i losy ludzkie, głębiej zaangażowany w tworzenie rzeczywistości, w której żyje i która warunkuje jego działanie”¹². W naszej epoce, w której wszechstronny i dynamiczny rozwój techniki zdominował wiele dziedzin życia, tempo wydarzeń, bezradność odwiecznych norm moralnych wobec nowych sytuacji konfliktowych, ciągle przekształcanie rzeczywistości narzucają ludziom konieczność wyboru zupełnie nowej orientacji. Bogdan Suchodolski mówi o ważnym zjawisku naszej współczesności: o wzajemnym uzupełnianiu się nauki i techniki, stwarzających wielkie możliwości zapanowania człowieka nad siłami przyrody i przeobrażania ich, oraz o znaczeniu sztuki, która przez kształcenie, rozwijanie i wzbogacanie duchowego życia człowieka wpływa na jego poglądy, pobudza wyobraźnię, jest niezbędnym elementem sprawności intelektualnej¹³.

Współczesna pedagogika uznaje sztukę za ważny czynnik kształtujący ludzkie postawy. „W procesie wychowania człowieka sztuka odgrywa ogromną rolę, nie ogranicza się ona wyłącznie do oddziaływania na wrażliwość estetyczną, ale na postawę moralną, życie umysłowe, uczucia”¹⁴. Uzasadniając tę tezę, współczesna pedagogika sięga do historii, do tradycji, do źródeł świadomości narodowej, wszak w dziejach ojczystej kultury już od siedemnastego stulecia, o czym była już mowa, można znaleźć przykłady, jak wielką wagę przywiązywano do wychowawczej funkcji jednej ze sztuk — sztuki teatru.

Dziś widza teatralnego trzeba edukować, wychowywać dla sztuki od dziecka. Od lat są tego świadomi ludzie teatru. Świadczy o tym zarówno

¹¹ Cyt. za: J. Jakubowski, *Teatr i szkoła*, „Rocznik Teatru Polskiego” 1971/72, s. 118.

¹² B. Suchodolski, *Teatr i edukacja*, „Scena” 1970, nr 3.

¹³ B. Suchodolski, *Nauka i świadomość społeczna*, Ossolineum, Wrocław 1974, s. 24.

¹⁴ I. Wojnar, *Estetyka i wychowanie*, PWN, Warszawa 1964, s. 15.

wspomniana działalność pedagogiczna Osterwy, jak i mądra, reformatorska, społecznie ważna działalność Vilara. I jedna, i druga była następstwem właściwego zrozumienia głębokich procesów demokratyzacji współczesnej kultury. Z owej świadomości zrodziło się działanie wyrażane m.in. w hasłach Międzynarodowego Dnia Teatru: „Teatr a nauczyciel”, „Młodzież i teatr”, „Teatr i edukacja”. Te hasła interpretuje się dwójako: „uczyć teatru” i „uczyć poprzez teatr”. Coraz wyraźniej bowiem zaznacza się potrzeba aktywnego uczestniczenia w przeżyciu dzieła scenicznego. Ta potrzeba czynnego psychicznego i intelektualnego przeżywania zjawisk sztuki przesunęła zainteresowania teatrem z biernego, czysto mechanicznego śledzenia przebiegu przedstawienia na formy dojrzałe, a więc bardziej świadome, wymagające od widza pełniejszej znajomości i lepszego rozeznania w czysto warsztatowych problemach sceny, a przez to wpływające w sposób istotny na rodzaj odbioru i przeżywania sztuki teatru.

Szczególne znaczenia nabiera wychowanie teatralne młodzieży: wychowanie dla teatru, zachęta do uprawiania, rozumienia i umiłowania jego sztuki, będących wartościami mogącymi się rozwijać wtedy, gdy w młodych latach, może już w dzieciństwie, człowiek rozwinął w sobie umiejętność pojmowania swoistego języka teatru i różnych jego środków wyrazu. Bywa, że brak doświadczenia uniemożliwia zrozumienie i zasmakowanie w teatrze.

Istota edukowania teatralnego, procesu, jakiemu poddaje się młodych



3 Młodzież w Teatrze Polskim (fot. Ryszard Mroczkowski)

widzów, tkwi w stworzeniu i rozwinięciu składających się na nie różnorodnych możliwości: od elementarnych form propagandy sceny, od zachęcania odbiorcy do uczestniczenia w oglądaniu i przeżywaniu przedstawienia, do coraz pełniejszego wciągania młodych w merytoryczną, warsztatową problematykę sceny. Żaden bowiem rodzaj sztuki nie wymaga takiej aktywności, nie angażuje tak całkowicie osobowości jak teatr.

Teatr, będący ważnym narzędziem współdziałającym w kształtowaniu uczuć i poglądów na świat, niekiedy bezpośrednim, a niekiedy metaforycznym odzwierciedleniem życia, jest cennym środkiem pomagającym w poszerzaniu



4. Młodzież Klubu 1212 na przedstawieniu w Teatrze Polskim (fot. Dariusz Bogaczyk)

życiowych doświadczeń. Umożliwia młodemu widzowi zakosztowanie wzruszeń wynikających z włączenia się w życie i w doświadczenia bohaterów spektaklu, pobudza do refleksji i zachęca do poszukiwania własnych rozwiązań i własnych odpowiedzi na pytania i sytuacje konfliktowe. Nie proponując gotowych rozwiązań, zachęca do dyskusji, nie tylko nad treścią przedstawienia, ale i nad jego kompozycją, nad osobowością i intencjami reżysera, predyspozycją wykonawców i stylem interpretacji. Wyprawy do teatru, specjalistyczne quizy i konkursy służą w różny sposób edukacji teatralnej młodzieży.

W owych poczynaniach edukacyjnych Wrocław ma swoją pionierską kartę. W 1966 r. systemowo zaczęto kształcić w tym mieście młodego widza. Zadanie niełatwe. Jakież był ten widz? jaki jest widz współczesny? Współczesny widz,

młody widz jest przede wszystkim wymagający. Szuka w teatrze podnieć intelektualnych. Teatr jest dla niego miejscem, w którym chciałby urzeczywłasnić życie, poznać prawdziwe namiętności, miłość ludzką, walkę o sens istnienia. Szuka rozstrzygnięcia wielu swoich wahań i pragnie pozbyć się niepewności. Przychodzi do teatru, miejsca, w którym ludzie zbliżają się do siebie, w którym ideały stają się zrozumiałe i jasne. Pośredniczy w przekazywaniu mu tych treści żywy aktor. W trakcie spektaklu poszerza się krąg duchowych odczuć odbiorcy, rozwijają się jego uczucia i myślenie. Teatr Polski we Wrocławiu podjął próbę stworzenia takiej płaszczyzny porozumienia z widzami, na której spełnią się oczekiwania obu stron: młody człowiek znajdzie w teatrze odpowiedź na dręczące go pytania, teatr zaś wykształci widownię myślącą, działającą współtwórczo, aktywną, zaangażowaną emocjonalnie, szukającą w teatrze szlachetniejszych przeżyć natury ideowo-estetycznej¹⁵ Teatr więc zaczął kształcić widza (młodego), zanim problem stał się hasłem na forum międzynarodowym. Wyprzedził też wszystkie poczynania krajowe w tej dziedzinie. Gdy ogłoszono hasło „Teatr i edukacja”¹⁶ – wrocławski eksperyment pod nazwą „Młodzież poznaje teatr” trwał już piąty rok,



5. Mapka Dolnego Śląska obrazująca zasięg oddziaływania konkursu „Młodzież poznaje teatr” w latach 1966–1986

¹⁵ Por. K. Skuszanka, *Czy teatr jest potrzebny*, „Scena” 1970, nr 1–2.

¹⁶ W 1972 r. było to hasło Międzynarodowego Dnia Teatru.

obejmując swym działaniem ponad 40 tysięcy młodzieży. Do teatrów wrocławskich przychodzą uczniowie wszystkich szkół średnich tego miasta: liceów ogólnokształcących, techników, szkół zawodowych, szkół przyzakładowych, szkół rzemiosł artystycznych; przyjeżdża też młodzież z najdalszych zakątków Dolnego Śląska, działalność edukacyjna Teatru obejmuje bowiem szkoły czterech województw.

Gdy w 1966 r. kierownictwo Teatru Polskiego, w osobie dyrektor Krystyny Skuszanke, z pomocą kuratorium szkolnego rozpoczynało znaną dziś powszechnie akcję wychowania młodych widzów, nikt nie przewidywał, iż tak się ów konkurs „Młodzież poznaje teatr” rozrośnie, że co roku będzie skupiać przy teatrze ponad 50 tysięcy młodzieży, że wracać będą tu ci, którzy dawno ukończyli szkoły, założyli własne rodziny, że znajdą się nawet tacy, którzy na deskach tego teatru grać będą jako zawodowi aktorzy, że w czołowych pismach teatralnych będą pisać jako krytycy teatralni laureaci konkursów na recenzję uczniowską. Te znamienne życiorysy nie są chyba bez znaczenia dla atmosfery, dla swoistego charakteru przedsięwzięcia tak skromnie nazwanego. Pasja rozbudzona u młodych widzów za sprawą ludzi teatru i nauczycieli — zaowocowała. Piszą na ten temat uczniowie z Ziębic (80 km od Wrocławia):

Obcy jest nam przymus uczęszczania do teatru i dlatego z taką ochotą jeździmy na spektakle do Wrocławia. Teatr porwał nas, chcemy, by inni czuli to samo. Chcemy, by nasi rodzice, znajomi, sąsiedzi cenili i znali naszą manię-teatromanię i uczestniczyli w naszych planach, czytając i oglądając nasze afisze, gazety teatralne w swoich zakładach pracy.

Troska dojrzałego społecznika, miłośnika teatru dbającego o poszerzenie kręgu odbiorców wśród swoich rówieśników przejawia się w słowach ucznia Technikum Budowlanego z Wrocławia:

Chodzi głównie o to, by młodzi widzowie, moi koledzy, przekonali się o wartościach, jakie w sobie zawiera teatr. Przecież to oni w przyszłości stanowią będą trzon inteligencji pracującej. Jeśli w tym wieku nie przekonają się do teatru, to w przyszłości już tego nie uczynią. Powinniśmy (my, którzy poznaliśmy już, na czym polega piękno teatru) dążyć do tego, by pozyskać dla niego jak najwięcej świadomych odbiorców.