

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura VI (2014)

Marek Pieniążek

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Edukacja performatywna jako skuteczny model nauczania

Teatralizowanie przestrzeni dydaktycznej

Nie jest łatwo w ciągu zaledwie ośmiu spotkań audytoryjnych poświęconych konwencji teatralnym napisać ze studentami utwory dramatyczne. Tym bardziej nie jest łatwo w tak krótkim czasie stworzyć na podstawie tych dramatów kilkunastominutowe spektakle, które staną się źródłem dalszych opowieści transmedialnych (np. audycji w radiu studenckim, recenzji, towarzyskich reakcji). Niemniej tak rozbudowane efekty dydaktyczne są możliwe do osiągnięcia pod warunkiem zastosowania odpowiedniej metody i zainteresowania takim stylem pracy naszych studentów.

W niniejszym artykule chcę wskazać na kilka dydaktycznych zalet tzw. interpretacji performatywnej i zarazem pogłębić wnioski z wdrażania autorskiej metody nauczania „uczeń jako aktor kulturowy” (Pieniążek 2013). Okazuje się bowiem, że przy zaktywizowaniu i emocjonalnym zaangażowaniu w pisarsko-teatralny projekt studentki i studenci polonistyki (na ogół nieprzygotowani do tworzenia spektakli teatralnych) mogą napisać głębokie i zajmujące teksty dramatyczne, a następnie stworzyć ich ciekawe i emocjonujące inscenizacje.

Studenci trzeciego roku, nie mając większych doświadczeń w pisaniu tekstów artystycznych, nie posiadając także doświadczenia w zakresie warsztatu teatralnego, nabywają umiejętności dramatopisarskie dopiero przy okazji krótkiego fakultetu teatrologicznego. Tworząc teksty konstruujące świat z ich własnego punktu widzenia, z satysfakcją stają się kreatorami i gospodarzami przekazywanego sensu. Warto przy tym się zastanowić, jakie czynniki decydują o tym, że zaledwie osiem tzw. ćwiczeń audytoryjnych odbytych przy tablicy, w zwykłej sali uniwersyteckiej, może zainspirować studentów do głęboko artystycznego wyrażenia siebie i pokazania na umownej scenie (np. między ławkami a biurkiem) własnego przedstawienia.

Z całą pewnością kluczowe znaczenie ma dydaktyka performatywna, która powoduje, że odkrywanie kolejnych historycznych modeli przestrzeni teatralnych jest dla studentów nie tylko studiowaniem przemian konwencji. Dydaktyka performatywna może być także metodą modelowania sposobu obserwowania i angażowania się w przestrzeń kultury, a dzięki swojej specyfice pozwala uniknąć sytuacji

nieautentyczności procesu edukacyjnego. Umożliwia bowiem studentom zauważenie, że czytanie o cudzych spektaklach i sztuce aktorskiej może być bezpośrednim oddziaływaniem na ich podmiotowość, na ich sprawczość i styl myślenia.

Koncepcje performatywności kultury i teatralizacji społecznego działania (omawiane m.in. przez E. Goffmana [2000] czy E. Fischer-Lichte [2008]) do realizacji tak sformułowanego celu edukacyjnego nadają się znakomicie. Dzięki nim bowiem lekcje o teatrze łatwo zamieniają się w performatywne działania, w których sprawczymi podmiotami są studenci, na równi z prowadzącym zaangażowani w proces dydaktyczny. Krótko mówiąc, zajęcia uniwersyteckie metodycznie otwierają uczestników na udział w dyskursach dających im szansę na performatywne sprawdzenie swoich poglądów w autentycznych relacjach rówieśniczych oraz inspirują do wciąż wymagającego korekt (rola prowadzącego) procesu samorozumienia.

Natomiast za najważniejsze i najcenniejsze osiągnięcie tak projektowanych zajęć dydaktycznych należy uznać szczególnie ujednostkowanie celów nauczania teatru. Można bowiem zauważyć, że powstające na zajęciach teksty literackie oraz nie mniej istotny udział w ich performatywnej interpretacji (Attridge 2007) powodują, iż studenci stają się dziełem swojej sztuki: sztuki pisania, interpretowania i mówienia o sobie. W efekcie zastosowania niedoktrynalnej dydaktyki stają się więc także dziełem etycznie odpowiedzialnej humanistyki (Markowski 2013: 389).

Badanie efektów dydaktycznych – od analizy dokumentów ku potwierdzeniu hipotez

Poniżej przedstawiam jedną z możliwych ścieżek realizacji edukacji teatralnej, którą sfinalizowałem w ramach krótkich ćwiczeń uniwersyteckich (na fakultecie *Teatr – sztuka współczesności* w wymiarze 16 godzin). W kolejnych punktach omawiam kroki dydaktyczne, które doprowadziły do wysokiej, twórczej aktywności grupy, a następnie do poważnego zaangażowania w pisanie prac zaliczeniowych oraz ich finalnego zainscenizowania.

Tekst w centralnej części składa się z przywołań sytuacji dydaktycznych, opisów i cytatów, w ten sposób bowiem, unikając uogólnień, uprzednich racjonalizacji i gotowych tez, w możliwie najbardziej laboratoryjny sposób odsłania zrealizowany proces nauczania. Poniższe części są więc także analitycznym sprawozdaniem z eksperymentu pedagogicznego, pozwalającego na badanie celowo wywołanych zjawisk artystyczno-pedagogicznych (Łobocki 1978: 148). Przytoczone cytaty i wypowiedzi studentów umożliwiają kategoryzację tematyki i estetyki napisanych przez nich dramatów, a poprzez analizę dokumentów procesu dydaktycznego pozwalają na sformułowanie wniosków i weryfikację postawionych na wstępie hipotez (Pilch 1977: 143).

Grupę ćwiczeniową stworzyli głównie studenci, którzy rzadko chodzą do teatru, wśród nich znaleźli się jednak pojedynczy liderzy, którzy z teatrem mają wiele wspólnego (np. poprzez licealne kursy, częste wizyty w krakowskich i wrocławskich teatrach).

W toku zajęć studenci zauważyli, że teatr nie musi być traktowany jako dzieło przeznaczone wyłącznie do oglądania, że nie jest tylko produktem konsumowanym z pozycji klienta, widza, obserwatora, pouczanego, jak być, mówić, jak śmiać się ze śmiesznych scen, jak przyswajać tego typu rozrywkę. Teatr stał się raczej czymś do wytworzenia, narzędziem do pokazania siebie w teatralizowanej grupie. Teatralizacja okazała się skuteczną metodą do ukonstytuowania na uniwersyteckich zajęciach podmiotów jednocześnie uczących się i wydarzających się w toku nauczania, wydarzających się autentycznie w toku asymilowania wiedzy. Zajęcia dydaktyczne często wychodziły poza formułę tradycyjnego dyskursu edukacyjnego (z nadrzędną rolą nauczyciela i odbiorczą postawą studentów). Wytworzyły płaszczyznę do studenckiego „próbownia siebie”, zaangażowania w otwarty proces ustawiania własnej postawy wobec problemu, prowadziły od nieufnego odsłaniania swojego głosu do zapisu i odegrania swej postawy, wyrażonej w pisanim, a następnie reżyserowanym dramacie.

Punkt wyjścia: dramat na zaliczenie

Punktem wyjścia do skutecznych prób pisania „siebie” było wyraźnie postawione wymaganie napisania zaliczeniowego tekstu. Połączenie autorskiego działania z koniecznością zdobycia zaliczenia zajęć na podstawie napisania dramatu przyniosło, co oczywiste, poważne wzmocnienie motywacji. Wstępna formuła celu zajęć brzmiała więc stosunkowo prosto: na zaliczenie napiszemy dramaty współczesne, kilkustronicowe teksty dla teatru. Później spróbujemy je performatywnie odegrać w ramach finalizacji zajęć. Powinny one być stematyzowane tak, by były interesujące dla autora i jego odbiorców w grupie.

W toku rozpoznawania różnych przestrzeni teatralnych i estetyk podzieliliśmy się na dwie grupy, jedna pisała dramaty w estetyce teatru dramatycznego, studenci drugiej grupki mieli się wypowiedzieć w estetyce teatru postdramatycznego. Napisanie krótkiego scenariusza w kontekście dwóch założonych estetyk: teatru dramatycznego i teatru postdramatycznego miało pomóc w pokazaniu odmiennych sposobów uczestnictwa w takich spektaklach, miały zwrócić uwagę na odmienność owych estetyk w zakresie projektu przestrzennego, kontrastowości statusu postaci i ich relacji z publicznością.

Szybko okazało się, że tworzenie teatru jest poważnym ćwiczeniem wyobraźni kulturowej, pisaniem i próbowaniem wymyślonych scen refleksyjnie, w płaszczyźnie interpretacji performatywnej, dokonywanej na scenie mentalnego odbioru oraz w quasi-scenicznej przestrzeni sali wykładowej. Spontaniczne próby ustawienia siebie wobec widowni lub kolegi-aktora mówiącego napisaną kwestię (z pytaniem: jak to będzie wyglądało, do kogo mówić, jakie relacje nawiązywać ze sceną i widownią) były realizowane na większości zajęć.

Po skończonych zajęciach usłyszałem od kilku uczestników, że silnie zainspirowała ich możliwość pisania tekstów nie na ocenę, ale pisania uwolnionego od wszelkich zobowiązań, pisania mającego jedynie dostosować się do jednej z wybranych

teatralnych estetyk. „Nie musiałam się zastanawiać, czy piszę dobrze, czy źle – po prostu mogłam się zająć przedstawieniem interesującego mnie problemu” – powiedziała uczestniczka zajęć.

Wydaje się, że właśnie swoboda wypowiedzi, odbierana uczniom już od początku edukacji szkolnej (szczególnie na etapie nauczania języka polskiego w gimnazjum i liceum, sterowanego systemem punktowym), odsłoniła tutaj swoje niespożytkowane w najnowszej dydaktyce możliwości.

Wpisywanie siebie w scenariusze kulturowe

Literatura pisana przez studentów aspirowała do rangi miary ludzkiego doświadczenia, co znaczy, że na ich miarę miała odpowiedzieć na pytanie, jak w ich odbiorze i na ich scenie mentalnej staje się świat (Markowski 2009). Takie też było i zadanie krótkiego kursu teatru, uczącego uczestnictwa w tej najbardziej zhumanizowanej formie współobecności.

Ważną inspirację stanowiły celowo wybrane przykłady teatralizowania doświadczenia, które pokazują bohatera w podobnym uwikłaniu bądź w podobnej potrzebie ontologicznego bezpieczeństwa, jakiego poszukują młodzi ludzie. Współczesne teksty dramatyczne, w których postaci snują opowieści o swoich kryzysach emocjonalnych (m.in. fragmenty sztuk Sary Kane), stały się ważnymi punktami wyjścia dla studentek piszących swoje dramaty. Podobnie otwierające na aktywny stosunek do swojej tożsamości okazały się fragmenty *Hamletamaszyny* H. Müllera, w którym Ofelia wyznaczyła bardzo dramatyczny modus istnienia współczesnego podmiotu, skonfliktowanego ze światem i swoją historią.

Fragmenty dramatów i spektakli teatralnych, w których szukaliśmy rozmaitych form doświadczenia kulturowego, pozwalały w istotny sposób komentować naszą pozycję we współczesności. Estetyka aktorstwa K. Stanisławskiego, J. Grotowskiego, model aktora wyzwolonego z obowiązku stwarzania postaci (typ aktorstwa postdramatycznego) pozwalały poprzez sposoby teatralnej reprezentacji widzieć rozmaite, często kontrastowe style życia i wrażliwości, pozwalały rozmawiać o możliwych sposobach przedstawiania ludzkiego doświadczenia na scenie.

Przestrzenie teatru włoskiego, szekspirowskiego, rozmaite formy współczesnego rozszczelniania „scenicznego pudła” i wychodzenie poza teatr w przestrzenie społeczne umożliwiały dostrzeżenie możliwych związków teatru z życiem i dynamiką przemian procesów organizujących funkcjonowanie zbiorowości (Schechner 2006). Studenci mieli też okazję do zaakcentowania własnych preferencji teatralnych, do opowiedzenia o swoich gustach, wybrania interesującego ich modelu teatru i wpisania się w wybraną konwencję swoją wypowiedzią dramaturgiczną.

Pismo i słowo w użyciu dramatycznym

Powstawanie tekstu dramatycznego na zajęciach, a zwłaszcza jego narastanie ze spotkania na spotkanie, było dla studentów procesem dość nieoczekiwanym i nowym. Pisanie w gimnazjum i liceum jest w polskiej szkole bardzo zaniedbywane, to wynik nieudanych reform edukacji i dominacji systemu punktowego, który nie premiuje samodzielności myślenia i nie pozwala uczniom w szkole na podmiotowy, jednostkowy wyraz. Polska szkoła masowo odzwyczaja od używania języka polskiego w celach samopoznawczych, narracyjnych, wytwarzających i podtrzymujących tożsamość młodego człowieka.

Dlatego pisanie dramatu z perspektywy nadrzędnego „ja” było dla studentów tak interesujące i nowe. Pomysły na własny dramat zgłaszane w grupie kilkunastoosobowej były bardzo różne. Niektórzy studenci posiłkowali się gotowymi już tekstami, tworząc z nich remiks na potrzeby własnego spektaklu. Tuwim z *Balem w operze*, Leśmian z poetycką wyobraźnią, pozwalającą pogрузić się i zatonać w fantastycznie wyobrażonej na scenie przyrodzie, dramaty Sary Kane z wizjami depresji bez wyjścia, to kilka przykładowych inspiracji. Znalazł się też student, który przyniósł na zajęcia swój gotowy dramat, napisany w poetyce współczesnego moralitetu.

Ale posiłkowanie się gotowymi poetykami i wielkimi nazwiskami i tak nie pomogło w wyborze najlepszego dramatu. W wyniku głosowania całej grupy zwyciężyły dwa teksty, osnute wokół silnych emocji autorskich, będących reakcją na własne przeżycia i doświadczenia piszących. W pierwszym przypadku (gatunek teatru dramatycznego) był to tekst o rozstaniach i rozłąkach, o dramacie zerwanych relacji. W drugim przypadku (projekt spektaklu postdramatycznego) scenariusz ostro rozprawiał się z sentymentalnym wizerunkiem idealnej miłości, jednocześnie dekonstruując legendę o Tristanie i Izoldzie i model teatru dramatycznego.

Zróbmy spektakl, zaprosimy widzów...

Okazało się, że zaangażowanie w pisanie dramatów, a następnie rywalizacja podczas demokratycznego wyboru dwóch tekstów do teatralnej prezentacji, spowodowały, że w grupie narodziła się potrzeba ciekawego, atrakcyjnego odegrania spektakli przed zaproszoną publicznością.

Studentki i studenci szybko stworzyli projekt plakatu i zawiesili jego wydruki na ścianach Instytutu Filologii Polskiej. Ogłosili się jako grupa fakultatywna z przedmiotu *Teatr – sztuka współuczestnictwa*. Z radością zapraszali kolegów i koleżanki na premierę dwóch autorskich spektakli, z satysfakcją wymieniając na plakacie obsadę, reżyserów i autorów tekstu. Czyli ze swoim dziełem wpisali się przestrzeń społeczną i kulturową uczelni, w codzienną realność swoich rówieśników i profesorów.

Poniżej w zarysie przedstawię problematykę obu dramatów i ich autorskich inscenizacji. Jako pierwszy studenci pokazali spektakl *Zawsze i wszędzie będę przy Tobie*, scenariusz i reżyseria: J. Lis, wystąpili: K. Czerwieńska, D. Pancierz, A. Kurzawa, K. Partyka, B. Nowak, D. Stec, P. Wałacha, premiera: 3 grudnia 2013, UP w Krakowie.

Drugie przedstawienie nosiło tytuł *Tristan i Izolda – historia prawdziwa*, scenariusz i reżyseria K. Czerwińska, wystąpili: Ł. Róg, A. Kurzawa, B. Nowak, K. Czerwińska, premiera: 3 grudnia 2013, UP w Krakowie. Z powodu braku miejsca na szerszą analizę i interpretację muszę poprzestać na fragmentarycznych wskazaniach i skrótowych, obrazowych opisach przedstawień.

Zawsze i wszędzie będę przy Tobie – projekt teatru dramatycznego

W czterech scenach kolejno pojawiają się pary, które w jakiś sposób zostały rozdzielone przez los. Pierwszy wchodzi Narzeczony, dowiadujemy się, że w stanie nietrzeźwości spowodował wypadek i śmierć dziewczyny. Narzeczona (a dokładnie jej duch) pojawia się obok niego, koi jego wyrzuty sumienia. W scenie drugiej widzimy zrozpaczonego biznesmena, który ukrywał romans przed żoną. Gdy prawda wyszła na jaw, Żona odeszła, Mąż nie może sobie poradzić z wyrzutami sumienia, ma przywidzenia, rozmawia z nieobecną kobietą:

ŻONA

Jestem duchem Twojej żony, którą tak poniżyłeś i zdradziłeś... Czy nadal podpisujesz swoim imieniem zlecenia przelewów albo weksle, Rigoberto? Teraz Twoja kochanka jest każdą kropeczką nad i, ogonkiem od g i daszkiem nad T. A może jeszcze ściera płamki atramentu z Twojego kciuka? Niech teraz ona wiąże sznurowadła Twoich butów, kiedy wychodzisz pijany z przyjęcia i niech podaje Ci wafelek z ekstraktem śliwkowym, który bierzesz co wieczór na zatwardzenie.

Mąż i Żona rozchodzą się w różne strony. Światła gasną.

Scena trzecia to sen Romantyka o idealnej miłości. Scena finałowa zaś to seria melancholijnych wyznań trójki mężczyzn i wspólnie recytowany słynny czterowers Mickiewicza: „Na każdym miejscu i o każdej dobie...”.

Dramat *Zawsze i wszędzie...* wygrał grupowy konkurs na inscenizację, co dodało wiele energii autorce i doprowadziło ją do pomysłowego wyreżyserowania swojego dramatu. W spektaklu, w którym wzięli udział studentki i studenci z III roku filologii polskiej, a także z kilku innych grup fakultatywnych, zdumiewała i głęboko poruszała bardzo psychologiczny, pozbawiony cienia ironii i dystansu styl gry aktorów. Poczucie istotności wyrażonej w dramacie problematyki pozwoliło studentom pokonać wiele trudności z obsadą oraz problemów bardziej prozaicznych, takich jak choćby brak sali z podstawowym wyposażeniem teatralnym, konieczność przyniesienia lamp, prywatnych laptopów i głośników do technicznej obsługi spektaklu.

Tristan i Izolda – historia współczesna – próbka teatru postdramatycznego

W reżyserowanym przez siebie spektaklu (wg dramatu, który wygrał konkurs na sztukę postdramatyczną) studentka umieściła postacie zarówno na scenie, jak i na widowni. Scenę (w zaadaptowanej do przedstawienia wyciemnionej sali) wyznaczała przestrzeń wokół biurka, za którym siedzieli: Izolda Ciemnowłosa, Tristan

Długowłoso, Marek Król Korporacji. Reżyser, z egzemplarzem scenariusza i latarką w rękę, swobodnie poruszał się wzdłuż stolika aktorów.

Spektakl rozpoczęła próba odegrania miłosnej sceny między Tristanem i Izoldą, ale szybko się okazało, że aktorka i aktor po prostu zaczynają się kłócić. Na scenę wchodzi Reżyser i przeprosza widzów za zamieszanie. Stwierdza, że wygłupy aktorów dobiegły już końca. Wkrótce spektakl ma się raz jeszcze zacząć, jednak Izolda Ciemnowłosa rozpoczyna własną dwuznaczną grę, odsłaniając swoją złożoną tożsamość:

IZOLDA CIEMNOWŁOSA

Wcale nie jestem Izoldą. Izolda to przeszłość, Izoldę grałam w zeszłym wieku za oklaski, kwiaty i wino. Znudziła mi się gra. Poza tym Tristan Długowłoso okropnie zbrzydł. Gdy wychodziłam z nim na scenę za rękę, a reżyser kazał nam się przy wszystkich kochać – bawiło mnie to, a teraz brzydzi. Nie będę grać. *(wstaje)* Stoję przed wami, by powiedzieć, że starzeję się. Bohaterowie dramatów nie mogą się starzeć? Co za bujda. Mogą. Zestarażała się już Julia i Romeo, zestarzał się Hamlet i Antygona, zestarzała się Balladyna i Alina. Nikt już nie będzie grał. Nikt już nie będzie słuchał pana reżysera. *(zapala papierosa)* Postoję sobie jeszcze przed wami przez czterdzieści pięć minut, na drugie czterdzieści pięć wejdzie Tristan. Jak chcecie, pytajcie. Ale mogę być też znudzona waszymi pytaniami albo wcale nie mieć ochoty na nie odpowiadać. *(krzyczy)* NIE LUBIĘ WIDOWNI! NIE LUBIĘ SCENY! NIE LUBIĘ TEATRU! NIE LUBIĘ ŻYCIA! Kiedyś lubiłam. Kiedyś to nawet nauka nowych ról sprawiała mi przyjemność. Wiem, chcielibyście, żeby zaraz pojawił się Tristan, pocałował mnie i odszedł, znowu przyszedł i zniknął... chcecie, by coś się działo. Chcielibyście przeżywać wszystko z nami: bać się i płakać, śmiać się i skakać, widząc jak spektakl kończy się dobrze. Tymczasem jest nuda. Jedna powszechna nuda. NUDA. NUDNOŚĆ. NUDENCJA. NUDA. *(otwiera torbę, wyciąga z niej cztery puszki piwa i podaje publiczności)* Chcecie? Na świecie nie ma miłości, więc pijcie. Tworzymy nową sztukę. Tristan zdradził mnie z wizażystką. Nie będę udawać. Jeśli wejdzie na scenę – ja zejść. A jeśli nie wejdzie – wezmę całe wynagrodzenie za spektakl i nie zagram z nim więcej. Może porozmawiamy o samobójstwie? W teatrze dramatycznym doskonale opanowałam ten motyw. Zabijać się z miłości... zabijać się z rozpacz... zabijać się ze szczęścia... zabijać się ze smutku... zabijać się ze złości... zabijać się z zazdrości... zabijać... och, cóż było głupszego! Tak bardzo kiedyś zachwycaliście się, że zabijam się z miłości. A teraz... gdybym zabiła się z braku miłości? Co powiedzielibyście na to? Bylibyście świadkami najprawdziwszego i najbardziej namacalnego samobójstwa? Moglibyście dotknąć trupa. Zobaczyć trupa. Objąć trupa. Powtórnie udusić trupa. Wyrzucić trupa. Oburzyć się widokiem trupa. Powiedzcie... czy gdybym teraz zaczęła podcinać sobie żyły, bo Tristan mnie nie kocha, bo zdradził mnie z wizażystką, a zdrada tak boli... powiedzcie, czy gdybym się teraz się zabiła, to wzruszylibyście się tak samo?

Nagle z widowni odzywają się głosy poruszonych widzów (głosy wpisane w scenariusz):

GŁOS Z WIDOWNI 1

Proszę się nie wygłupiać! To nie cyrk, żeby odstawić jakieś akcje z zabijaniem i wstawianiem z martwych. Chcieliśmy obejrzeć prawdziwy spektakl... a tu co mamy: jakąś jedną wielką szopkę!

GŁOS Z WIDOWNI 2

Niech się pan uspokoi, to fragment sztuki, przerywa pan, to pan nagannie zachowuje się w teatrze!

GŁOS Z WIDOWNI 3

Pan pierwszy ma rację. To nie cyrk. Nie wiem jak państwo, ale ja wychodzę! *(faktycznie wstaje i opuszcza teatr)*

Następnie pojawia się Tristan Długowłosa, z torbą na laptopa i dużymi, kolorowymi słuchawkami na uszach. Izolda nazywa go głupkiem omamianym przez „współczesne DNO”, Tristan odwzajemnia się wulgaryzmem. Wkrótce pod wpływem piwa (czyli także napoju miłosnego) dochodzi do nagłej sceny pełnej pożądania, na co Marek Król Korporacji reaguje bardzo gwałtownie, rozdzielając kochanków. Izolda zostaje sama, oskarża mężczyzn o całe zło tego świata. Wciąż rozerotyzowana, w emocjach wyraża tęsknotę za starymi scenariuszami miłosnymi, przeżywa orgazm (jego udawanie ma tylko wzmocnić efekt współczesnych gier emocjonalnych):

IZOLDA CIEMNOWŁOSA

Uprzejmijmy sztukę! Uprzejmnie sztukę Izoldzie! *(poniższe kwestie wypowiada z coraz bardziej przyspieszonym oddechem, jednak warto też pamiętać o tym, że powinien być on jednocześnie naturalny)* Wy już i tak znudzeni czekacie, kiedy obejrzyście kolejny odcinek „Trudnych spraw”. Myślicie, że wszyscy aktorzy postradali już zmysły, że nie tworzymy sztuki. Myślicie, że wy byście to zagrali lepiej... lepiej od nas – profesjonalistów! *(moment kulminacyjny, w którym aktorka MOŻE UDAWAĆ orgazm. Nawet udawanie jest wskazane, gdyż pokazuje ułudę wszystkiego)* *(śmiejąc się)* Szczęście. *(śmiejąc się jeszcze głośniej)* Kto powie, czym jest szczęście? [...]

Gdy w chwili przerwy w jej grze Reżyser wychyla się zza kulis i próbuje jej pokazać, by kontynuowała, Izolda patrzy na niego z przerażeniem, szybko zakłada ubranie i tak kończy swój występ:

IZOLDA CIEMNOWŁOSA

Nie powiem nic więcej. Pomyślcie sami. A zresztą. Wy nie umiecie myśleć. Myślenie to abstrakcja... nie podają go na tacy w kawiarni, ani nie sprzedają w supermarketach, nie dostaniecie go też w aptece z przecenionym magnezem, ani w banku, jako prezent za założenie konta. *(z rezygnacją)* Dobra, koniec. Zagrałam. Jeśli sztuka miała być dłuższa, poproście pana reżysera o jeszcze jakieś przemówienie, żebyście potem nie żalili się sąsiadom, że pieniądze na teatr poszły w błoto. *(niespokojnie, żywo i z pośpiechem)* Ja muszę natychmiast napić się kawy latte, przegryzając ją kostką gorzkiej czekolady! *(zbiega ze sceny, nie oglądając się nawet za siebie).*

Po opuszczeniu kurtyny widzowie/aktorzy głośno wymieniają opinie o spektaklu, licząc na włączenie się do rozmowy realnych widzów:

GŁOS Z WIDOWNI 1

I co to miało być...

GŁOS Z WIDOWNI 2

Mnie się podobało.

GŁOS Z WIDOWNI 1

Zrozumiał pan chociaż tę sztukę?

GŁOS Z WIDOWNI 2 (*refleksyjnie*)

Sztuka jest jak kobieta... nie trzeba jej rozumieć, żeby zachwycała i wprawiała w zadumę.

I tu dopiero, bez wyraźnego momentu końcowego, przedstawienie niepewnie dobiega końca.

Wrażenia uczestników i ocena efektów dydaktycznych

Publiczność studencka była bardzo ujęta obejrzanymi spektaklami. Kilku moich rozmówców ogarniało wzruszenie, gdy mówili o autentyzmie i zaskakująco silnie oddziałującej realistycznej konwencji spektaklu *Zawsze i wszędzie będę przy Tobie*. Szczególne wrażenie wywarł styl gry, w którym ich koledzy z roku wprost wyrażali uczucia rozdzielonych par. Był to styl gry bez filtra ironii, medialnego sarkazmu czy dwuznacznego dystansu. Równie silnie widzowie byli zafascynowani brutalnością i ostrością wyrazu drugiego spektaklu, zagranego w konwencji postdramatycznej.

Natomiast aktorzy i autorki/reżyserki byli raczej zaskoczeni efektami swej gry. A nie mieli przecież łatwego zadania. Do premiery zdążyli odbyć tylko dwie próby, pracowali w bardzo trudnych warunkach, jako scenę musieli wykorzystać zwykłą salę lekcyjną z tablicą, a za parawan służyła ustawiona pionowo ławka i materace. Niemniej udowodnili, że w warunkach prawie niemożliwych do zaistnienia sztuki odegrali spektakle wzruszające, mocne i zarazem autentyczne. Oświetlenie zrobione z pomocą kilku przenośnych lampek i nagłośnienie z laptopa wystarczyło do wyczerania dramatu rozstań, duchów, miłosnych rozczarowań i artystycznej traumy. Zastosowany w drugim spektaklu efekt postdramatycznej gry z realnością mocno zaangażował publiczność. Widzowie, zainspirowani głosami aktorów umieszczonych na widowni, po spektaklu chętnie wymieniali opinie o sztuce.

Szczególnie aktywna uczestniczka naszych zajęć, obsadzona w obu spektaklach w bardzo wymagających rolach, podsumowując efekty kursu, podkreśliła, iż:

Zajęcia były miłym zaskoczeniem. Nie były bardzo obciążające dla studenckiego grafiku, a tego właśnie oczekuje się po fakultetach. A mimo wszystko można było się dowiedzieć dużo nowych i ciekawych rzeczy. Uruchomienie całej grupy do pracy dało zaskakujące

efekty, ujawniło skrywane talenty niektórych osób i pokazało nieszablonowe i indywidualne podejście każdej osoby do teatru. Sama nie sądziłam, że mogłabym napisać scenariusz. Zawsze byłam tą, która odgrywała to, co jej kazano, a jednak sprawiło mi przyjemność napisanie własnej sztuki i z efektów jestem bardzo zadowolona. Jak chodzi o zagranie w spektaklach moich znajomych: była to sama przyjemność, ale ja zawsze jestem chętna do takich przedsięwzięć. Miło zaskoczył mnie pomysł na realizację spektakli i umiejętności znajomych, co doprowadziło do interesującego efektu, który pomimo jednej próby był naprawdę zadawalający.

Najbardziej zadziwiające było to, że koledzy i koleżanki nauczyli się tekstów na pamięć, wczuli się w postaci, odegrali je, a nie po prostu wyrecytowali wyuczony tekst. Jednym słowem zaangażowali się, co było miłym zaskoczeniem. Każdy włożył coś od siebie, dał swoje propozycje. (A. Kurzawa, III r. FP UP)

Podobnie o finalnych pokazach mówiło kilku aktorów, oto wypowiedź jednego z nich:

Osobiście nie uczestniczyłem w zajęciach *Teatr – sztuka współuczestnictwa*, ale z przyjemnością wziąłem udział w spektaklu. Towarzyszyły temu dość ambiwalentne odczucia, bo przyszło mi grać osobę, którą spotkała życiowa tragedia, osobę nad wyraz poważną i rozemocjonowaną – w życiu prywatnym jestem zupełnie innym człowiekiem. Z całą pewnością mogę jednak przyznać, że na długo zapamiętam ten epizod, gdyż próba wcielenia się w czyjś charakter pozwoliła mi zrozumieć, że czasem mogę zapanować nad swoimi emocjami, a przede wszystkim zachowaniem. (D. Pancerz, III r. FP UP)

Aktywny uczestnik zajęć, i zarazem aktor, tak podsumował swoje wrażenia z udziału w zajęciach:

Dla mnie były to bardzo cenne ćwiczenia. Dzięki nim został przybliżony mi bardziej temat, jakim jest teatr postdramatyczny. Zajęcia były o tyle ciekawe, że zainspirowały mnie do napisania kolejnego dramatu, i to w całkiem innej konwencji niż zwykle. Bardzo się z tego cieszę, zwłaszcza iż udało mi się go napisać w krótkim czasie i że w ogóle doprowadziłem go do końca.

Realizacja scenariuszy, które wygrały w głosowaniu, to także bardzo udana inicjatywa. Możliwość odegrania ich przed naszymi kolegami z uczelni dała mi wiele satysfakcji. Zajęcia, jak dla mnie, zwieńczone były dużym sukcesem. Myślę, że taka forma tego fakultetu powinna być kontynuowana, a organizacja minispektakli powinna się ustawicznie rozwijać. Dla mnie, jako „aktora”, nasz występ był ogromnym zaskoczeniem. Nie myślałem, że wypadnie to aż tak dobrze. Podsumowując, cieszę się, że takie zajęcia są prowadzone na uczelni. Jeśli ktoś się interesuje teatrem i pisaniem, to przyniosą mu one wiele korzyści. Śmiało mogę powiedzieć, że to jedno z najciekawszych zajęć, w jakich brałem udział. (Ł. Róg, III r. FP UP)

Wielostronne i subtelnie zniuansowane były wrażenia autorki i reżyserki spektaklu *Zawsze i wszędzie będę przy Tobie*. Zwraca w nich uwagę budowanie dramatu jako odpowiedzi na własne pytania egzystencjalne, a także potrzeba wzbudzenia wokół poruszonej problematyki emocji widzów i zaangażowania kolegów/aktorów:

Pomysłów na scenariusz miałam kilka, a efekt końcowy ani trochę nie przypominał pierwotnych założeń. Wiersz Adama Mickiewicza (*Do M ****) jest mi bardzo bliski, szczególnie fragment, który wykorzystałam w końcowej scenie. Obecnie znajduję się na pewnego rodzaju życiowym zakręcie, gdyż utrzymanie związku na odległość jest sporym wyzwaniem. Pisząc scenariusz uświadomiłam sobie, że wcale nie jest mi obecnie tak źle. Że są ludzie, którym nigdy nie będzie dane zobaczyć ukochanej osoby, czy to przez brawurę, czy przez własną nieprzemyślaną decyzję. Widzom chciałam pokazać, że czasem warto zastanowić się nad własnym zachowaniem, nie podejmować pochopnych decyzji, szczególnie jeśli przez to możemy stracić kogoś bliskiego. Z drugiej strony nie warto się spieszyć. Prędzej, czy później miłość dopadnie każdego, więc nie warto na siłę jej szukać. Osoby grające w moim spektaklu mogły zmierzyć się z emocjami, które na co dzień im nie towarzyszą, których może w ogóle nie poznali. Był to celowy zabieg, który miał na celu wywołać u nich autorefleksję oraz zaktywizować empatię. Mam nadzieję, że eksperyment się udał.

Oczywiście nie byłoby przedstawienia, ani scenariusza, bez odpowiedniego przygotowania. Bardzo pomogły mi zajęcia, na których omawialiśmy techniki aktorskie. Bliższe moim potrzebom okazały się poglądy K. Stanisławskiego. Dlatego na próbach starałam się pomóc moim aktorom poprzez opowiadanie różnych historii, które miały wywołać w nich odpowiednie emocje. (J. Lis, III rok FP UP)

Komentarzom i reakcjom publiczności na spektakl poświęcona była godzinna audycja w *Radio Spektrum*, rozgłośni Uniwersytetu Pedagogicznego. Została wyemitowana wieczorem 9 grudnia 2013 r., tydzień po „prapremierze” spektakli. Do udziału w audycji Agata Kurzawa (stała współpracowniczka radia) zaprosiła scenarzystki, reżyserki i aktorki obu spektakli. Rozmawiano o scenariuszu, sposobie odgrywania ról, o współczesnych relacjach i tworzeniu (jak się okazało wielce satysfakcjonujących) spektakli. Omówiono typy wykreowanych bohaterów, naszkicowano miejsce akcji poprzez odczytanie didaskaliów, ciekawie zarysowano różnice w poetyce teatru dramatycznego i postdramatycznego, autorki dramatów (i scenariuszy) mogły z własnego punktu widzenia zaprezentować problematykę swoich spektakli. Studentki o własnych przedstawieniach wypowiadały się swobodnie, jak oswojone z mediami pisarki i aktorki, które przed kamerami na co dzień komentują swoje życie artystyczne.

Cenna inicjatywa studentów, którzy twórczo zrealizowali niezobowiązujące sugestie prowadzącego, wyzwoliła narastającą falę wzajemnego zainteresowania wspólnym dziełem dydaktyczno-artystycznym (czyli również poznawaniem konwencji teatralnych). Pozwoliła także podnieść znaczenie zwykłych tekstów zaliczeniowych do rangi sztuki i wyprowadzić je w szeroką przestrzeń transmedialnych narracji kulturowych (Jenkins 2007), również poza uczelnię. Powyższe spostrzeżenia pozwalają zatem stwierdzić, że zajęcia prowadzone z zastosowaniem dydaktyki performatywnej wykształciły u studentów polonistyki cechy samoświadomych i performatywnie piszących swoje role aktorów kulturowych.

Wnioski: uczyć zawsze „czegoś więcej”

Zindywidualizowane pisanie i odgrywanie siebie na zajęciach filologicznych jest czynnością wymagającą metodycznego postępowania i kilkutygodniowego podtrzymywania aktywności twórczej grupy. Kluczowy jest moment, w którym czyjś indywidualny wyraz zaczyna być ciekawy dla kolegów, kiedy obecność performatywnie interpretującego studenta odsłania się jako *embodied mind*, jako ucieleśniony i działający umysł (Fischer-Lichte 2008: 67). Wtedy pisanie i jego komentowanie staje się dla młodych autorów formą autentycznego uczestnictwa w kulturze, kreacją siebie i zarazem budowaniem przestrzeni edukacyjnej.

Omówione wydarzenie sceniczne kończące zajęcia bynajmniej nie zredukowało funkcji uniwersyteckich ćwiczeń do prób przygotowawczych spektaklu. Raczej skutecznie połączyło realizację celów poznawczych (teatralne konwencje, przestrzenie, typy aktorstwa), kształcących (napisanie scenariusza w założonej konwencji, interpretacja relacji wpisanych w dramat, przekład tekstu na spektakl) i wychowawczych (wrażliwość na cudze słowa, gesty, postawy, wizje, na proponowane style uczestnictwa w spektaklu i kulturze) (Shusterman 1998).

Warto podkreślić, że powstałe dramaty łatwo stały się ośrodkiem transmedialnych narracji. O spektaklu i jego powstawaniu studenci przeprowadzili godzinną audycję w uczelnianym radiu internetowym. Zatem z pisania i odegrania tekstu na scenie mentalnej zrodziła się potrzeba wkomponowania tej opowieści w codzienną przestrzeń kulturową rówieśników, a aktorskie jej odegranie stało się kanwą do dalszych przeżyć i krytycznych refleksji. Audycja radiowa i komentarze koleżeńskie dopełniły faktu wprowadzenia tych sztuk w przestrzeń społeczną.

Patrząc na przeprowadzone zajęcia z perspektywy dydaktyki szkoły wyższej, można więc powiedzieć, że udało się nam zrealizować kilka z najważniejszych celów wskazywanych w *Kulturze edukacji* przez Jerome Brunera. Otóż za pomocą pisania i czytania udało się zamienić uniwersytet w miejsce „praktyki kulturowej wzajemności” (Bruner 2006: 120), udało się też eksternalizować zdobywaną wiedzę, emocje, osobiste przeświadczenia w rozciągnięte na dwa miesiące *wydarzenie się* tekstów i spektakli. Ponadto studenci stworzyli projekt będący podstawą dalszej intelektualizacji. Udało się więc osadzić wiedzę o doświadczeniu kulturowym w performatywnej formie, ułatwiającej dzielenie się nią z innymi. Czyli wiedza i kompetencje nabywane były nie w podawczym „jednostronnym reżimie przekazu” (Bruner 2006: 40), ale w toku interakcji zachodzących podczas formalnych (na zajęciach z prowadzącym) i nieformalnych (prywatne kontakty, samodzielnie zorganizowane próby spektakli) spotkań grup wzajemnego uczenia.

Należy na koniec zapytać, czy metoda pisania i odgrywania przez studentów własnych tekstów jest do powielenia na innych zajęciach z literatury? Ja widzę w niej szansę na odnowienie relacji podmiotowych studenta z literaturą i kulturą, sądzę, że jest to także sposób na podtrzymanie słabnących relacji etycznego zobowiązania wobec prowadzącego zajęcia profesora. Jeśli humanistyka w Polsce ma dalej się rozwijać na każdym szczeblu edukacji, niezbędne jest jej nauczanie, a nie

zaledwie instruowanie, potrzebna jest współobecność w przestrzeni kultury, a nie wąsko programowany *tutoring* i *coaching*. „Profesor zawsze uczy czegoś «obok» i «wyżej» kanonów swojej dyscypliny” – wskazuje za Tadeuszem Sławkiem Maria Kwiatkowska-Ratajczak (Kwiatkowska-Ratajczak 2013: 139).

Performatywna metoda odgrywania studenckich interpretacji wykorzystana na zajęciach o teatrze pozwoliła właśnie uczyć „czegoś więcej”, czego podobnym sposobem można uczyć także na zajęciach z literatury, filmu, stylistyki, semiotyki tekstów kultury czy teorii języka. Jak się wydaje, to jeden z nielicznych dziś skutecznych sposobów wytwarzania miejsca, „z którego warto mówić do innych”, miejsca, które Michał Paweł Markowski nazywa **humanistyką** (Markowski 2013: 141).

Bibliografia

- Attridge D. (2007), *Jednostkowość literatury*, Kraków.
- Bruner J. (2006), *Kultura edukacji*, Kraków.
- Fischer-Lichte E. (2008), *Czym jest przedstawienie w kulturze performansów. Próba definicji*, „Didaskalia” 2008, nr 88, s. 65-71.
- Goffman E. (2000), *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, Warszawa.
- Jenkins H. (2007), *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, M. Filiciak, Warszawa.
- Kwiatkowska-Ratajczak M. (2013), *Po stronie praktyki. Szkice polonistyczne z dydaktyki szkolnej i akademickiej*, Poznań.
- Łobocki M. (1978), *Metody badań pedagogicznych*, Warszawa.
- Markowski M.P. (2009), *Życie na miarę literatury*, Kraków.
- Markowski M.P. (2013), *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków.
- Pieniążek M. (2013), *Uczeń jako aktor kulturowy. Polonistyka szkolna w warunkach płynnej nowoczesności*, Kraków.
- Pilch T. (1977), *Zasady badań pedagogicznych*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk.
- Schechner R. (2006), *Performatyka. Wstęp*, Wrocław.
- Shusterman R. (1998), *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, red. A. Chmielewski, Wrocław.

Performative education as an effective teaching model

Abstract

The article presents the author's own teaching method, learner as a cultural actor, used on elective courses devoted to the theatre. It discusses the ways of theatricalization of learning space, shows how to combine knowledge with the ability to self-reflection and performative interpretation texts written by students. The article highlights the role of motivational factors that allow students to be able to create a few-minute performance. In the end, the author shows that performative interpretation can also be applied for other courses, making it an effective way of producing places of "cultural reciprocity", which the M. P. Markowski describes as humanities.

Słowa kluczowe: edukacja, teatr, performatyka, humanistyka, podmiot, dramat, doświadczenie

Key words: education, theatre, performance, humanities, subject, drama, experience

Marek Pieniążek

Dr hab., profesor Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, absolwent teatrologii UJ. Autor książek: *Akt twórczy jako mimesis. „Dziś są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora* (2005), *Szkolny teatr przemiany. Dramatyzacja działań twórczych w procesie wychowawczym* (2009), *Uczeń jako aktor kulturowy. Polonistyka szkolna w warunkach płynnej nowoczesności* (2013). Wydał kilka tomików poetyckich. Prowadzi badania nad performatyką edukacyjną i mediatyzacją doświadczenia.