

Urszula Namiotko

Teatr niezawodowy na pograniczu. Egzemplifikacje teoretyczne i praktyczne

Osią rozważań niniejszego artykułu jest kategoria pogranicza, które rozumiem jako przestrzeń „pomiędzy”, obszar przepływów, sferę wzajemną, stanowiącą, jak wskazuje Jerzy Nikitorowicz, „istotną kategorię charakteryzującą paradygmat współlistnienia”¹. Odwołując się do nazwy jednego z ośrodków usytuowanych na mapie moich badań nad transmisją dziedzictwa kulturowego w działaniu teatrów niezawodowych północno-wschodniej Polski², prezentuję poniżej rozważania z pogranicza sztuk, kultur, narodów³. Stanowią one tło do stawianych pytań badawczych o społeczną rolę praktyk teatralnych w kreowaniu poczucia wspólnoty, tożsamości kulturowej uczestników oraz tożsamości miejsca.

¹ J. Nikitorowicz, *Edukacja regionalna i międzykulturowa*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, s. 134.

² Rozważania zawarte w artykule związane są z prowadzonymi przeze mnie badaniami dotyczącymi transmisji dziedzictwa kulturowego w działaniach teatrów niezawodowych północno-wschodniej Polski, w ramach przygotowywanej rozprawy doktorskiej *Transmisja dziedzictwa kulturowego w działaniach teatrów niezawodowych regionu Podlasia i Suwalszczyzny. Studium porównawcze z perspektywy edukacji regionalnej* realizowanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Jerzego Nikitorowicza.

³ Ośrodek „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów” w Sejnach, www.pogranicze.sejny.pl

Na pograniczu teatru i pedagogiki – pedagog teatru w niezawodowym repertuarze

Teatr i pedagogika to odrębne dziedziny opierające się na odmiennych badaniach i praktykach, podobnie jak sztuka i wychowanie. Na styku tych dwóch ostatnich, a właściwie na skutek ich zespolenia Irena Wojnar ukształtowała rozumienie wychowania estetycznego wskazując, że sztuka może być również narzędziem w procesie wychowania. Sztuka, zdaniem Wojnar, to wytwór kultury, końcowy efekt twórczej działalności człowieka oraz samo działanie twórcze. Celem wychowania estetycznego jest zatem wykształcenie postawy twórczej, która w myśl wychowania estetycznego, „utożsamia się z postawą otwartą ku światu, rzeczom i ludziom, z postawą mobilną – ruchem myśli, uczuć i wyobraźni, z chęcią i potrzebą działania przeobrażającego”⁴. Szeroko propagowane przez twórczynię teorii uczestnictwo w kulturze jest przestrzenią do tworzenia nowych wartości i uwewnętrzniania stałych, które jest efektywne wówczas, jeżeli wzmocnione jest osobistym zaangażowaniem.

Początki polskiej teorii wychowania estetycznego sięgają przełomu XIX i XX wieku i mają swoje fundamenty w kręgach filozoficznych zainteresowanych problemami sztuki, a dokładnej w obszarze estetyki filozoficznej (m.in. w rozważaniach naukowych Stanisława Przybyszewskiego, Stanisława Witkiewicza, Władysława Tatarkiewicza). Na gruncie polskiej myśli pedagogicznej podjęto problem wychowania estetycznego na początku XX wieku (Janina Mortkowicz, Stefan Szuman), a namysł nad zadaniami oraz wartościami działalności kulturalnej zaowocował wyodrębnioną po wojnie subdyscypliną – pedagogiką kultury, której ważnym głosem były prace Bohdana Suchodolskiego. Określał on drogę człowieka do kultury prowadzącą „nie tyle poprzez kontakt z tradycyjnymi wartościami, zwłaszcza kultury artystycznej, ile przez aktywne uczestnictwo człowieka w nowych formach życia i działania kulturalnego”⁵. W drugiej połowie XX wieku Wojnar, tworząc wspólnie z Suchodolskim, tzw. warszawską szkołę

⁴ I. Wojnar, *Teoria wychowania estetycznego*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1976, s. 335.

⁵ Eadem, *Humanizm mimo wszystko*, [w:] *Profesor Bogdan Suchodolski. Jego filozofia, myśl pedagogiczna i działalność*, I. Wojnar, H. Kwiatkowska, Z. Kwieciński (red.), PTP Toruń: „Edytor”, Warszawa 1996, s. 25.

wychowania estetycznego, ukształtowała rozumienie wychowania estetycznego w polskiej edukacji. Akcentując jej interdyscyplinarność Wojnar wskazuje, że „należąc przede wszystkim do zakresu nauk o wychowaniu, wiąże się bardzo ściśle z naukami o sztuce, a także z naukami o społeczeństwie”⁶. Autorka dokonuje też rozróżnienia dwóch procesów: wychowania do sztuki oraz wychowania przez sztukę. Porównanie obu wskazuje na szerszy zakres tego drugiego, sugeruje bowiem „nie tylko kształtowanie wrażliwości na piękno i umiejętności oceny estetycznej, ale włączenie sztuki w całościowy proces wychowania rozwiniętego, rozumnego, twórczego i wrażliwego człowieka”⁷.

Zdaniem Wiesława Żardeckiego⁸, teoria wychowania estetycznego Wojnar dała ogólne podstawy koncepcji wychowania teatralnego, której istotę stanowi synteza wychowawczej problematyki sztuki teatralnej, jak również twórczego w niej uczestnictwa. Na gruncie pedagogiki kultury nastąpił ważny zwrot w kierunku wychowania przez teatr i włączenia doświadczeń estetycznych w całościowy sposób życia odbiorców kultury. Zdaniem Wojnar, na uwagę zasługuje tu twórczość amatorska, która wymaga „szczególnego zaangażowania wyobraźni, kształtuje nowy model życia wielokrotnionego o wymiar przeżytych wartości kulturalnych, nowy rodzaj estetycznego doświadczenia, przekładany na wewnętrzne bogactwo człowieka”⁹.

Rozwój badań nad relacją teatru i wychowania zaowocował wieloma opracowaniami w obszarze pedagogiki, które wskazały na wieloaspektowe związki pomiędzy wartościami teatru w zakresie wszechstronnego rozwoju osobowości młodego człowieka (wspomnę tu tylko niektóre nazwiska, m.in. Romany Miller, która wprowadziła do polskiej pedagogiki pojęcie edukacji teatralnej, Marii Tyszkowej zajmującej się recepcją sztuki teatralnej przez najmłodszego odbiorcę, Henryki Witalewskiej, Jana Dormana czy Krystyny Pankowskiej zajmującej się pedagogiką dramy). Teatr został już na stałe uwikłany w różnorodne związki z wychowaniem i jest dziś

⁶ W. Żardecki, *Teatr w refleksji i praktyce edukacyjnej. Ku pedagogice teatru*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2012, s. 24.

⁷ I. Wojnar, *Rozwój koncepcji wychowania przez sztukę*, [w:] *Wychowanie przez sztukę*, I. Wojnar (red.), PZWS, Warszawa 1965, s. 148.

⁸ W. Żardecki, *Teatr w refleksji...*, op. cit., s. 185

⁹ I. Wojnar, *Teoria wychowania estetycznego...*, s. 332.

doceniany i wykorzystywany we wszystkich systemach oświatowych jako środek poznawania i rozumienia siebie i świata, jako element powszechnej edukacji kulturalnej, forma przekazu dziedzictwa kulturowego¹⁰.

Zbliża nas to do innego rodzaju pogranicza, które umiejscowione jest na skrzyżowaniu nauk o teatrze i nauk o wychowaniu; znajduje się ono tam, gdzie przenikają się wartości estetyczne i wychowawcze teatru. Przestrzeń tego pogranicza stanowi pedagogika teatru. Nazwa ta jest tłumaczeniem niemieckiego *Theaterpädagogik*. Niemcy są przykładem kraju, w którym jest ona uznawana za samodzielną dyscyplinę akademicką rozwijającą się na pograniczu teatru i pedagogiki i jest ona wykładana na wydziałach artystycznych i pedagogicznych. W polskim systemie akademickim taka samodzielna subdyscyplina nigdy się nie wyodrębniła, a terminu pedagogika teatru używa się w Polsce zaledwie od kilkunastu lat. Jednak już od początku XX wieku w Polsce w ideach i wartościach teoretyków i praktyków teatru pojawia się wiele dążeń wspólnych z postulatami pedagogów teatru¹¹. Istotna z perspektywy rozwoju pedagogiki teatru w naszym kraju jest praca W. Żardeckiego *Teatr w refleksji i praktyce edukacyjnej. Ku pedagogice teatru*¹², który w wnikliwy sposób, ukazując interdyscyplinarną perspektywę, w tym przede wszystkim antropologiczną, socjologiczną, psychologiczną, estetyczną, analizując relację teatru i wychowania i osadził ją na gruncie polskiej pedagogiki w teoretycznej koncepcji pedagogiki teatru. Na początku XXI wieku w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego pedagogika teatru została rozpowszechniona w środowisku akademickim przez Justynę Sobczyk, która ukończyła ten kierunek na berlińskim Universität der Künste. Warto tu wspomnieć również o inicjatywie rozpoczęcia realizacji programu studiów podyplomowych z pedagogiki teatru, którą od kilku lat oferuje Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego we współpracy z Instytutem Teatralnym. Studia te pre-

¹⁰ W. Żardecki, *Teatr w refleksji...*, s. 229.

¹¹ M. Wiśniewska, *W stronę polskiego modelu pedagogiki teatru*, [w:] *Pedagogika teatru. Kierunki, refleksje, perspektywy*, J. Czarnota-Misztal, M. Szpak (red.), Wydawnictwo Instytut Teatralny Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018, cyfrowe wydanie: https://issuu.com/instytut.teatralny/docs/pedagogika_teatru_wersja_interneto [dostęp: 20.02.2020]

¹² W. Żardecki, *Teatr w refleksji...*

zentują sztukę teatru jako możliwość wielogłosu i stosowania różnych narracji w odpowiedzi na aktualną sytuację społeczną kraju i na to, co się współcześnie dzieje w teatrze, stanowią również propozycją praktycznej refleksji nad teatrem współczesnym¹³. Pedagogika teatru w naszym kraju rozwija się głównie jako orientacja praktyczna i nie doczekała się jeszcze wielu opracowań teoretyczno-badawczych. Wskazując 4 obszary problematyki pedagogicznej teatru składające się na jej zarys Żardecki wymienia: 1) poszukiwania fundamentalnej wiedzy o człowieku, teatrze, kulturze i sztuce a możliwości i tendencje wychowania i kształcenia teatralnego; 2) diagnozowanie obecnego stanu edukacji teatralnej w systemie wychowania szkolnego, równoległego i permanentnego; 3) projektowanie rozwiązań metodycznych zakresie różnorodnych systemów edukacji uwzględniających upowszechnianie, edukację i animację teatralną; 4) weryfikowanie proponowanych rozwiązań (realizacja założeń, efekty w zakresie wiedzy, postaw, nawyków, sprawności i umiejętności)¹⁴. Pedagogika teatru jest osadzona w zmieniającej się rzeczywistości społeczno-kulturalnej, z niej wynika i do niej nawiązuje. Simon Blaschko wskazuje, że dochodzi tu „do ciągłych zagęszczeń teoretyczno-praktycznych. Oznacza to przede wszystkim odkrywanie nowych społecznych pól, które wykazują zapotrzebowanie na działanie teatru. Pedagogika teatru przygotowuje grunt dla struktur społecznych, ułatwia komunikację międzyludzką (...) tworzy «pożywkę» dla przestrzeni społecznych, które, przy sensownym postępowaniu, mogą zaowocować w użyteczniejszej postaci. Zabawa w teatr pozwala na rozpoznanie, zrozumienie oraz używanie tych struktur. Dzięki temu struktury stają się bardziej dostępne i w najlepszym wypadku stają się narzędziem społecznym”¹⁵. Mocnym atutem promującym pedagogikę teatru w Polsce jest fakt, że rozpowszechnia się ona głównie przez oddolne, pozainstytucjonalne inicjatywy. W swoich założeniach jest skierowana

¹³ *Pedagogika teatru. Rozmowa z Justyną Sobczak i Zofią Dworakowską*, <http://teatralny.pl/rozmowy/pedagogika-teatru,1584.html> [dostęp: 20.02.2020].

¹⁴ W. Żardecki, *Teatr w refleksji...*, s. 251-252.

¹⁵ S. Blaschko, *Niemiecka pedagogika teatru wobec edukacji estetycznej*, Wydawnictwo Towarzystwo Teatralne im. Jędrzeja Cierniaka, Warszawa 2015 s. 7-8, cyfrowe wydanie: <http://docplayer.pl/17638779-Simon-blaschko-niemiecka-pedagogika-teatru-wobec-edukacji-estetycznej.html> [dostęp: 28.02.2020].

do amatorów, czyli do osób, które na co dzień nie zajmują się głównie lub zawodowo teatrem.

Niezawodowy teatr definiuję tu za Żardeckim, który określa go jako „alternatywny względem teatru instytucjonalnego, repertuarowego, model zespołu stowarzyszonych ludzi, zazwyczaj niewykształconych w akademiach teatralnych i niemających odpowiedniego stażu, dla których właśnie aktywność teatralna jest zajęciem ubocznym, dodatkowym, realizowanym w czasie wolnym sposobem istnienia (a nie sposobem spędzania czasu wolnego), wynikającym jednak z głębokich motywacji emocjonalnych, z więzi z innymi członkami zespołu lub ze spełniania istotnych dla nich zadań społecznych, a przede wszystkim z wewnętrznej potrzeby wyrażania się (niezależnie czy jest to zwykła radość czy namysł nad sensem życia cierpienia i śmierci) poprzez tę właśnie sztukę”¹⁶. Pedagogiczny wymiar teatru niezawodowego, w myśl Żardeckiego, polega na przeniesieniu środka ciężkości z efektu końcowego pracy teatralnej, czyli premiery spektaklu, na proces twórczej aktywności procesu jego realizacji, opartego na osobistym zaangażowaniu i inicjatywie, który służy samowychowaniu i ubogacaniu uczestników, rozbudzaniu ich wyobraźni, wrażliwości, kształtowaniu samodzielności i odpowiedzialności. Naturalnie pojawia się tu pytanie o postać pedagoga teatru, czyli lidera grupy teatralnej. W sposób interesujący zwrócił na to uwagę Blaschko stawiając pytanie o różnice pomiędzy pedagogiem teatru a pedagogiem teatralnym¹⁷. Stowarzyszenie Pedagogów Teatru przy Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie podjęło dyskusję na ten temat i zdecydowano o nazwaniu siebie przy użyciu słowa teatr, w celu podkreślenia artystycznych roszczeń oraz przynależności do instytucji, jaką jest teatr. Pedagog teatru jest przede wszystkim artystą i definiuje się przez teatr. Misją Stowarzyszenia jest pokazanie, że teatr może „być miejscem poznawania i komentowania współczesnego świata, okazją do wspólnego działania różnych osób i grup, do refleksji, eksperymentu, spotkania z innym, spotkania z sobą samym”¹⁸.

¹⁶ W. Żardecki, *Teatr w refleksji...*, s. 358–359.

¹⁷ S. Blaschko, *Niemiecka pedagogika teatru...*, s. 6.

¹⁸ Stowarzyszenie Pedagogów Teatru, <http://pedagogdyteatru.org/o-spt> [dostęp: 28.02.2020].

W badaniach, które przeprowadziłam w ramach przygotowywanej rozprawy doktorskiej podejmuję m.in. analizę relacji między doświadczeniem praktyki teatralnej w niezawodowym zespole a budowaniem relacji z społecznością lokalną, z której ów teatr wyrasta. Stawiam pytania o społeczny kontekst wyłaniający się bezpośrednio z działań teatrów niezawodowych na pograniczu północno-wschodniej Polski związany z podejmowaną w treściach repertuaru problematyką dziedzictwa kulturowego miejsca i wspólnoty.

Společna funkcja teatru na pograniczu kultur

Tożsamość teatru jest uwarunkowana otaczającą go rzeczywistością społeczną, która wskazuje mu zadanie względem tego społeczeństwa, określa jego społeczną funkcję w danym miejscu i czasie. Relacja ta, według Andrzeja Hausbrandta, sytuuje funkcję teatru na dwóch płaszczyznach: zewnętrznej-odnoszącej się do społeczeństwa jako całości i wewnętrznej-dotyczącej samego teatru¹⁹.

Wewnętrzne funkcje teatru skupiają się wokół dwóch, uzupełniających się nawzajem obszarów: pierwszy z nich dotyczy dążenia do przetrwania teatru w jego obowiązującym lub najpowszechniejszym aktualnie kształcie; drugi odnosi się do wprowadzania nieustannych innowacji i przeobrażeń otwierających nowe perspektywy rozwoju teatru²⁰. Interesującym kierunkiem z punktu rozważań tego artykułu jest zwrócenie się ku zewnętrznym funkcjom teatru, skierowanym do społeczeństwa. Cztery główne funkcje podstawowe wymienione tu przez Hausbrandta to:

- wychowawczo-poznawcze, dotyczące zarówno zadań ideowych (polityczne, religijne, filozoficzne), moralistycznych, oświatowych, jak też kształtujących jednostkową i społeczną tożsamość człowieka;
- katartyczne (oczyszczające), akcentujące psychologiczne oddziaływania teatru; przez możliwość utożsamienia się z bohaterem przedstawienia i emocjonalne towarzyszenie mu w jego przygodach, możemy przepracować swoje ukryte lęki i zniwelować napięcie; doświadczyć emocji, których brakuje nam w życiu codziennym;

¹⁹ A. Hausbrandt, *Elementy wiedzy o teatrze*, WSP, Warszawa 1990, s. 67.

²⁰ Ibidem, s. 68.

- rozrywkowe, zorientowane zarówno na rozbawienie publiczności, jak też na pobudzenie intelektualne, które zmusza do myślenia, konstruuje sądy;
- ceremonialne, związane z odwieczną rolą teatru, jaką jest nadawanie szczególnego znaczenia wydarzeniom życia społecznego (święta, obchody, zjazdy); teatr stanowi ozdobnik wydarzeń publicznych²¹.

Rozważania Hausbrandta łączą w sobie zarówno idee pracy na rzecz społeczeństwa przez uczestnictwo w kulturze, bliskie idei Heleny Radlińskiej, jak też wskazują na wychowawczo-poznawczy wymiar sztuki, zgodny z teorią Ireny Wojnar. Aktualizując współczesne zadania teatru w społeczeństwie Teresa Wilk uzupełnia funkcje wymienione powyżej wskazując na: rozrywkową, edukacyjno-wychowawczą, moralną, estetyczną i terapeutyczną rolę teatru w społeczeństwie²². Funkcjonując w przestrzeni społecznej, teatr „kształtuje relacje, motywuje do zmiany, aktywizuje do działania”²³.

Istotnym pytaniem z perspektywy realizowanych przeze mnie badań nad transmisją dziedzictwa kulturowego w działaniach teatrów niezawodowych Podlasia i Suwalszczyzny jest odniesienie społecznej roli teatru do procesów budowania tożsamości jednostki na pograniczu kultur. Kultura jest żywym tworem, który odzwierciedla się i przetwarza w ludziach. Nie tylko przez swój wymiar estetyczny, ale przede wszystkim wymiar społeczny konstytuujący system wartości jednostki i wspólnoty. Świadomie wzrastając w kulturze własnej grupy jesteśmy w stanie wyrazić siebie przez działanie twórcze. Praca teatralna nad transmisją dziedzictwa kulturowego na pograniczu kultur jest zatem również procesem poznawania/ budowania swojej tożsamości i przynależności, wychowywaniem do kultury grupy i miejsca. Analizując procesy rozwoju tożsamości na pograniczu kultur, Nikitorowicz zwraca uwagę na cztery etapy kształtowania się tożsamo-

²¹ Ibidem, s. 67-68.

²² Szerzej na ten temat zob. T. Wilk, *Rewitalizacja społeczna poprzez współczesną sztukę teatralną w ocenie reprezentantów (twórców i odbiorców) sztuki dramatycznej Legnicy, Nowej Huty i Wałbrzycha*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010, s. 106-108.

²³ Ibidem, s.108-109.

ści kulturowej²⁴. Pierwszy etap związany jest z nabywaniem tożsamości rodzinnej. Socjalizacja pierwotna polega na przyswajaniu wartości oraz norm, które są poniekąd przypisane ze względu na uczestnictwo w życiu swojej grupy. Jest to proces identyfikacji automatycznej. Drugim etapem jest nabywanie tożsamości lokalnej. Tożsamość jednostki jest budowana w procesie socjalizacji i wychowania. Trzeci etap to tożsamość grupy mniejszościowej. Jednostka w sposób świadomy wchodzi w interakcje z innymi rówieśnikami, przedstawicielami innych kultur. Identyfikacja z grupą odniesienia jest pomocna w ocenie innych systemów wartości, pozwala zrozumieć swoją sytuację społeczną. Jest to etap identyfikacji i internalizacji wartości w kontekście kształtowania tożsamości jednostki względem własnej grupy. Czwarty etap jest nadbudową do wymienionych wyżej stadiów – to wchodzenie w rozszczerzoną tożsamość autonomiczną, która konstytuuje różne strategie tożsamościowe jednostki. Ich złożoność lokuje się na dwóch krańcach, pomiędzy izolacją grupową a asymilacją z grupą większościową.

Budowanie tożsamości jest procesem ustawicznym. Wyżej wymienione etapy jej kształtowania wskazują, jak ważny w budowaniu obrazu siebie jest przekaz międzypokoleniowy, który transmituje wartości, normy, treści kultury grupy. Internalizacja kultury pozwala na wskazanie punktu odniesienia w kształtowaniu i wzmacnianiu swojej indywidualizacji. W wieloaspektowej koncepcji kreowania tożsamości międzykulturowej, Nikitorowicz wskazuje na istotne znaczenie problemu integracji tożsamości w obszarze „pomiędzy” wymiarem lokalno-regionalnym a globalno-universalnym, pomiędzy przeszłością a przyszłością. Zgodnie z autorem koncepcji, kultura „która nie potrafi utrzymać harmonii między młodością a starością, traci swój instynkt samozachowawczy, przez co jest zagrożona, słaba i może ulec samounicestwieniu”²⁵. Zadanie, które przypisuje współczesnej edukacji to generowanie etosu, wspólnego stylu życia. W ujęciu Nikitorowicza, generacja to określona wspólnota psychiczna, ekonomiczna,

²⁴ J. Nikitorowicz, *Pogranicze. Tożsamość. Edukacja międzykulturowa*, Wydawnictwo Trans Humana, Białystok 1995, s. 91-96.

²⁵ Idem, *Kreowanie tożsamości dziecka*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005, s. 80.

społeczna, kulturowa, konsumpcyjna, kreująca podobny styl życia na podstawie uznawanych wartości. Etos generacji jest „całościowym społecznie uznawanych i przyswajanych w danej zbiorowości społecznej norm regulujących zachowanie jej członków, zespołem reguł obyczajowo-moralnych (zwyczaje, przyzwyczajenia), typem moralności, zespołem charakterystycznych zachowań, tak zwanym duchem kultury”²⁶. Autor stawia pytania dotyczące przekazywania generacji: co i dlaczego przenieść? Czemu nadać wartość i rangę w nowych okolicznościach? Jak przedstawia się problem odbioru, przystawalności i twórczości etosu generacji?

Umiejscawiając te pytania w kontekście badań własnych realizowanych wśród wybranych teatrów niezawodowych Podlasia i Suwalszczyzny istotne jest dla mnie znalezienie odpowiedzi na pytanie o obecność i znaczenie relacji pomiędzy doświadczeniem praktyki teatralnej przez uczestników teatrów niezawodowych a poczuciem przynależności do społeczności lokalnej, grupy kulturowej. W odniesieniu do wyżej wymienionych funkcji wskazanych przez Hausbrandta, pojawia się wiele pytań związanych z transmisją dziedzictwa kulturowego w praktykach teatralnych, m.in.: czy teatr kształtuje tożsamość lokalną?, czy może być narzędziem niwelującym, rozpraszającym historyczne antagonizmy i waśnie?, jakie refleksje wywołuje uczestnictwo w działaniach teatralnych w odniesieniu do przeszłości miejsca, historii wspólnoty?, jakim wydarzeniom społecznym towarzyszą spektakle o tematyce regionalnej? Historia teatru umiejscawia go w roli komentatora zastanej rzeczywistości, tłumacza, informatora, wychowawcy, organu opiniotwórczego, łącząc tym samym działalność artystyczną z działalnością społeczną. Podejmowana coraz częściej²⁷, w działaniach teatrów niezawodowych, problematyka związana z transmisją dziedzictwa kulturowego staje się kwestią społecznie istotną. Społecznego znaczenia nabiera sytuacja, gdy teatr realizuje misję budowania ciągłości miejsca i wspólnoty. Działania teatrów niezawodowych, które artykułują potrzebę powrotu do korzeni, skłaniają, tym samym, do wnikliwej analizy zjawiska, zarówno w kontekście społeczności lokalnej, jak również edukacji regionalnej.

²⁶ Ibidem, s. 80.

²⁷ Tylko w północno-wschodniej części województwa podlaskiego dotarłam do tej pory do 15 teatrów niezawodowych podejmujących w działaniach teatralnych problem dziedzictwa kulturowego.

Teatr osadzony w miejscu. Kilka refleksji z badań realizowanych na północno-wschodnim pograniczu Polski

Lokalny wymiar praktyk teatralnych, które nawiązują swoim repertuarem do dziedzictwa kulturowego miejsca, w którym realizują swoje działania, stanowi swoistą wartość dla grupy i jednostki. Z jednej strony teatr pełni tu funkcję integracyjną w stosunku do grupy, z drugiej, tworzy tym samym przestrzeń do samorealizacji i samookreślenia jednostki. Poczucie ciągłości związane z transmisją tradycji i wartości grupy buduje poczucie wspólnoty i silną tożsamość jednostki. Jak wskazuje Nikitorowicz „nie ma możliwości tworzenia obrazu siebie, koncepcji siebie, czy identyfikowania się (przynależności), jeżeli nie ma grupy odniesienia, osób znaczących, dziedzictwa kulturowego”²⁸. Według psycholożki Marii Lewickiej, zajmującej się w swych badaniach psychologią miejsca: „Pamięć autobiograficzna, czy to własna, czy dotycząca grupy, np. własnej rodziny, jest zawsze *umiejscowiona*”²⁹.

Badając teatry niezawodowe na Podlasiu i Suwalszczyźnie odnoszę efekty swych analiz do wymienionych wyżej obszarów pogranicza. W kontekście pogranicza pedagogiki i teatru zauważam duży potencjał społeczno-edukacyjny tej formy aktywności, która może realizować założenia edukacji regionalnej, edukacji międzykulturowej, jak również edukacji obywatelskiej. Teatr niezawodowy sprofilowany na transmisję dziedzictwa kulturowego miejsca daje przestrzeń do aktywizowania jednostek i grup lokalnych realizując swoją społeczną funkcję. Wymieniając tylko wybrane efekty omawianych praktyk teatralnych w kontekście jednostek, możemy wskazać, że teatr wyzwala kreatywność i gwarantuje swobodę wypowiedzi, wyrażania siebie w odniesieniu do wszystkich dziedzin życia, stanowi ważny element samopoznania i samoświadomości, pozwala zdefiniować się wobec swojej kultury i wspólnoty, aktywizuje jednostki w działania na rzecz społeczności lokalnej. Proces ten odbywa się we wspólnym teatralnym przedsięwzięciu przez co doświadczenie indywidualne przebiega równocześnie do doświadczenia aktywności w grupie. W kontekście zbiorowości działalność teatralna pobudza tożsamość grupową, ożywia tradycje i doświadczenia

²⁸ J. Nikitorowicz, *Edukacja regionalna i międzykulturowa...*, s. 33-335.

²⁹ M. Lewicka, *Psychologia miejsca*, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2012, s. 364.

kulturalne wspólnoty, budzi świadomość odbiorców, oswaja przeszłość, jest dobrą płaszczyzną do pielęgnowania idei tolerancji i partnerstwa. Oczywiście, wyżej wymienione efekty mogą zaistnieć, wówczas gdy celem omawianych działań teatralnych nie jest tylko teatralizacja rzeczywistości, czy to tej bieżącej, czy też przeszłej; nie jest koncentrowanie się na zewnętrznej formie praktyk teatralnych, ale jest to realne doświadczenie i przeżycie pozwalające uczestnikom praktyk teatralnych przeżyć takie zdarzenia i sytuacje, które pozwolą im wyjść poza grę i zabawę.

Odnosząc się do pogranicza kultur/narodów chciałabym zaakcentować oddziaływanie teatru niezawodowego w procesie kształtowania tożsamości kulturowej. Wśród efektów uczestnictwa w teatrze zorientowanym na dziedzictwo miejsca, Edyta M. Nieduziak podkreśla m.in.: możliwość kontaktu z dziedzictwem kultury, wzorami kultury, tradycją; możliwość wzbogacenia świadomości wpływu na proces określania siebie i obraz własnej tożsamości kulturowej oraz uruchomienie takich elementów tożsamości jak: zakorzenienie, łączność pomiędzy systemem kultury a systemem społecznym³⁰. Korzystną sytuacją do stawiania sobie pytań dotyczących własnej tożsamości jest często kontakt z osobami innej narodowości, innego wyznania, innych doświadczeń kulturalnych podczas wspólnej pracy teatralnej (tak jest np. w przypadku teatru Kronik Sejneńskich, gdzie zróżnicowana narodowościowo i wyznaniowo grupa ma szansę na szukanie wspólnego punktu, tolerancje różnorodności, wymianę). Na podstawie analiz repertuaru w prasie, Internecie, analizy nagrań wideo oraz uczestnictwa w wybranych spektaklach – wśród teatrów niezawodowych działających w obszarze północno-wschodniej Polski podejmujących w swej działalności problematykę dziedzictwa kulturowego, wyodrębniłam dwa typy teatrów: **teatry monokulturowe** (podejmujące problematykę i dziedzictwo określonej tradycji), np. Festiwal Teatrów Stodolanych w Puńsku (tradycja litewska); Teatr Amatorski w Tykocinie (tradycja żydowska) oraz **teatry wielokulturowe** (nawiązujące do wspólnotowego, wielokulturowego dziedzictwa miejsca), np. Kroniki Sejneńskie i Teatr Sejneński działające przy Ośrodku „Pogranicze Sztuk – Kultur – Narodów” w Sejnach. Na

³⁰ E.M. Nieduziak *Poszukiwanie tożsamości kulturowej w działaniach teatrów lokalnych*, Wydawnictwo Studium Generale Sandomiriense, Sandomierz 2004, s. 155-156.

kierunek pracy teatralnej w poszczególnych typach teatru, jej treść oraz przekaz wpływa wiele czynników wśród których możemy wymienić m.in. osobowość i dążenia lidera teatru, historię miejsca, sąsiedztwo granicy, otwartość grupy, wiek uczestników działań teatralnych i inne.

*
* *

Wyżej przywołane refleksje stanowią tylko zarys relacji teatru niezawodowego, jego społecznej roli, edukacji i procesów kształtowania się tożsamości na pograniczu kultur. Z konieczności wiele koncepcji i nazwisk oraz ich wkład zostały tylko zasygnalizowane, są też punkty, którym należałoby poświęcić odrębne opracowania. Biorąc jednak pod uwagę powyższe rozważania należy ponownie otworzyć dyskusję nad określeniem pedagogiki teatru jako odrębnej subdyscypliny w pedagogice oraz włączeniu jej w metodykę edukacji regionalnej i międzykulturowej.

Bibliografia

- Blaschko S., *Niemiecka pedagogika teatru wobec edukacji estetycznej*, Wydawnictwo Towarzystwo Teatralne im. Jędrzeja Cierniaka, Warszawa 2015.
- Hausbrandt A., *Elementy wiedzy o teatrze*, WSP, Warszawa 1990.
- Lewicka M., *Psychologia miejsca*, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2012.
- Nieduziak E. M., *Poszukiwanie tożsamości kulturowej w działaniach teatrów lokalnych*, Wydawnictwo Studium Generale Sandomiriense, Sandomierz 2004.
- Nikitorowicz J., *Pogranicze. Tożsamość. Edukacja międzykulturowa*, Wydawnictwo Trans Humana, Białystok 1995.
- Nikitorowicz J., *Kreowanie tożsamości dziecka*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.
- Nikitorowicz J., *Edukacja regionalna i międzykulturowa*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.
- Wojnar I., *Teoria wychowania estetycznego*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1976.
- Wojnar I., *Rozwój koncepcji wychowania przez sztukę*, [w:] *Wychowanie przez sztukę*, I. Wojnar (red.), PZWS, Warszawa 1965.

- Wojnar I., *Humanizm mimo wszystko*, [w:] *Profesor Bogdan Suchodolski. Jego filozofia, myśl pedagogiczna i działalność*, PTP Toruń: „Edytor”, Warszawa 1996.
- Wilk T., *Rewitalizacja społeczna poprzez współczesną sztukę teatralną w ocenie reprezentantów (twórców i odbiorców) sztuki dramatycznej Legnicy, Nowej Huty i Wałbrzycha*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010.
- Wiśniewska M., *W stronę polskiego modelu pedagogiki teatru*, [w:] *Pedagogika teatru. Kierunki, refleksje, perspektywy*, J. Czarnota-Misztal, M. Szpak (red.), Wydawniczy Instytut Teatralny Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018.
- Żardecki W., *Teatr w refleksji i praktyce edukacyjnej. Ku pedagogice teatru*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2012

Netografia

<http://www.pogranicze.sejny.pl>

<http://teatralny.pl/rozmowy/pedagogika-teatru,1584.html>

<http://pedagodzyteatru.org/o-spt>

<http://docplayer.pl/17638779-Simon-blaschko-niemiecka-pedagogika-teatru-wobec-edukacji-estetycznej.html>

Summary

The axis of this article is the category of borderland. The first part presents a brief historical overview depicting the development of theories blending education and art in Polish pedagogical ideology and it points to the area of borderland of the theatre and pedagogy that has been developing in Poland in recent years – the theatre pedagogy. The second part of the article addresses the issue of the social function of the theatre in the context of building the individual's identity and the community on the borderland of cultures. The summary of the article includes reflections from research conducted on the north-eastern border of Poland, carried out among amateur theatres transmitting in their repertoire the cultural heritage of the place.

Key words: borderland, amateur theatre, theatre pedagogy, cultural heritage, cultural identity