

# I co dalej z teatrem tych, co rosną?

HALINA MACHULSKA

Nie uczy się ludzi być ludźmi, tylko wszystkiego innego, a dla nich wszystko inne nie jest tak ważne jak to, aby być ludźmi

(Blaise Pascal)

Podczas V Biennale Sztuki dla Dziecka w Poznaniu pedagogzy, teoretycy sztuki, socjologzy i psychologzy stawiali teatrowi bardzo konkretne wymagania — aby pomagał wychowywać, pomagał żyć. By w większym niż dotychczas stopniu opowiadał się za prawdą, rzetelnością i odwagą. By otworzył się na potrzeby widza — realizując potrzebę uczestniczenia we wspólnocie, zabawy i oczyszczenia. Zaspokajanie potrzeb estetycznych jedynie ani dziecku, ani młodemu człowiekowi nie wystarczy.

Z drugiej strony trzeba przyznać rację twórcom, którzy mówią, że dzieło pozbawione wartości artystycznych jest bezsilne, choćby miało najbardziej wychowawcze treści.

Na V Biennale postawiono problem, który wydaje się ważny, nie tylko dla Biennale następnego, ale i dla wszystkich twórców oraz pedagogów, pragnących poświęcić się sprawie sztuki dla dziecka: „Jaki jest ideał świata, który my, dorośli, chcemy osiągnąć dla dziecka i młodego człowieka, a jaki ideał osiągnąć chce dziecko?”

Teatr tworzony z myślą o dziecięcym widzu wymaga od artysty pochylecia się w kierunku dziecka. Taki teatr nie daje wielkich szans na zdobycie uznania snobistycznych kręgów, wymaga raczej zdolności zaponinania o sobie — takie wzory dał nam Janusz Korczak. Teatry, w których ogląda się wysmakowane estetycznie spektakle o pięknej formie, dzięki której artysta znajduje uznanie u wąskich kręgów koneserów — są potrzebne, tak jak potrzebne są formalne eksperymenty w sztuce, czy dzieła zamknięte w muzeach, ale takie teatry nie będą mogły zaspokoić potrzeb młodego widza.

Badania dowodzą, że człowiek młody pragnie teatru żywego, animującego, w którym może uczestniczyć, a nie tylko oglądać go. Do oglądania wystarczy program telewizyjny. Młody człowiek pragnie współdziałać i współtworzyć przedstawienia, których treści nie są mu obojętne, w których forma jest otwarta na widza. Obecna struktura teatru, a także panujące przyzwyczajenia i system kształcenia w szkołach teatralnych — nie pomagają zespołom teatralnym wyjść naprzeciw tym potrzebom. Chociaż ostatnio muzea nawiązują kontakt ze zwiedzającymi:

nawet one badają potrzeby i stosują nowe formy pracy. Zakładają wśród młodzieży szkolnej kluby przyjaciół sztuki, organizują wystawy połączone z muzyką i poezją. Podejmują tematy, na które jest zapotrzebowanie społeczne np. *Romantyzm, Polaków portret własny* i inne.

Próby zerwania z przestarzałymi obyczajami izolowania się aktorów od widzów napotykają wielki opór samych aktorów. A tymczasem jedyną szansą teatru w konkurencji z telewizją jest bezpośredniość i kontakt z widzem. Kontakt człowieka z człowiekiem.

Stajemy przed podjęciem poważnych decyzji dotyczących struktury teatru. Dyskusja będzie zmuszała profesjonalistów i mecenasów do postawienia pytań o kształt teatru, o jego siły, środki i cele. Na podstawie tego, co obserwuję, poważnie się obawiam, że w dyskusji o kształt teatru dla młodych zabraknie głosu samej młodzieży i dzieci, a wtedy możemy zacząć popełniać nowe błędy, wpływające z chęci uszczęśliwiania innych według własnych potrzeb i wyobrażeń. Będziemy chcieli fundować najmłodszemu teatru, jaki my, dorośli, chcielibyśmy mieć dla dzieci, no i oczywiście zaraz będziemy chcieli się tym pochwalic — nadamy mu odpowiednią nazwę: Teatru dla dzieci i młodzieży — niech wszyscy wiedzą, że już jest.

I to byłby błąd pierwszy.

Błędem drugim byłoby utworzenie stałego, licznego zespołu aktorów, siłą rzeczy nie przygotowanych do pracy w takim teatrze, ale skoro nie udało im się być w innym, to robią — niechętnie — przedstawienia dla dzieci, ale tak naprawdę to marzą, aby grać „normalnie”.

Błąd trzeci to zakładanie teatru dla dzieci — bez dzieci, dla młodzieży — bez młodzieży, jedynie z myślą o wysokim poziomie artystycznym, gdy tymczasem życie odrzuca takie sztuczne, nieautentyczne twory.

Młodzież, pragnąca partnerskiego traktowania, samodzielności i dorosłości, zupełnie inaczej widzi własny teatr. Młodzież pragnie teatru integralnego, zaspokajającego głód wartości i mówiącego o sensie życia.

\* \* \*

Spróbuję wyróżnić najważniejsze, jak mi się wydaje, tendencje, które powinny wyznaczać rozwój teatru dziecięco-młodzieżowego.

Pierwszą z nich jest rodzinność: właściwie funkcjonująca rodzina stwarza atmosferę i warunki konieczne do zaspokajania prawie wszystkich potrzeb dziecka — nas oczywiście interesują te potrzeby psychiczne. Teatr powinien być taką rodziną, mikroświatem, w którym odbywa się przygotowywanie do wejścia w świat „dorosły” i nie jest obojętne, jak się takie przygotowywanie odbywa. A zaczyna się już od wejścia dziecka do teatru, gdzie powinni je witać nieco starsi koledzy — dyżurni, którzy stworzą mu szansę zbliżenia i poznania miejsca, które być może zechce znowu odwiedzić.

Oczywiście najważniejsze jest przeżycie spektaklu. Jest to temat na osobny artykuł. Teraz pragnę jedynie ze szczególną siłą

podkreślić, że wszystkie poruszone przeze mnie sprawy będą miały sens tylko wtedy, gdy przedstawienia dla dzieci i młodzieży, w ich teatrze, będą wyjątkowej rangi i artystycznej, i wychowawczej.

W rodzinie traktuje się każdego indywidualnie, z życzliwością i troską. Ważne są: rozwój, realizacja uzdolnień, charakteru — osobowości. W rodzinie panują zasady i tradycje, którym podporządkowani są wszyscy członkowie. Panuje też hierarchia. Dzieci starsze opiekują się młodszymi, a jak trzeba — rezygnują z własnego interesu dla dobra wspólnoty. Uczą się poświęcenia i szacunku. Liczą się z opinią rodziny.

W proponowanym tu teatrze powinny działać grupy dzieci i młodzieży w różnym wieku, współpracujące ze sobą i z dorosłym zespołem artystów zawodowych. Co — jak w rodzinie — nakłada obowiązki na jednych i drugich. Na zespół zawodowy nakłada obowiązki moralne nawet w życiu prywatnym; obserwowani przez młodzież, obdarzeni zaufaniem stają się wzorcami do naśladowania. W takim rodzinnym modelu teatru wszystkich członków wspólnoty winny więc obowiązywać wysokie wymagania etyczne i społeczne. Także — młodzież, organizującą się w ognisku teatralnym, skupioną w kołach i klubach, działających przy teatrze.

Historia wychowania potwierdza znaczenie oddziaływania rodziny na rozwój człowieka. Niestety współczesna, bardzo często rozbita rodzina nie spełnia tych funkcji rozwojowo-wychowawczych. Rodzinny teatr mógłby kompensować dziecku i młodemu człowiekowi funkcje rodziny, odkrywając w nim talenty, stwarzając atmosferę akceptacji, samorealizacji i otwarcia się na wartości duchowe.

W takiej atmosferze — obok działalności zespołu zawodowego — powstaną spontanicznie ciekawe formy prac młodych, będzie działał samorząd, kluby młodych twórców, które mogłyby redagować własne pismo, organizować obozy — warsztaty w czasie lata, wystawy, spotkania, dyskusje, wycieczki i wiele inicjatyw, których nie sposób tu wymienić.

Po szkole będą szli do teatru jak do domu. Będą pełnić służbę dla teatru, będą się uczyć pracować dla innych, opiekując się dziećmi — widzami, przygotowywać własne przedstawienia w cyklu „dzieci dzieciom” pod kierunkiem fachowych reżyserów i specjalistów teatralnych z ich teatru.

Ktoś mógłby powiedzieć, że do takich wychowawczych form pracy wystarczy dom kultury z dobrym pedagogiem — aktorem, po co jeszcze teatr zawodowy z całym planem przedstawień repertuarowych, przeznaczony dla różnych widzów. Otóż nie wystarczy. Młodzież potrzebuje głębszego umotywowania, by zaangażować się w pracę. Potrzebuje idei. Placówka teatralna z określonym programem artystycznym i moralnym może młodych pociągnąć, uzasadnić sens jej działania, nawet — życia.

Można to uzasadnić psychologicznie. Jeśli w coś się angażu-

jemy, zależy nam, by to było ważne nie tylko na teraz. Żeby lubimy i szanujemy. Przez członków tej samej grupy społecznej. Następuje sprzężenie zwrotne. Profesjonaliści — aktorzy, odczuwając serdeczność otaczającej ich gromady młodych ludzi i dzieci, pragną nie zawieść oczekiwań. To rodzinne zaplecze młodzieży dodaje im sił. Współpraca z zawodowym zespołem dostarcza młodzieży zespołom doświadczeń i sprzyja ważnym przedłużaniu dialogu sceny z widownią, o którym na jednym z Biennale prof. Romana Müller powiedział: „Dialog sceny z widownią intensywny dzięki bezpośredniości, jest jednak krótkotrwały, łatwo przechodzi w niepamięć, jeżeli nie ma dalszego ciągu w dalszych doświadczeniach dziecka.”

Ten dalszy ciąg, to przedłużenie powinno się odbywać w życiu, w rodzinie, w szkole, a więc także w tych parateatralnych formach pracy teatru, współtworzonych z młodzieżą. Skłania to aktorów i reżyserów do otwartości.

I to jest druga tendencja teatru, który mógłby zainteresować młodzież. I znowu posłużę się cytatem Romany Müller: „W zmienionych warunkach życia nie ma gotowych rozwiązań, toteż dialog wymaga zmiany stosunku między tymi, którzy go prowadzą, wymaga równości partnerów. Mogą być oni w różnym wieku, dzielić ich może wykształcenie i stanowisko, ale mają wspólny cel i wspólnie szukają twórczych rozwiązań. (...) Koncepcja świata, który staje się, i człowieka, który stara się go zmienić i sam ulega zmianie, prowadzi do demokratyzacji stosunków społecznych, także między dorosłymi i dziećmi, do większej tolerancji wobec odmiennych punktów widzenia, do rezygnacji z pouczania, na korzyść wzmocnienia wysiłku wzajemnego porozumienia.”

Otwartość zatem jest gotowością do akceptacji zarówno w procesie twórczym, jak i w odbiorze różnych form teatru i sztuk wzajemnie się uzupełniających — muzyki, poezji, filmu, plastyki, pod warunkiem ich integrującego oddziaływania. Otwartość jest w sferze moralnej tolerancją wobec przekonania i poglądów drugiego człowieka.

Różnorodność form pracy teatru: plenery, scena dyskusji o problemach moralnych współczesnego człowieka, a nawet wspólnie obejrzone ciekawe premiery filmowe, programy muzyczne, kabaretowe, estradowe, czy wreszcie formy publicystyczne są tym, jak sądzę, czego młodzież od teatru własnego oczekuje. W teatrze młodych nie tak ważne jest dążenie do czystości gatunku teatralnego, co dążenie do ukazania poprzez teatr przygody moralnej — moralnego sensu ludzkiej egzystencji.

W tym teatrze różnorodność formy i metody pracy byłyby przesyczone duchem teatru i atmosferą wzajemnego szacunku i zaufania. Spotykałby się tu na specjalnych przedstawieniach połączonych z dyskusją ludzie różni wiekiem i poglądami. Uczyłby się dyskutować. Z rozmów z widzami wynikałyby dalsze wnioski, dotyczące potrzeb i pracy takiego teatru. Dyskusje

te stwarzałyby jeszcze jedną szansę otwartości na potrzeby widza, środowiska, na potrzeby szkół.

Teatr ten powinien bowiem przejąć opiekę nad wszystkimi pracami szkół, które mają jakikolwiek związek z teatrem. A więc — opieka nad konkursami recytatorskimi, nad kształceniem

kultury mowy w szkołach, a nawet w przedszkolach. Opieka nad zespołami teatralnymi działającymi w środowisku, opieka nad teatralnymi formami prac nauczyciela na lekcjach (lekcje technika teatralną). Wreszcie inspirowanie tej pracy i przygotowywanie do niej specjalistów już od najmłodszych lat.

Oto program oparty na doświadczeniach a także konsultacjach z dziećmi i młodzieżą. Do jego realizacji konieczna jest wiarygodność tych, którzy go zamierzają stworzyć, a ponadto cierpliwość i konsekwencja w pokonywaniu trudności, połączona z głęboką wiarą w sens pracy i niełiczenie na doraźne efek-

ty. Proces wychowywania dziecka trwa najkrócej siedem lat. I właśnie ten proces powinien wyznaczać perspektywę pracy teatrowi młodych, budowanemu wspólnie z tymi, którzy rosną.

---

**HALINA MACHULSKA**

---