KLASYKA ŻYWA

ROZMOWY O KLASYCE

SPIS TREŚCI

str. 4
Rozmowa z Patrykiem Kenckim

str. 7
Rozmowa z Weroniką Łucyk

str. 12
Rozmowa z Agatą Pietrzyk-Sławińską

str. 16
Rozmowa z Tatianą Drzycimską i Katarzyną Migdałowską

str. 20
Rozmowa z Magdaleną Miklasz

str. 25
Klasyka Żywa. Idea i cele konkursu

str. 26
Biogramy

ROZMOWY O KLASYCE

Konkurs na Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Polskiej „Klasyka Żywa" jest organizowany przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego od 2015 roku. Zrodził się z nadziei wzmocnienia teatralnego dialogu z przeszłością. Jego celem jest zwrócenie uwagi twórców, a co za tym idzie – widzów, na dzieła klasyków polskiego dramatu oraz na teksty dawne, znane jedynie wąskiemu gronu specjalistów. Zapewne właśnie dlatego spektaklom zgłaszanym do kolejnych edycji konkursu częstokroć towarzyszą rozmaite działania okołospektaklowe (warsztaty, wykłady, debaty itp.), które umożliwiają publiczności jeszcze intensywniejszy kontakt z klasyką.

Zapraszamy Państwa do lektury rozmów z badaczami oraz pracownikami instytucji kultury, w których podejmujemy próbę odpowiedzi na pytanie, przed jakimi wyzwaniami stoi widz repertuaru klasycznego oraz mapujemy działania edukacyjne w Polsce. Mamy nadzieję, że przygotowany materiał będzie dla Państwa bogatym źródłem wiedzy i inspiracji.

NOWOCZESNA KLASYKA

Rozmowa z Patrykiem Kenckim

Hubert Michalak: Jak dzisiaj rozumieć samo pojęcie „klasyka”?

Patryk Kencki: Spróbujmy zestawić pojęcia „klasyki” i „kanonu”. Kanon to żelazne pozycje repertuarowe, pojęcie węższe, narzucone. To pewne tytuły, które w teatrach powinny być obecne, choćby ze względu na odbiorcę szkolnego. Natomiast klasyka ma w sobie dużo swobody, obejmuje całą dawną twórczość dramatyczną. I w przeciwieństwie do kanonu klasyka niekoniecznie jest znana i niekoniecznie wystawiana. Może widza zaskoczyć.

Wszystko, co stare, jest równocześnie klasyczne? To brzmi jak wytrych. Jak interpretuje to pojęcie Komisja Artystyczna konkursu Klasyka Żywa?

Klasyka Żywa ma wśród swych zadań powiększenie puli dawnych tekstów we współczesnych repertuarach, szczególnie o te zapomniane a jednocześnie wartościowe i atrakcyjne teatralnie. W konkursie jako klasykę rozumiemy teksty powstałe przynajmniej 35 lat temu. Chcemy przekonać teatry, że ich wystawianie po prostu się opłaca. Najlepsze przedstawienia przyjeżdżają na Opolskie Konfrontacje Teatralne, gdzie mają szansę na otrzymanie nagrody. Przyznawana jest też Nagroda im. Stanisława Hebanowskiego za najciekawsze odkrycie repertuarowe. Teatry mogą otrzymać częściowe refundacje, przy czym gwarantowaną refundację otrzymują inscenizacje utworów dramatycznych, które przez ostatnie 10 lat nie były w ogóle wystawiane.

Czy pojawiają się „żelazne” pozycje? Istnieje „kanon Klasyki Żywej”?

Stale obecni są Mickiewicz, Słowacki, Fredro, Wyspiański, Witkacy i Gombrowicz.

To zapewne ukłon w stronę widza szkolnego: co roku wyrasta pokolenie, które jeszcze nie widziało inscenizacji utworu danego dramatopisarza.

To prawda, ale też ci autorzy są inspirujący, a ich teksty – podatne na reinterpretacje. Nie wolno zapominać też, że teatry w mniejszych miastach muszą swoje spektakle adresować do szkół, aby mieć publiczność. Nie ma w tym nic złego. Oczywiście marzę o odkrywaniu przez twórców mało znanego repertuaru. Teatr pokazuje nam, na ile jest znana polska kultura dawna. A np. dramat staropolski, reprezentujący długi okres naszych dziejów, jest na scenach obecny jedynie marginalnie. Nieznajomość tamtych tekstów odcina nas od istotnych korzeni, być może równie dla nas ważnych co romantyzm. Może też rzutować na to, że współczesny dramat polski nie ma tego potencjału, który mógłby mieć, gdyby tradycja wystawiania dawnych utworów była żywsza.

Jak oceniasz inscenizacje utworów klasycznych na polskich scenach? Wychodzisz z teatru z poczuciem satysfakcji artystycznej?

Z zakłopotaniem muszę powiedzieć, że rzadko jestem urzeczony. W Polsce daje się odczuć brak własnej tradycji teatralnej. Nie mamy teatru *stricte* polskiego, jaki mają np. Francuzi czy Włosi. W Comédie -Française na przykład są spektakle zarazem nowoczesne w formie i głęboko osadzone w tradycji. U nas rzadko spotyka się takie zestawienie. A przecież warto wzmacniać własny potencjał, styl, sposób opowiadania o świecie. Być może Klasyka Żywa przyczyni się w przyszłości do wykrystalizowania polskiego stylu teatralnego (np. w oparciu o komedie Fredry). Przyznam się, że męczy mnie uwspółcześnianie klasyki, strategia adaptatorska, która wymaga najmniej wysiłku. Mam wrażenie, że wynika ona z bezradności twórców, niewiary w potencjał tekstu, lęku przed niezrozumiałością dawnej polszczyzny. A przecież, gdy oglądamy zagraniczne, egzotyczne spektakle, bywamy nimi oczarowani, nawet nie rozumiejąc języka. Zatem archaiczność dawnego języka polskiego nie wydaje mi się aż tak wielkim problemem. Ponadto wśród młodszych reżyserów widać dyktat aktualizacji przesłania utworu. To zrozumiałe: teatr jest medium wrażliwym i pozostającym w kontakcie z rzeczywistością, ale czasami tekst ma większe walory niż te, które wiążą się z jego aktualizacją.

A czy możliwa jest ogólna charakterystyka pracy twórców teatralnych z klasyką?

Jest kilkoro wyrazistych reżyserów. To grupa rozpięta między Anną Augustynowicz a, powiedzmy, Radosławem Rychcikiem. Augustynowicz robi spektakle zarazem autorskie i wierne tekstowi, pod względem formalnym krystalicznie piękne. Z kolei Rychcik buduje spektakle-palimpsesty, rezygnuje z oryginalnych sensów na rzecz tych niespodziewanie się wyłaniających. Teatry różnią się też, jeśli chodzi o aktorstwo. Niekiedy mamy do czynienia z dużą liczbą indywidualności, innym razem, zwłaszcza w mniejszych ośrodkach, spotykamy silne zespoły. Ciekawa jest również kwestia adaptacji. Czasami przekształcenia są bardzo duże, ale pozostaje oś oryginalnego tekstu. Niekiedy uruchamia się pojemną metaforę, która kreuje konsekwencje dla całego przedstawienia, buduje nowe skojarzenia. Czasami sceniczne odczytanie może odkłamać stereotypy, rozbić mity. Wydaje mi się zaś, że to ważne zadanie dla współczesnej kultury, aby stereotypy dekonstruować, a nie umacniać.

Jednak najbardziej podstawowi demistyfikatorzy polskich mitów zostali już oswojeni. Gombrowicz czy Wyspiański z obiegu kulturotwórczego weszli w obieg kultury cytatu.

Obawiam się, że ich twórczość w ostatnich latach uległa pewnemu zestarzeniu się. Forma ich utworów, kiedyś awangardowa, dziś nie ma już siły zaskakiwania. Natomiast żeby coś było prawdziwie nowoczesne, musi być nie tylko aktualne pod względem treści, ale też awangardowe w formie.

Może w murach Akademii Teatralnej kształcą się właśnie przyszli wielcy artyści teatru, którzy na nowo odczytają zapomniane dzieła?

Edukacja twórców teatralnych to osobne zagadnienie. Być może ich późniejsze wybory repertuarowe – czy, szerzej, artystyczne, biorą się z nieświadomości tego, jak duży jest wybór w ogóle. Na Wydziale Aktorskim podczas zajęć z historii teatru staram się pokazywać studentom, że poza realistycznym aktorstwem współczesnym istniały jego rozliczne odmiany oparte na formie, a nawet sztuczności, i że do dziś mogą być atrakcyjne dla widzów.

Wkraczamy na pole szeroko rozumianej edukacji teatralnej.

Wszelkie działania związane z pedagogiką teatru wydają mi się bezcenne, bez względu na docelową grupę wiekową. Wszak różnie bywa z komunikatywnością klasyki. Szczególnie ważne są zajęcia adresowane do dzieci, bo to przyszli odbiorcy. Teatr w kulturze funkcjonuje jako jedno z mediów, więc jest skazany na kontekstowość. W związku z tym działania służące wtajemniczaniu w teatr muszą mieć charakter otwarty tematycznie. Bardzo trudno o ambitny teatr bez przygotowanych widzów. Jeśli nie będą go w stanie odbierać, to działania reżysera i aktorów okażą się rzucane w pustkę.

To zawsze praca oparta na procesie, często rozciągnięta na wiele lat, z ducha pozytywistyczna.

Przebudowa sztuki teatru musi być stopniowa. Rewolucyjny skok na głęboką wodę awangardy może sprawić, że innowacyjny spektakl wyda się nieprzyzwyczajonej widowni pretensjonalny, obcy i – co najgorsze – ich samych lekceważący. Teatr więc musi pozostawać w silnym związku z lokalną wspólnotą. Artysta, który grzeszy pychą, ma z reguły problemy z komunikacją, choć bywa zadowolony z siebie. Natomiast ten, który potrafi adresować swoje dzieło do innych, szybko tę komunikację buduje.

Jakie są możliwości przybliżenia widzom scenicznej rzeczywistości przez pracę pedagogiczną?

Wydaje mi się, że bardzo istotna jest współobecność elementu teoretycznego i praktycznego. Mogę na przykład tylko opowiedzieć o opartej na eleganckich poruszeniach klasycystycznej konwencji teatralnej… Ale mogę też wyświetlić grafikę ukazującą aktora w takim ustawieniu i zachęcić do jego naśladowania. Uczestników spotkania zaskoczy wówczas, że pozornie sztuczna poza okaże się naturalna i wygodna, jeżeli chodzi o przenoszenie ciężaru ciała na scenie. Dobrze jest po prostu dotknąć teatru w sposób praktyczny. Takie zajęcia powinny się opierać równolegle na teoretycznej narracji i prostych zadaniach, pozwalających uczestnikom wypróbować ową teorię. To miłe, że coraz więcej osób specjalizuje się w pedagogice teatralnej. To dzięki nam wszystkim: widzom, artystom i rozmaitym ludziom związanym z teatrem klasyka zyskuje szansę na nowe życie.

26 października 2017

Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie

POMAGAM PRZEJŚĆ PRZEZ MOST

Rozmowa z Weroniką Łucyk

Hubert Michalak: Twoja droga do obecnego stanowiska w teatrze nie była typowa: zaczynałaś pracę jako kasjerka…

Weronika Łucyk: …i bileterka. Miałam półroczny urlop na studiach i znalazłam dodatkową pracę w obsłudze widowni. Gdy dokończyłam studia i znów szukałam pracy, już jako podwójny magister, wiedzy o teatrze i kultury współczesnej, wróciłam do obsługi widowni, wkrótce zaczęłam pracę w kasie przy odbiorze rezerwacji, a potem zaproponowano mi stanowisko w dziale promocji i marketingu połączone z koordynacją działań edukacyjnych: umawiałam zwiedzanie teatru i lekcje teatralne, które prowadzili aktorzy albo dramaturdzy. W pewnym momencie postanowiono wykorzystać inne moje umiejętności: poprowadziłam swój pierwszy Dyskusyjny Klub Teatralny, rozmowę o „Amatorkach" Eweliny Marciniak. Byłam przejęta, bo dowiedziałam się o tym jedynie dzień wcześniej, a lubię mieć czas na przygotowanie, ale się udało. Ostatecznie z uwagi na nadmiar obowiązków przeniesiono mnie z kasy, zajęłam się tylko promocją i edukacją, koordynowałam również objazd „Amatorek" w ramach projektu Teatr Polska. W tamtej edycji Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego zaprosił osoby odpowiedzialne w projekcie za edukację na spotkanie warsztatowe. Tam poznałam pedagogikę teatru, dowiedziałam się, że można zrobić warsztat, że jest on pracą przez doświadczanie, że nie tyle wykłada wiedzę ile „wyciąga" ją z uczestników. Ta formuła spodobała mi się i stwierdziłam, że możemy robić takie warsztaty do wszystkich spektakli: mogą pomóc w odbiorze, ośmielić do przyjścia do teatru. Obejrzenie spektaklu jest przejściem przez most a sytuacja warsztatowa to swego rodzaju podanie ręki w tej trasie. Dotyczy to widzów indywidualnych i grup zorganizowanych, np. klas. Bywa, że nauczyciel ma poczucie, że zostaje z przedstawieniem sam: widzi spektakl, którego nie rozumie, a skoro tak – co ma powiedzieć młodzieży? Przygotowany pracownik teatru może pomóc i nauczycielom, i uczniom. Oczywiście nie każdy chce skorzystać z warsztatu, a my tego nie narzucamy.

Czym różnią się spotkania dla widzów indywidualnych od tych dla grup?

Ten sam scenariusz może być przeprowadzony z młodzieżą i dorosłymi, bo formułę zmienia odbiorca, który decyduje o tym, jaką treścią wypełni zadanie. Na przykład przy „Kto się boi Virginii Woolf?" na rozgrzewkę proponuję, żeby wszyscy przesyłali sobie buziaczki, następnie pokazali sobie języki, a w trzeciej rundzie zdecydowali, czy chcą puścić buziaczki czy języczki. Mechanizm inaczej pracuje w gronie siedemnastolatków, inaczej wśród dorosłych, którzy się znają, inaczej u dorosłych, którzy się nie znają. Po ćwiczeniu zadaję pytania o to, kiedy czuli się lepiej: gdy komunikat był pozytywny ale odsłaniający (buziak), czy negatywny i żartobliwy (język), czy wtedy, gdy sami o tym decydowali; pytam również o to, co decydowało w trzeciej rundzie, czy wysyłali buziak czy język. Młodzież zwykle czuje się lepiej w pokazywaniu języków woląc zaatakować lub stworzyć dystans, niż wejść w sytuację relacji (buziak), tworzą się grupy wysyłające wobec siebie tylko buziaki, a wobec innych grup tylko języki, bywa, że ktoś uparty wysyła język bez względu na wszystko. Dorośli wchodzą na inny poziom refleksji o tym ćwiczeniu. Wspólnym problemem bywa fakt, że muszą wykazać się działaniem wobec innych ludzi, które może wydawać się śmieszne – zresztą trochę takie jest. To proste ćwiczenie pomaga poznać grupę.

Zatem nie wymyślasz odrębnych scenariuszy?

Zrobiłam to przy przedstawieniu „Baba Chanel", które opowiada o starych ludziach. Dla młodzieży był warsztat skupiony na demitologizacji starości w oparciu o popularne stereotypy. Warsztat dla seniorów akcentował aktywność i jej znaczenie dla nich. W innych sytuacjach zadania, które można zaproponować przedszkolakom, można zaproponować osobom dorosłym – i często to dorośli będą mieli z nimi problem. Tak się zdarza np. przy ćwiczeniu, które czasem proponuję, a które polega na użyciu przedmiotu niezgodnie z jego oryginalnym znaczeniem. Dzieci łatwo dostrzegają np. w kości laskę, drapaczkę czy sztangę, ale dorośli (mam na myśli wiek gimnazjalny i wyżej) niekoniecznie. Pewne rzeczy domykają się w głowach, ludzie nie wychodzą poza schemat.

Interesuje cię bardziej przedstawienie, czy też punktem wyjścia jest tekst?

Warsztat jest do spektaklu a nie do tekstu, za to podczas lekcji dramatu pracuję blisko tekstu: wybieram scenę i wyciskam z niej jak najwięcej, żeby uczestnicy zobaczyli, że utwór nie jest martwy; szukam głównego tematu sceny, prowadzimy wspólnie improwizacje na ten temat, a dopiero potem analizujemy tekst. Bywa, że język sztuki stawia taki opór, że grupa nie dostrzega, że improwizacje i analizowana scena są dokładnie o tym samym – przeszkadza język, wiersz, rymy…

Z adaptacjami prozy już nie da się tak pracować.

Przy okazji Klasyki Żywej prowadziłam warsztat do „Przedwiośnia" i „Faraona". Nie chciałam proponować rzeczy mogących się kojarzyć szkolnie, więc unikając szczegółowej analizy treści poszłam za myślą reżyserską. Przy „Faraonie", który skupia się na uniwersalnych mechanizmach władzy, krążyłam wokół tematu demokracji, bo chociaż sam tytuł nie ma z demokracją wiele wspólnego, to pewne problemy i sposoby działania są uniwersalne. Nawet mówiąc o hipotetycznym Egipcie zajmujemy się polskimi problemami. Z jednej strony więc był to warsztat o demokracji, który pewnie z powodzeniem sprawdziłby się na lekcji wiedzy o społeczeństwie, z drugiej: pokazywał trudną sytuację polityków, którzy znajdują się w sferze wielostronnych nacisków. Oczywiście kłóciliśmy się podczas zajęć, poglądy polityczne doprowadzały do wrzenia, a czasem okazywało się, że nie chodzi nam o nic innego niż o władzę.

Czy przy poruszaniu tak różnych tematów łączysz w jakiś sposób swoją wiedzę akademicką z praktyką pedagoga teatru?

Do zadań w warsztatach pedagogiczno-teatralnych nie są potrzebne umiejętności czy precyzyjna wiedza, nie taki jest ich cel, choć uczestnicy często myślą, że idą na warsztat aktorski – takie jest powszechne rozumienie określenia „warsztat teatralny". Stawiam proste zadania, które każdy powinien móc wykonać. Jakość wykonania nie ma znaczenia, bo nie ona jest celem. Jeżeli np. proszę grupę o improwizację na dany temat to nie po to, żeby doświadczyć błyskotliwej dramaturgii, ale by uwypuklić temat, znaleźć do niego bank skojarzeń. Takie jest np. ćwiczenie rozgrzewkowe do „Czarownic z Salem", które podpatrzyłam u Justyny Sobczyk: grupa chodzi po sali a ja oznajmiam, że jest wśród nas czarownica albo czarownik i że ci, którzy będą wiedzieć, kto to jest, mają zacząć chodzić za plecami tej osoby. Nic więcej nie mówię. Czasem ćwiczenie trwa dłużej, czasem to, co chcę z uczestników wyciągnąć dzieje się szybko: ktoś zostaje wybrany i wszyscy za nim chodzą, potem zmieniają tropioną osobę, nie chodzą za nikim, wszyscy chodzą w kręgu, nie wiadomo, kto idzie za kim itd. Gdy ćwiczenie trwa dłużej, zaczynają się wybory nie z przekonania, ale ze zmęczenia, co też jest interesujące. Każdy jest w stanie wykonać takie zadanie, wszyscy biorą udział, nie ma podziału na oglądających i oglądanych, ćwiczenie nie wymaga odsłonięcia siebie ani szczególnych umiejętności.

A jego mechanizm jest wprost ze sztuki Artura Millera.

Tak – zostaje wybrana osoba, która się wyróżnia wyglądem, albo ktoś nielubiany, albo ktoś przypadkowy. Przechodzimy tym zadaniem przez najistotniejszy mechanizm spektaklu – i takie ćwiczenia, które chwytają główną myśl przedstawienia, są najlepsze, ale trudno na nie wpaść. Podobnie pracujemy w tym samym warsztacie dalej, gdy proponuję zabawę opartą na zasadach gry w mafię. Zarysowuję prostą fabułę: w nocy zniknęły kury, a my się zebraliśmy i powinniśmy podyskutować o tym, co się z nimi wydarzyło. Do tego losujemy role, dość ogólne, np. sklepikarz, mama, tata, właściciel kur, kilka ról koniecznych ze względów funkcjonalnych, jak świadek pierwszy i drugi, sąsiad. Fabuła powstaje wśród ludzi samoistnie. I niewiele trzeba, żeby znalazł się winny, a przecież nikt nie powiedział, że kury zostały skradzione, mogły zniknąć z różnych powodów.

Ale słyszymy to, co chcemy usłyszeć.

Tak. Przebieg gry zależy od grupy; gdy ludzie dają dużo od siebie, całość jest dynamiczna, ciekawa, śmieszna. Gdy nie chcą w to wejść, wtedy niewiele się dzieje. Niektóre prawidłowości pojawiają się zawsze, jak na przykład naturalnie wyłoniony lider, bez względu na to, jaka rola tej osobie przypadnie.

Kto się okazuje winien?

Na pytanie o świadka wydarzenia ktoś się odzywa i zaczyna konfabulować, zresztą gra na wspólnej konfabulacji się opiera. Ale nie fabuła i rozwikłanie zagadki są celem gry, raczej sprawdzenie jak się do siebie odnosimy. Często np. poszkodowany jest pierwszym podejrzanym. Znamy to z życia: winny jest ten, co zgłosił, bo gdyby nie zgłosił, nie byłoby problemu. Ten mechanizm wychodzi z ludzi, a ja staram się pokazać im, że on w nich siedzi.

Zatem twoje warsztaty nie tyle służą pogłębieniu wiedzy co autorefleksji w kontekście przedstawienia?

Obie przestrzenie się spotykają, nie umiem oddzielić siebie-pedagoga od siebie-teatrologa. Momentów, w których skupiam się na wiedzy jest niewiele. W warsztacie do traktującego o przemocy „Kto się boi…?" posługuję się kategoriami: przemoc fizyczna, psychiczna, seksualna, ekonomiczna i symboliczna. I gdyby nie moje studia nie wiedziałabym, że istnieje przemoc symboliczna, więc pomagam uczest-

nikom ją zrozumieć. W warsztacie do farsy „Tajemnicza Irma Vep" mówimy o kategorii komizmu, o estetyce kampu, o tym, jak traktować kampowe przegięcie oraz o tym, że parodia też może być konwencją. Ale wiedzę przekazuję przez praktykę: zaczynamy od improwizacji, po czym daję do przeczytania różne definicje kampu i proszę o przygotowanie scenek na podstawie tych krótkich definicji. Omawiając scenki omawiamy też kamp.

Jak powstają twoje scenariusze? Współpracujesz z reżyserami czy wolisz pracować samodzielnie?

Warsztaty są autorskie. To, co ważne dla reżysera, widać w przedstawieniu, reżyser mówi o tym również w wywiadach przed premierą. Ale świadomość reżyserów o warsztatach jest niewielka. Jestem pewna, że wielu nie ma pojęcia jak wyglądają moje warsztaty do ich spektakli, niektórzy nigdy o to nie pytali. Sytuacja się poprawia, ale jeszcze wiele czasu musi minąć, żeby pedagog teatru był w teatrze oczywistą funkcją, żeby nie był postrzegany jako ktoś, kto objaśnia innym spektakle. Ten, kto tak uważa, pewnie w życiu nie był na takim warsztacie. Zaś co do scenariusza – nie mam jednej metody. Jeśli jest temat, który widzę jako najistotniejszy, myślę o celu warsztatu i dopasowuję do niego ćwiczenia. Niekiedy mam jakieś ćwiczenie w głowie i wiem, że pasuje do danego warsztatu, tylko muszę je precyzyjnie umieścić w strukturze. Staram się nie zapominać o dramaturgii warsztatu: zaczynać od lekkich ćwiczeń, delikatnie wprowadzać temat, dopiero potem przechodzić do trudnych zadań. Czasami noszę temat w sobie i długo nie wiem co z nim zrobić, czasami warsztat powstaje w pięć minut: pojawia się pomysł, ćwiczenia, wszystko się łączy.

No właśnie – ćwiczenia. Wydaje mi się, że bierzesz je z rękawa. Gdzie można się w takie ćwiczenia „zaopatrzyć", skąd czerpać inspirację? Skąd ty ją czerpiesz?

Część ćwiczeń poznałam w Szkole Pedagogów Teatru od prowadzących i współuczestników. Niektóre wzięły się z kursów improwizacji, innych zajęć – właściwie zewsząd. Wykorzystuję np. ćwiczenie typowo aktorskie: jedna osoba siedzi na krześle, a zadaniem drugiej jest podejść i zrobić lub powiedzieć coś, co spowoduje, że siedząca osoba wstanie. Nic więcej nie jest określone. W treningu aktorskim przy pomocy tego ćwiczenia doskonali się warsztat, ja jednak skupiam się na tym, czy uczestnicy traktują siebie nawzajem jako partnerów czy jako wrogów. Młodzież uruchamia relację wrogości, starsi – partnerstwa. Mimo że ćwiczenie to pochodzi z innego „obszaru", korzystam z niego, tylko stawiam inne pytanie, przekierowuję cel. Są ćwiczenia, które sprawdzają się w różnych kontekstach, np. „Tak-nie", które poznałam dzięki Magdzie Szpak: prowadzący zadaje pytania, na które można odpowiedzieć tylko „tak", „nie" lub wyrazić brak zdania/niezdecydowanie. Odpowiada się jednak nie przy pomocy słów, a wyboru miejsca w przestrzeni; ten, kto się zgadza idzie na jedną stronę, kto nie – na drugą, kto nie wie albo nie ma zdania – idzie na środek. Używam tego zadania np. w warsztatach do „Czarownic…" gdzie poruszamy temat opresyjności; ono już w swojej formie tego tematu dotyka.

Ile czasu poświęcasz na spotkanie warsztatowe?

Warsztat nie może być dłuższy niż dwie godziny, zwykle jest to 90 minut, więc mieści pięć do sześciu zadań. To mało, żeby przeprowadzić proces myślowy w oparciu o poważny temat jak np. kozioł ofiarny, przemoc, rewolucja. Uważnie oceniam, które ćwiczenia przyspieszają całość, a które mogą być rozciągnięte w czasie. Czasem, gdy grupa ma wysoki poziom oczekiwań i restrykcyjnie zarządza czasem, traktuje zadania jak „głupie ćwiczenia" w poczuciu marnowania czasu, który można efektywniej wykorzystać. Wtedy od razu mówię, o czym jest dane ćwiczenie, żeby uczestnicy mieli przed oczami cel. Staram się zresztą, żeby moje warsztaty były ekonomiczne, wiem, że czas i „wyporność" uczestników to istotne ograniczenia. Najtrudniej zarządzać czasem gdy uczestnicy zachowują asekurancki dystans.

Wyczuwam niekiedy swoisty opór ze strony seniorów. Chcą uczestniczyć, ale jednocześnie są niejako „na zewnątrz" warsztatu, co sprawia, że ja się czuję niepewnie; podobnie bywa z niektórymi grupami nauczycieli, więc nie jest to kwestia wieku.

Czy ta postawa mija w miarę trwania spotkania?

Tak się zdarza, ale czasem ludzie po prostu nie są otwarci i mają do tego prawo.

Co robisz z takim impasem?

Prowadzący jest performerem, od niego dużo zależy, niekiedy więc to ja muszę dać więcej energii, uruchomić charyzmę. Ale jeżeli ćwiczenie nie działa, skracam je; czasem całe zajęcia trwają krócej, jednak plan warsztatu nie ulega zmianie, bo chcę domknąć proces. Nie lubię też, gdy ktoś się spóźnia na warsztat albo wychodzi w trakcie, bo coś mu ucieka z całościowego procesu.

Jak widzisz swoje stanowisko pracy w kontekście całej instytucji?

Widzowie indywidualni przychodzą, nauczyciele prowadzą na nie klasy, więc to potrzebna praca. Moja obecność może ośmielać do pójścia na spektakl: proponuję warsztat wprowadzający a jeśli jest taka potrzeba, również wspólną analizę przedstawienia po jego zakończeniu, żeby nie zostawić nauczyciela samego. Mogę w tym celu również dojechać do szkoły. Do tego warsztaty są bezpłatne, więc naprawdę trudno użyć wymówki „nie rozumiem sztuki". Pedagog, który zamyka furtki wymówek, jest niezbędny dla teatrów, które nie chcą stracić widzów, to istotna funkcja. Pracuję również w dziale promocji, więc naprawdę wiem, o czym mówię.

Myślę, że widać pewien postęp we współpracy warsztatowej teatrów z widzami, choć to zapewne zależy od aktywności instytucji. Ile warsztatów prowadzisz w sezonie?

Mamy około 100 wycieczek po teatrze, warsztatów jest około 50 do 60, lekcji teatralnych więcej, 80 do 90 spotkań. Najmniej aktywności jest w okresie testów i końca semestru, najwięcej jesienią. Np. w tym roku listopadzie miałam 15 warsztatów a we wrześniu około 30 lekcji teatralnych. To naprawdę dużo, ale widać też, jak nierównomiernie się to rozkłada. Widząc, jak olbrzymie jest zainteresowanie dziwię się, że są teatry, w których nie ma pedagoga teatralnego.

19 grudnia 2017

Teatr Wybrzeże, Gdańsk

STRATEGIA RAMY

Rozmowa z Agatą Pietrzyk-Sławińską

Hubert Michalak: Masz bardzo szerokie kompetencje i liczne umiejętności. Co mogłabyś określić jako swoją bazę, punkt wyjścia do pracy?

Agata Pietrzyk-Sławińska: Jestem kulturoznawcą i animatorem kultury i właśnie na animacji poznałam wartości, które do tej pory mi towarzyszą. Jeżeli chodzi o kontekst muzealny to wzorem dla mnie byli poznani podczas studiów Maria Parczewska i Janusz Byszewski, czyli Laboratorium Edukacji Twórczej, wiele mnie nauczyli. Animacja ma szerszą gamę narzędzi niż pedagogika teatru, ale oba te obszary mają wiele wspólnego, szczególnie relację między nadawcą i odbiorcą, nie tę typową (ktoś nadaje i ktoś odbiera), ale opartą o współtworzenie, dyskusję, aktywny udział.

Dołączyłbym jeszcze pracę w oparciu o proces.

I myślenie krytyczne. Chcę, żeby moja praca w muzeum była przyczynkiem do krytycznego myślenia o świecie, dziedzictwie, zbiorach z przeszłości i o teraźniejszości.

Skąd się wzięło twoje zainteresowanie warsztatową formą pracy? Czy sama byłaś na kilku nieudanych warsztatach i postanowiłaś się za to wziąć?

Nie wiem tego do końca, na pewno studia na animacji kultury dużo we mnie zaszczepiły. W ramach warsztatów etnograficznych robiłam z kolegami badania w jednej z małych miejscowości w Polsce. Rozmowy z ludźmi zainspirowały nas do działania. Mnie wtedy szczególnie interesowała kwestia „świętych obrazów": miejsce przedmiotów z porządku sacrum w życiu codziennym, także w kontekście budowania wspólnoty. Wymyśliłam powiązany z moimi zainteresowaniami projekt animacyjny: chodziłam z pustą ramą i wypełniałam ją robiąc ludziom zdjęcia z przedmiotami dla nich ważnymi – obrazami, pamiątkami itp. Pusta rama jest dla mnie istotnym punktem odniesienia, to sprawdzony mechanizm działania: zaproszenie do wypowiedzi na jakiś temat, oddawanie pola innym. Tak też postrzegam instytucję

kultury: ona jest ramą, ludzie przychodzą do niej z różnymi przekonaniami i potrzebami, a zadaniem instytucji jest dać możliwość demokratycznego wypowiedzenia się.

Jak wygląda twój proces twórczy, strategia przygotowania scenariusza działań?

Trudno to odtworzyć, to tajemnicza sprawa i nie do końca potrafię stwierdzić, na czym polega. Staram się działać trochę jak trener, przewidzieć dynamikę grupy oraz to, w jakie działania wejdzie, choć oczywiście do końca przewidzieć się tego nie da, poza tym lubię, gdy kreatywność uczestników mnie zaskakuje. Wymyślam więc takie działania, w ramach których grupa może się wypowiedzieć, zaistnieć. Strategia ramy to stała cecha wszystkiego, co robię, bez względu na to, czy warsztat dotyczy kolekcji malarstwa, czy jakiegoś zjawiska teatralnego. Do tego dochodzi umiejętność improwizowania, otwartość na to, aby mimo swojego planu do zrealizowania pójść za propozycją uczestnika. Tego nauczyło mnie doświadczenie.

Jak długo pracujesz z grupami?

Od razu po studiach zaczęłam pracę w Muzeum Etnograficznym, gdzie stawiałam pierwsze kroki w takiej pracy, z kolei w Łazienkach jestem sześć lat. Współpracuję też z innymi inicjatywami: Kolektywem Terenowym, Stowarzyszeniem Katedra Kultury, Towarzystwem Inicjatyw Twórczych „ę", wszystko to są kolejne miejsca, w których pracuję z ludźmi. Wszystkie moje aktywności są związane z bliskimi mi wartościami, a moje kompetencje się wzajemnie uzupełniają, pozwalają na podejmowanie decyzji, do którego „worka" sięgnąć w danej chwili.

W twoich warsztatach łączysz niezbędną bazę wiedzy intelektualnej z działaniem, jak powstaje taka performatyka wiedzy?

To zawsze ciekawe wyzwanie. Czasami proponuję ćwiczenie, które niejako ilustruje pewien społeczny czy kulturowy mechanizm, nie tyle odtwarza go, co traktuje jako punkt wyjścia. Na przykład prowadzę ćwiczenie na bazie kolekcji obrazów króla Stanisława Augusta. Król z reguły kupował obrazy przez pośredników, sam zazwyczaj nie oglądał dzieł przed zakupem, znał ich szkice lub opisy i na tej podstawie decydował. Moje ćwiczenie odnosi się do tamtej sytuacji. Grupa zbiera się w sali obok Galerii Obrazów. Wybieramy z grupy „króla", który do galerii nie wchodzi, a pozostali uczestnicy są jego wysłannikami. Wysłannicy wchodzą do galerii, każdy wybiera jeden obraz, który uważa za istotny, interesujący, po czym przedstawia go „królowi" poprzez rysunek, opowieść i tak dalej. Zadaniem króla jest wybór jednego z prezentowanych obrazów. Wywiązuje się dyskusja. Potem król ogląda obraz „na żywo", rozmawiamy o jego decyzji, weryfikujemy to, co zostało przedstawione „królowi" z samym dziełem. Zatem działamy inspirując się historią, ale jest tu też sporo miejsca na kreatywność i wybory uczestników. Niekiedy odwołuję się do emocji i wartości. Na przykład w Sali Salomona są obrazy, które przedstawiają uniwersalne cnoty – wartości takie jak Męstwo czy Sprawiedliwość. Robię na ich bazie ćwiczenie, które jest formą targowania się, wymiany. Proszę uczestników, żeby zanotowali cechę, która uważają za swoją zaletę, mocną stronę, a następnie w Sali Salomona pozwalam im tę cechę wymienić tzn. oddać trochę swojej empatii, poczucia humoru, analityczności itp. w zamian za jedną z cnót namalowanych przez Bacciarellego, przy czym trzeba uzasadnić swoją decyzję. Oczywiście chodzi nie o to, żeby się „wywnętrzać", ale o to, by zastanowić się nad sobą i swoim systemem wartości. Miałam raz przy tym ćwiczeniu zaskakującą sytuację z grupą seniorek: niemal wszystkie napisały o empatii jako swoje mocnej stronie. Okazało się, że to były głównie babcie, które pomagały dzieciom i wnukom z pełnym poświęceniem. Jednak gdy dokonały wymiany stwierdziły, że bardzo chętnie odrobiny tej empatii się pozbędą bo im nieco uprzykrza życie – ile można być takim pomocnym?! Oprócz tego, oczywiście, opowiadam o na-

szych zbiorach, o tym, że istnieje zakodowana symbolika tych prac; przemycam wiedzę, która jest dla mnie podstawową inspiracją, jednak zależy mi na tym, żeby każde takie spotkanie było dla ludzi i o nich a nie dla obiektów i o nich. Ważna w tym procesie jest też dla mnie przekora, gdy nie tyle przekazuję coś ile raczej pytam uczestników, co oni mogliby mi powiedzieć na dany temat.

Proponujesz więc coś pomiędzy wykładem a warsztatem, to nie jest jednorodna forma.

Staram się łączyć teorię i praktykę. Jest w tym potencjał, wciąż jednak należy go rozwijać. Nasi odbiorcy nie zawsze są do końca gotowi na taką formułę, oczekiwania wobec edukacji i muzealnej i teatralnej są często bardzo klasyczne: „przyjdziemy na wykład czegoś się dowiedzieć", albo „przyjdziemy robić scenki". A formy pośrednie wciąż się wymykają, ludzie czują się zagubieni. Dla mnie ważne jest łączenie kompetencji w taki sposób, żeby pozwolić historii i sztuce oddziaływać. Na przykład podczas cyklu „Iluzje" realizowanym we współpracy z Instytutem Teatralnym, najpierw rozmawialiśmy z uczestnikami o tym, czym jest perspektywa i z jakiego powodu kiedyś konstruowano scenę teatralną tak a nie inaczej, a potem na scenie łazienkowskiego Teatru Królewskiego tę perspektywę staraliśmy się odtworzyć za pomocą przestrzennych instalacji, doświadczyć fascynującego zjawiska iluzji. Są osoby, które mają satysfakcję z uczestnictwa w takiej formie przekazu, z doświadczania wiedzy poprzez ciało i działanie, są i takie, którym to nie odpowiada.

Teatr Stanisławowski, o którym mówisz, jest jednocześnie przestrzenią edukacyjną i edukującą. Można wykorzystać jego potencjał, ale i on sam pracuje na człowieku.

To jest przestrzeń-samograj, autentyczna: z oryginalnymi, imponującymi malowidłami iluzjonistycznymi. Ludzie tam wchodzą i miejsce natychmiast robi na nich wrażenie. Ta przestrzeń i mnie zaczarowała. Szczęśliwie się złożyło, że z okazji 250-lecia teatru publicznego powstało wiele tekstów, pojawiło się dużo wiadomości, które dały pretekst do eksplorowania tego okresu teatralnego, a tym samym również uwypuklenia znaczenia działalności teatralnej króla. W toku moich działań odkryłam, że Łazienki były miejscem teatralnym w sposób totalny: Teatr Królewski, Teatr Mały, amfiteatr, sceny efemeryczne, które budowano na krótki czas, do tego performatywność dworu królewskiego – całe Łazienki są przestrzenią teatralną. O Wojciechu Bogusławskim mówi się, że to ojciec polskiego teatru, ale w pewnym sensie można nim nazwać także Stanisława Augusta, który miał istotny wkład w rozwój teatru polskiego – dworskiego i publicznego. Myślę, że jest jeszcze wiele do powiedzenia na ten temat i chciałabym, żeby Łazienki były kojarzone m.in. właśnie z teatralnością i teatrem.

Czy masz wrażenie, że Łazienki zyskują na twojej pracy? Że twoje propozycje edukacyjne są dla muzeum – wybacz język ekonomii – opłacalne?

Pojawiają się te same twarze, więc ludzie do nas wracają. Jednocześnie też przychodzą nowe osoby, które poszukują nietypowych form działania i trafiają do nas. Staram się proponować jakąś alternatywę, inny rodzaj opowieści, spotkania i to jest ten „zysk". Cieszę się, że mam taką możliwość. Zajmuję się w Łazienkach m.in. działaniami teatralnymi i wolontariatem. To są po pierwsze przestrzenie zaangażowania a po drugie – wolności. Niedawno doszłam do wniosku, że obszary te mają ze sobą coś wspólnego.

Co takiego?

Wolontariat nie jest ustrukturyzowany, nie ma rygorystycznych zasad dotyczących tego, jak działania wolontariackie powinny wyglądać. W związku z tym traktuję go jako przestrzeń wolności i eksperymentu. Testujemy z wolontariuszami formuły współpracy, nowe metody ustawiania relacji muzeum-odbior-

ca. Działania teatralne również mogą być taką przestrzenią: jest tam mnóstwo miejsca na improwizację, rama jest pusta, można sobie wiele rzeczy spróbować. Jedno i drugie pole może być alternatywą dla osób, które szukają nowego sposobu zaangażowania. W obu przestrzeniach znajduję te same wartości, w obu istnieje czekająca na wypełnienie rama. Cieszę się, że rozmawiamy, bo rzadko mam okazję się zastanawiać nad swoją filozofią pracy.

A gdybyś tę filozofię miała dookreślić – co by się tam znalazło?

Na pewno współuczestnictwo, oddawanie głosu uczestnikom warsztatu. Ale też przekazanie treści, która nie wyklucza demokratycznej i partnerskiej sytuacji oraz wreszcie przestrzeń twórcza z miejscem na eksperyment czy łączenie różnych punktów widzenia.

Czyli wkładanie nowych treści w starą ramę.

Tak, i to dla mnie ciągłe wyzwanie, żeby za każdym razem było trochę inaczej. I tak sobie to tutaj ćwiczę.

16 listopada 2017

Warszawa, Podchorążówka – Ogród Łazienkowski

SZTUKA JEST PO TO ŻEBY NIE ROZMAWIAĆ O SUSZARCE DO WŁOSÓW

Rozmowa z Tatianą Drzycimską i Katarzyną Migdałowską

Hubert Michalak: Wrocławski Teatr Współczesny (WTW) gra „najnowszą klasykę", teksty Tymoteusza Karpowicza czy Helmuta Kajzara. To repertuar nieoczywisty.

Tatiana Drzycimska: Gdy Piotr Cieplak w 1993 roku reżyserował w WTW „Historyję o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim", powiedział, że Mikołaj z Wilkowiecka pisał dramat sobie współczesny, a on robi współczesne przedstawienie. Nie dążymy do rekonstrukcji. Marek Fiedor startując w konkursie na dyrektora WTW, uczynił z twórczości Karpowicza i Kajzara ważny element swojego programu przekonany, że ich utwory celnie opisują również dzisiejszą rzeczywistość. Zresztą w realizacjach widać współczesność tych sztuk. Walorem utworów, które wystawiamy jest również to, że powstawały jako dzieła literackie, a nie scenariusze na zamówienie, do konkretnego projektu.

Takie myślenie przyświeca chyba również waszemu konkursowi?

TD Konkurs Dramaturgiczny STREFY KONTAKTU tak właśnie działa: Jury wyróżnia teksty o wysokich walorach artystycznych, a Komisja Artystyczna WTW wg swoich kryteriów wybiera tytuły, które bardzo szybko trafiają na naszą scenę. W ramach konkursu przygotowujemy też czytania, które niekiedy są gotowymi formami teatralnymi, np. „Doppelganger". Publiczność interesuje się tymi poszukiwaniami: widzowie chcą oglądać nasze spektakle, nie zdejmujemy ich z repertuaru po jednym sezonie. Sztuki te nie straciły na aktualności: w przypadku Kajzara to jego śmierć i przemiany polityczne początku lat 80. sprawiły, że jego twórczość zeszła na dalszy plan, nie zaś dezaktualizacja utworów. Ten pisarz znał i Wschód i Zachód. Pisał o problemach cywilizacyjnych, które w wielu przypadkach dotyczą polskiego społeczeństwa dopiero dzisiaj. Wybiegał w przyszłość.

A w jaki sposób pracujecie na tych przedstawieniach od strony edukacyjnej?

Katarzyna Migdałowska: Przygotowując warsztaty i spotkania skupiam się nie tyle na treści sztuk ile na rozwiązaniach formalnych zastosowanych w spektaklach: na znaku plastycznym, kompozycji, słowie padającym ze sceny. Zależy mi, żeby po takim spotkaniu uczestnicy nabrali umiejętności czytania tekstu kultury w ogóle, zrezygnowali z wymówki „ja nie rozumiem", żeby nie czuli się niekompetentni i żeby przedstawienie sprawiało im przyjemność niezmąconą niepewnością.

TD Podczas wyjazdowych lekcji teatralnych, dążąc do tego samego celu, używałam metafory snu. Mówiłam: gdy śnicie, nie zastanawiacie się, czy macie narzędzia do tego, by zrozumieć sny, po prostu śnicie je i one w was zostają. Teatr jest rodzajem takiego snu. Metafora może dać widzom odwagę do zmierzenia się z teatrem albo obudzić świadomość posiadania kompetencji.

KM Podstawową kompetencją jest bycie widzem. A po to trzeba przyjść do teatru.

TD Jadąc kiedyś tramwajem byłam świadkiem długiej rozmowy młodych kobiet o suszarce do włosów. 20 minut – tylko o suszarce! Moim zdaniem sztuka jest po to, żeby nie trzeba było tracić czasu na rozmowy o suszarce. Rozmowy o sztuce są dużo ciekawsze. Chcemy wspierać widzów w tych rozmowach, bo w każdy spektakl można się zagłębić, znaleźć w nim dla siebie coś istotnego.

Obawa odbiorcy przed „niewłaściwą interpretacją" jest chyba dosyć powszechna.

TD To można odnieść w ogóle do całej sztuki współczesnej. Chcemy utwierdzić widzów w przekonaniu, że teatr jest dla nich, że są w stanie rezonować z przedstawieniem, że ich uważność, wrażliwość, odwaga znajdowania skojarzeń – dopełniają przedstawienie. Taka swoboda jest jak najbardziej pożądana.

KM Podobnie jak zastosowanie własnego doświadczenia w charakterze filtra. Kiedy przyszło mi przedstawić licealistom spektakl „Paternoster" wg bardzo osobistego tekstu Kajzara uświadomiłam sobie, że widzów i bohatera dzieli ponad 25 lat różnicy wieku. Trudno wymagać zrozumienia doświadczenia osoby dużo starszej albo znajomości biografii autora. Prościej uświadomić, że każdą wypowiedź artystyczną filtrujemy przez siebie. Poprosiłam młodych ludzi o stworzenie scenariuszy scen, w których zagrają codzienną sytuację dziejącą się wśród bliskich im doświadczeniem równolatków, potem zastanawialiśmy się, co ważnego poprzez tak zwykłe sceny można powiedzieć innym. Podobnie robił Kajzar mówiąc do widzów poprzez bagaż swych doświadczeń. I to chyba zadziałało, bo ta konkretna młodzieżowa widownia, z którą pracowałam na warsztacie, była podczas spektaklu mocno „rozgrzana".

Pewne elementy przedstawienia zostaną tajemnicą i dobrze jest umieć się na to zgodzić.

KM W teatrze antycznym wiedza była podstawą, znajomość historii religijnej pozwalała śledzić urodę poezji, ale dziś ze spektaklu każdy bierze sobie coś innego. Wyznaję teorię dzieła otwartego, uważam, że dopiero interpretacja widza zamyka całość. Odbiór sankcjonuje przedstawienie, bo spektakl bez widowni się nie odbywa.

TD Wciąż uczymy się rozmawiać z widzami. Wspominałam już o wyjazdowych lekcjach teatralnych, które prowadziłam w szkołach, praktykowaliśmy też spotkania z twórcami, sprawdził się Teatr dla Rodziców, gdy dzięki zapewnionej przez nas na czas spektaklu bezpłatnej opiece nad dziećmi i wcześniejszej porze rozpoczęcia przedstawień młodzi rodzice – w jakiś sposób wykluczeni z kultury z powodu no-

wych obowiązków – mogli wreszcie wyjść z domu. Ale intensywna programowa działalność edukacyjna w WTW trwa dopiero trzeci sezon. Dołączyła do nas Agnieszka Majcher – szefowa Działu Komunikacji i Marketingu, pojawiła się w zespole Katarzyna Migdałowska, intensywnie pracujemy, a nasze działania są odpowiedzią na pewne wyczuwalne napięcie i zainteresowanie ze strony nauczycieli.

Napięcie czyli oczekiwanie? Niepokój?

TD Napięcie płynące z potrzeby przygotowania ucznia na spektakl. Nauczyciele pracują na to, aby w przyszłości dorosły człowiek miał potrzeby kulturalne.

KM Nauczyciele wiedzą, że sztuka współczesna szybko się zmienia, łatwo stracić narzędzia jej odbioru. Mimo szczerych chęci nie wszystkim się udaje nadążać za zmianami, więc staramy się okazać wsparcie. Przybiera to różne formy, np. przy okazji „Panny Nikt", we współpracy z Dolnośląskim Ośrodkiem Doskonalenia Nauczycieli i dzięki wsparciu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (MKiDN), poprowadziliśmy zajęcia, podczas których z grupą nauczycieli opracowaliśmy do tej konkretnej premiery materiały warsztatowe dla innych nauczycieli; przy okazji wypracowywaliśmy metody komunikacji, rozmawialiśmy, wymienialiśmy doświadczenia.

TD Te działania zmieniają się dynamicznie. Wcześniej organizowaliśmy dla nauczycieli dyskusje z reżyserem i aktorem. Wszystkie pytania były dozwolone, z każdym kolejnym spotkaniem nauczyciele coraz mocniej przejmowali inicjatywę. I dopiero po spektaklu i dyskusji decydowali, czy wrócą z uczniami, czy tytuł pasuje do podstawy programowej, w której teatrowi coraz trudniej się zmieścić.

KM Spektakl zresztą nie ma być narzędziem dydaktycznym, realizacją lektury. Siłą WTW jest to, że w repertuarze rzadko bywają tytuły lekturowe, co poszerza spektrum zainteresowań i odbioru tekstów kultury. Traktowanie teatru jako pomocy dydaktycznej prowadzi do spłycenia jego działalności.

Czy efekty waszej pracy są w jakiś sposób „mierzalne"? Można prześledzić np. ewolucję widzów?

TD W tym sprzężeniu zwrotnym to my się zmieniamy dla widzów, poszerzamy ofertę, mamy do zaproponowania coś więcej niż jeszcze kilka lat temu.

KM Kiedy 50 lat temu Anna Hannowa w Teatrze Polskim we Wrocławiu zawiązywała Klub 1212 skupiający miłośników teatru, albo nieco później podobnie działał Milan Kwiatkowski w Teatrze Nowym w Poznaniu, oczekiwania widzów i możliwości teatrów były inne niż dzisiaj. To, co Hannowa i Kwiatkowski robili wówczas, dziś wymagałoby korekty, ale to tacy pionierzy jak oni wywalczyli w teatrach miejsce dla planowej edukacji. Obecnie przyspieszyła wymiana informacji, zmieniły się narzędzia pracy. Ważną rolę odgrywają multimedia, muszą pojawić się liczne i różnorodne bodźce, elementy gier i zabaw, szybkie, fragmentaryczne, teledyskowe narracje. Zmieniają się programy szkolne, sposób nauczania, myślenie o pedagogice – musimy na to reagować. Pojawiła się pedagogika teatralna jako kierunek nauczania, powstało Stowarzyszenie Pedagogów Teatru, są reżyserzy świadomi tego, że bez pracy z młodymi ludźmi nie będzie przyszłych widzów. Edukacja teatralna już nie jest działaniem pobocznym, dodatkiem do obowiązków, ale programowym działaniem o systemowych rozwiązaniach. Tu upatruję największej zmiany, która odpowiada na potrzebę poważnego traktowania młodych widzów.

TD Taką wielowątkową propozycję edukacyjną WTW zaproponował w 2016 roku w finansowanym przez MKiDN projekcie „Jak poprzez teatr poznawać świat", który miał trzy nurty dotyczące trzech różnych spektakli. Przy okazji spektaklu „Nie trzeba" były to rozwiązania najprostsze: po przedstawieniu

siadaliśmy do warsztatu. I mimo że graliśmy o zwykłej, wieczornej porze a grupy przyjeżdżały do teatru spoza Wrocławia, to zaangażowanie młodzieży było tak duże że np. podczas warsztatów filozoficznych Katarzyny Kuczyńskiej uczestnicy nie chcieli wyjść z teatru. Gdy na warsztat wzięliśmy przedstawienie „Walentina: The Last Human Dog", współpracowaliśmy z ekologami. Połączyliśmy sceniczną historię kobiety, która utraciła męża w wyniku eksplozji w Czarnobylu, z wielogodzinnymi warsztatami z Fundacją Ekorozwoju podejmując tematy związane z odpowiedzialnością człowieka wobec natury. Z kolei przy spektaklu „Fragment nieistniejącego świata", opowieści o starym człowieku, który trafia do domu opieki i o młodym, który chce o nim zrobić program telewizyjny, plan zawierał m.in. wizytę w Hospicjum Bonifratrów oraz warsztat reporterski. Potem prosiliśmy uczestników, żeby na bazie tych doświadczeń napisali teksty do inscenizacji pod opieką naszej aktorki Beaty Rakowskiej, która wspierała ich także podczas realizacji przedstawienia. Młodzież zaangażowała się niebywale, nawet udostępnialiśmy salę prób na pracę, gdy okazało się, że nie mogą znaleźć miejsca na wspólne pisanie. Podczas finałowego pokazu Scena na Strychu była wypełniona po brzegi. Zagraliśmy także dla pensjonariuszy Hospicjum. Młodzi ludzie odwiedzali ich również po zakończeniu projektu. Tak wyraźne komunikaty: „chce nam się", „chcemy to robić", to odpowiedź widza na nasze propozycje. Niedługo później jedna z nauczycielek dzwoniła z prośbą od młodszego rocznika o kolejną edycję przedsięwzięcia. Niestety, już nie mieliśmy za co go realizować.

KM Poruszyłaś tu dwie sprawy, do których chcę nawiązać. Pierwsza, ważna i bolesna dla projektów edukacyjnych: dobra edukacja kosztuje. Pozorowane, realizowane po kosztach działania nie są pełną odpowiedzią na potrzeby widza. Dobrzy specjaliści kosztują, podobnie jak działania organizacyjne. Niestety, ze względów finansowych takie przedsięwzięcia często kończą się po jednej edycji, co podcina skrzydła i realizatorom, i uczestnikom. A druga sprawa: teatr to nie tylko scena, a odbiorcy teatralni to nie tylko ludzie, którzy chcieliby na nią trafić. Są i tacy, którzy wolą popatrzeć, pracować od strony kulis czy realizacji. Dla nich też jest miejsce w teatrze.

TD Na początku pracy przy „Fragmencie…" opowiadałam, z czego składa się spektakl i kto nad nim pracuje zachęcając, żeby uczestnicy wyodrębnili spośród siebie reżysera, scenografa, autora tekstu itd. Te podziały się dokonały w naturalny sposób, każdy znalazł się w jakiejś roli.

To brzmi dla mnie jak praktyczna realizacja tytułu wspomnianego projektu – poznawanie świata nie musi kończyć się na występowaniu wobec niego.

TD Tytuł projektu wziął się od słów „On poprzez teatr poznaje świat" – tak Kazimierz Grotowski opisał istotę działań swego młodszego brata Jerzego. To zdanie zrobiło na mnie wielkie wrażenie. Precyzyjnie określa ono cel, jaki chcemy osiągnąć w naszej działalności edukacyjnej.

Wrocławski Teatr Współczesny

18 grudnia 2017

ODCZYTAĆ STRUMIEŃ ŚWIADOMOŚCI

Rozmowa z Magdaleną Miklasz

Hubert Michalak: Spotykamy się, żeby porozmawiać o zaskakującym eksperymencie, jakiego dokonałaś na jednym z najbardziej znanych utworów dramatycznych polskiej literatury. Twoje „Tajemnice Wesela 1900: podsłuchuj/podglądaj/współpracuj" to przedsięwzięcie, którego opisów właściwie nie udało mi się znaleźć, jakby recenzenci skapitulowali.

Magdalena Miklasz: Bo naprawdę trudno wytłumaczyć co to jest.

Przygotowałaś adaptację „Wesela" dla dzieci od 6. roku życia. Eksperymentujesz w niej z sensem, negujesz podział na działanie artystyczne i edukacyjne, oddajesz sprawczość w ręce dzieci – a jednocześnie zapraszasz je do precyzyjnie skonstruowanej przestrzeni, w której można doświadczać pomysłu Stanisława Wyspiańskiego w celowo niekompletnej formie. To twardy orzech do zgryzienia dla recenzenta: wybebeszyłaś kanoniczny tekst i użyłaś go jako narzędzia do poznawania świata, zrobiłaś to wszystko jednak z sympatią do niego, nie użyłaś go przedmiotowo.

Może im starszy i bardziej klasyczny jest tekst, tym ciekawiej jest go ugryźć z nieoczekiwanej strony. Nie chcieliśmy iść wyłącznie w nowoczesność. Szukaliśmy balansu, sposobu rozmawiania, kładzenia akcentu, żeby nie wszystko było „na współcześnie". To by było straszne.

Gdy zaczęłaś myśleć o tej pracy – to właściwie o czym myślałaś? Co miało powstać?

Coś.

Zamierzałaś „Zrobić coś”?

Prawie tak. „Tajemnice…” powstały w ramach festiwalu Wyspiański wyzwala. Bartek Szydłowski, wówczas świeżo upieczony dyrektor Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, rzucił hasło: „Dzieci i Wyspiański” a ja miałam coś z tym zrobić. Myślenie zaczęłam od „Wesela” Andrzeja Wajdy, które poznałam w dzieciństwie dzięki mojej mamie, polonistce. Wróciły do mnie kolory, kostiumy, warstwa wizualna nawiązująca do tradycji ludowej, ale też dziwne duchy, które się tam pojawiają. I „Wesele” okazało się naturalnym skojarzeniem do pomysłu Bartka: w tekście sztuki są postaci dzieci i mają konkretną rolę, jednocześnie współczesne weselne imprezy rodzinne dzieci często pamiętają z życia. Opowiedziałam o pomyśle scenografowi Mirkowi Kaczmarkowi, który otworzył mi głowę: bardzo lubię escape-roomy, więc próbowaliśmy połączyć tę ideę z tekstem Wyspiańskiego, uruchomić warstwę dźwiękową, użyć rekwizytów, różnymi zmysłami doświadczyć „Wesela”. Mirek powiedział, że dzieci na weselu poruszają się jak w labiryncie – jest ścisk, trzeba przejść pod stołem itd., więc postanowiliśmy wznieść labirynt – takie bezpieczne zagubienie się jest wielką atrakcją dla dzieci…

… od siebie dodam, że nie tylko dla dzieci.

Na pewno.

To bardzo dużo inspiracji jednocześnie.

Podzieliłam przestrzeń na trzy etapy, jak trzy akty u Wyspiańskiego. Każdy etap uruchamia inny obszar współpracy z widzem. Najpierw się podsłuchuje, później podgląda, w końcu współpracuje.

Na samym początku dzieci dzielą się na grupy i muszą uzupełnić otrzymaną listę…

… gości weselnych, czyli faktycznych uczestników wesela z 1900 roku. Wchodzimy w atmosferę weselnej zabawy i w różnych miejscach słuchamy krótkich urywków sztuki. Nagrania wykorzystane w pierwszej części są celowo przesadne, nienaturalne, żeby dzieci zderzyły się z językiem podanym w taki sposób – to pewna tradycja, którą szkoda odrzucać. Chciałam niejako zmusić dzieci do wysłuchania języka innego od współczesnej polszczyzny. Jedna z dziewczynek słuchając nagrań stwierdziła, że słyszy język włoski, dopiero gdy opiekunka wytłumaczyła jej, że to gwara, dziewczynka wsłuchała się ponownie i uznała, że faktycznie jest to język polski. Przy fragmentach muzycznych namówiłam kompozytora, Marcina Liwenia, na pomieszanie folkloru ze współczesnym bitem i elektroniką zainspirowana tym, co z folkiem wydarzyło się na przełomie XX i XXI wieku. Chcieliśmy „przemieścić” folkową ludowość, skojarzyć ją ze ściskiem, amokiem współczesnych imprez, bo to podobne bodźce. Zamierzaliśmy zbudować poczucie łączności z ludźmi z 1900 roku, świadomość, że byli podobni do nas w swoich potrzebach, tylko w innej formie je wyrażali. Ta nawiązująca do współczesności muzyka ma dać trop pomocny we współczesnym czytaniu Wyspiańskiego.

Druga część zaczyna się od interakcji z widzami.

Pojawia się Chochoł, żywa postać, która otwiera część nocną, opowieść o podglądaniu.

Gdy moja grupa zobaczyła plecy Chochoła po raz pierwszy, zgodnie stwierdzono, że to robot. Gdy nagle „robot” na wezwanie „ożył”, dzieci wrzasnęły ze strachu.

Tak, to mocne wydarzenie, żywy aktor zawsze zwycięży w starciu z 3D. W dalszej części środkowego

etapu labiryntu pokazujemy sztuczki wizualne – hologram, ultrafiolet, interaktywny obraz wyświetlany na ekranie – zaskakujemy widzów jak w muzeum sztuki współczesnej. Ale jednocześnie używamy np. obrazu Jana Matejki „Stańczyk", portretu Ksawerego Branickiego autorstwa Janosa Rombauera i innych klasycznych dzieł. Amadeusz Nosal, który zajął się stroną wizualną, potrafi w bardzo nieoczywisty sposób i z ogromnym wyczuciem wykorzystywać w wizualizacjach klasyczne obrazy, stare zdjęcia, nadając im niejako nowy charakter. Czuliśmy, że należy użyć kanonicznych obrazów ale właśnie w nowej formie, inaczej zapośredniczonych.

A po potyczkach z duchami, osobami dramatu, przechodzimy do ostatniej części.

Przyświeca jej hasło współpracy. Widzowie, wcześniej podzieleni na grupy, muszą połączyć siły i działać razem. Idea wyścigu, której część dzieci trzyma się mocno podczas pokonywania dwóch pierwszych etapów, zostaje pozbawiona znaczenia: ostatnie działanie musi zostać wykonane przez wszystkich. Nie tłumaczymy dzieciom tych koncepcji, raczej dajemy im je odczuć.

Tłumaczenie to raczej rola opiekuna.

Oczywiście, jeśli nauczyciel odczyta tę myśl, może temat uruchomić na lekcji. Na pokazach familijnych z kolei rodzice dopowiadają dzieciom, na co zwrócić uwagę. Ale może nie wszystko trzeba tłumaczyć? I tak w końcu razem dmiemy w złoty róg, więc może to określenie pozostanie w głowach, a z nim wrażenie tajemniczości, współpracy – no i myśl o tym, że nam się udało a Jaśkowi w „Weselu" jednak nie.

Jakie są reakcje zwrotne od widzów?

Ostatnio usłyszałam „O, ale creepy". A mówiąc poważnie – reakcje są bardzo pozytywne, świadczy o tym również i to, że „Tajemnice…" weszły do repertuaru, są grane, choć zakładaliśmy, że zostaną zaprezentowane kilka razy. To miała być mała instalacja, a powstała chyba ważna rzecz. Wiem, że są dzieci, które weszły do labiryntu kilka-kilkanaście razy i chcą wracać. Może ktoś zapamięta „Przyjdź, Chochole, na wesele"? Może jakieś hasła, może atmosferę, która dzięki wyobraźni Mirka nie tylko odsyła do folkloru, ale również proponuje interpretację? Albo wianki, w których można słuchać muzyki? Myślę, że na pewno pozostanie w głowach hasło o współpracy. Czytam czasem zapiski na ścianach, które uczestnicy zostawiają opuszczając labirynt. Niektóre dzieci odbierają „Tajemnice…" bardzo wrażeniowo: ostatnio widziałam napis „Przez Chochoła dostałem zawału". Ktoś inny miał skojarzenie z zadaniem do wykonania – przeczytałam: „Najciekawsza misja na świecie".

Może to dzięki wielu drobnym smaczkom rozsypanym po drodze: są drewniane drzwi, skrzynia, do której się można schować, fotel Racheli. Wyeksponowane obiekty wybrzmiewają nawet jeśli ty nie przypisałaś do nich żadnego zadania, nawarstwiają się i zostawiają osad w głowie, pamięć o tym, że coś się wydarzyło.

Chciałabym, żeby grupy miały więcej czasu na bycie w tej przestrzeni, byłoby łatwiej o skupienie, nie wszyscy od razu potrafią je uzyskać. Jest to jednak bardzo trudne logistycznie dla teatru. Może kiedyś się uda.

Jak powstawały „Tajemnice…"? To chyba nie była regularna produkcja.

Jest grupa dzieci, które nazwały się Grupa Filmowa Obierek i które samodzielnie tworzą filmy. Jej członkowie brali udział w moich działaniach w Dynowie, pomagali mi również w tej pracy. Jedna z dziewczy-

nek wystąpiła w filmie otwierającym „Tajemnice…" w roli Isi, grupowo zaś pomagali na etapie koncepcyjnym, przechodzili labirynt gdy jeszcze nie był gotowy i mówili, co trzeba poprawić, co nie działa a co się spodobało. Ich pomoc była nieoceniona.

A jak wyglądała praca koncepcyjna? Musiałaś mocno ociosać pierwotny pomysł?

Ciosania było mnóstwo. Wiedziałam, że chcę uzyskać trzy części, żeby odwzorować strukturę aktów i zachować dramaturgię: wieczór – noc – świt. Wiedziałam też, że rozdzielimy dźwięki, elementy wizualne i część poświęconą współpracy. Długo się to wymyślało, bo czerpaliśmy z różnych form i różnych środków wyrazu. Ograniczenia ekonomiczne, technologiczne i organizacyjne sprawiły, że pewne rzeczy musiały wypaść. Pierwszym pomysłem, z którego ostatecznie zrezygnowałam, było zrobienie „Wesela" z perspektywy dziecka schowanego pod stołem. Później jednak zrozumiałam, że to by było „Wesele" dla dorosłych, którzy dość dobrze znają utwór, nie dla dzieci (ale coś takiego koniecznie kiedyś trzeba zrobić). W trakcie pracy labirynt się rozrastał, a ponieważ Mirek początkowo nie przewidział w nim wyjść awaryjnych dla obsługi, każdy kto wszedł do labiryntu musiał przejść całą trasę. Przez ostatnie trzy dni pracy zrobiliśmy tam kilometry. Teraz już wyjścia są. Przy każdym kolejnym wznowieniu coś poprawiamy i zmieniamy.

Próby, jak się domyślam, odbyły się „na sucho", bez uczestników?

Może dwa razy przeszliśmy z Obierkami trasę, oni potrafili „zagrać", że jeszcze nie widzieli labiryntu. Praca koncepcyjna trwała około dwóch miesięcy, praca we właściwej przestrzeni była błyskawiczna: labirynt stanął trzy dni przed festiwalem. Nie było regularnych prób, po raz pierwszy robiliśmy coś tak nowego. Nie mogę nie wspomnieć, że przy pracy towarzyszyło nam dużo dobrej woli ludzi dookoła, którzy starali się, żeby powstało coś pięknego. Na przykład bardzo późno zrozumieliśmy, że aktorzy sami nie dadzą rady w labiryncie, więc zaangażowała się w pomoc obsługa Małopolskiego Ogrodu Sztuk w Krakowie, miejsca, gdzie gramy. Rola tych ludzi jest nieoceniona: oni do tego stopnia się wciągnęli, że teraz noszą kostiumy odwołujące się do estetyki „Tajemnic…". To ich inicjatywa, cieszę się, że widzą w tym sens.

Co jest takiego w klasycznym utworze, co twoim zdaniem buduje most między czasem dawnym a współczesnym?

Staram się uciec od racjonalnego myślenia, przywołać to, co na mnie wywarło lub nadal wywiera wrażenie. Zmysły mamy takie jak nasi przodkowie, a z tekstem jest tak, że choć można wszystko przeczytać to niekoniecznie wszystko zrozumieć. Sama gdy oglądam spektakl nie zawsze słucham słów, często mam odbiór emocjonalny. Zauważyłam, że czasami aktorzy nie rozumieją, że dla mnie słowo jest oddalone, emocje są bliższe. Zresztą sama słowami nie zawsze posługuję się dobrze…

… dzisiaj znakomicie ci idzie.

Staram się. Zwykle potrzebuję potoku słów, żeby coś wydobyć, nazwać rzeczy właściwie. I tak też chyba widzę dramaty, co może drażnić ludzi bardzo związanych z klasyką. Ja jednak idę za strumieniem świadomości i raczej to jego próbuję odczytać, niż dokładnie zanalizować każde słowo. To może rodzić nieporozumienia, ale młodzież i dzieci wiedzą w czym rzecz. Widocznie jest coś w młodym umyśle, co łatwiej daje się porwać właśnie przez emocje.

W przypadku „Tajemnic…" to również strategia artystyczna – na rzecz emocji odrywamy się od wiel-

kich sensów utworu z wyjątkiem symbolu złotego rogu. I otrzymujemy faktycznie klasykę żywą, aktualną, przemawiającą do nas.

Czasami na końcu, gdy dzieci muszą działać razem, kłócą się i wyrywają sobie instrukcję działania – wówczas jedno z nich krzyczy: „Nie, stop, przecież musimy współpracować!". To powtórzenie finału „Wesela": grupa się kłóci, każdy ma swoją rację i ktoś to musi wziąć w garść bo inaczej nie będzie zakończenia, w naszym przypadku – nie ukończy się labiryntu. Zawsze czekamy aż dzieci się zorganizują, dokonają tego, czego się nie udało zrobić w „Weselu" i co bardzo mizernie udaje się w obecnym świecie.

Małopolski Ogród Sztuk

5 grudnia 2017

KLASYKA ŻYWA

Idea i cele konkursu

Najważniejszym celem Konkursu „Klasyka Żywa" jest wzmocnienie zainteresowania współczesnych twórców polskiego teatru dawną literaturą posiadającą potencjał sceniczny i mogącą stać się przedmiotem twórczej reinterpretacji i dialogu z dzisiejszymi odbiorcami. Konkurs wyrasta z przekonania, że polska literatura dramatyczna to prawdziwa skarbnica czekająca na kolejną falę odkryć, którą chcemy wzbudzić przez zachęcanie do sięgania po teksty rzadko lub wręcz nigdy nie wystawiane.

Organizatorom konkursu zależy na zainicjowaniu dialogu z klasyką prowadzonego z pozycji dzisiejszych, ale z uwagą wsłuchującego się w głosy brzmiące w dawnym dramacie. Klasyka żywa to dawny tekst znajdujący oddźwięk we współczesności, rezonujący tak w twórcach, jak i w zapraszanych na przedstawienia partnerach teatralnej rozmowy. Wzbudzenie tego rezonansu nie jest łatwe, ale tym bardziej wartościowe są nakierowane na ten cel dążenia.

W latach 2014–2015 w związku z jubileuszem 250-lecia teatru publicznego w Polsce Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego ogłosiło i przeprowadziło pierwszą edycję Konkursu na Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Polskiej „Klasyka Żywa". Przyniósł on zauważalne zwiększenie zainteresowania klasyką teatralną i zaowocował licznymi, ważnymi i interesującymi przedstawieniami. Doświadczenia te zostały wykorzystane w kolejnych edycjach konkursu, które również przyniosły interesujące efekty.

Od drugiej edycji Klasyka Żywa jest konkursem inscenizacji. Przystąpić do niego mogą przedstawienia tekstów, od których napisania upłynęło trzydzieści pięć lat, przygotowane przez wszystkie typy teatrów (w tym też szkoły teatralne). Do konkursu nie są dopuszczane parafrazy dawnych tekstów pisane przez współczesnych autorów w sposób zdecydowany zmieniające podstawowe wyznaczniki oryginału. Wszelkie kontrowersje z tym związane rozstrzyga Komisja Artystyczna. Do konkursu niedopuszczane są także prezentacje dramatu w formie prób czytanych i pokazów warsztatowych, a także słuchowiska, spektakle telewizyjne oraz spektakle funkcjonujące wyłącznie w Internecie lub na nośnikach elektronicznych. Najlepsze, zdaniem Komisji Artystycznej, przedstawienia są zapraszane na Opolskie Konfrontacje Teatralne / „Klasyka Żywa", gdzie rywalizują o Nagrodę im. Wojciecha Bogusławskiego i inne wyróżnienia przyznawane przez Jury Festiwalu. Komisja Artystyczna przyznaje także nagrodę im. Stanisława Hebanowskiego dla najciekawszego odkrycia repertuarowego.

BIOGRAMY

Tatiana Drzycimska

Rzecznik prasowy i koordynator projektów edukacyjnych we Wrocławskim Teatrze Współczesnym. Do 2006 roku związana z Polskim Radiem Wrocław, gdzie przygotowywała i prowadziła audycje poświęcone kulturze, dokumentowała życie teatralne na Dolnym Śląsku. Od 1992 roku stale współpracuje z Międzynarodowym Festiwalem Teatralnym „Kontakt" w Toruniu. Autorka m.in. przekładu na język rosyjski „Do piachu" Tadeusza Różewicza. Tłumaczka prób spektakli m.in. Elmo Nüganena, Rimasa Tuminasa i Andrzeja Wajdy. W latach 1990–1993 tłumaczka Bułata Okudżawy na koncertach i spotkaniach podczas jego wizyt w Polsce.

Patryk Kencki

Doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Historii i Teorii Teatru w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, sekretarz redakcji „Pamiętnika Teatralnego". Wykłada na Wydziale Aktorskim Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie oraz na studiach podyplomowych w Instytucie Sztuki PAN i w Instytucie Badań Literackich PAN. Członek Komisji Artystycznej Konkursu „Klasyka Żywa". Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół dramatu, teatru i widowisk staropolskich, tradycji biblijnej oraz polskiej recepcji Molière'a. Ogłosił ponad sto publikacji, w tym monografię Inspiracje starotestamentowe w dramacie polskiego renesansu 1545–1625 (Warszawa 2012).

Weronika Łucyk

Absolwentka Wiedzy o teatrze i Kultury współczesnej UJ. Ukończyła Szkołę Pedagogów Teatru, jest również absolwentką Szkoły Dramatu. Publikowała m.in. w „Didaskaliach" i na portalu teatralia.com.pl, współpracuje z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego (m.in. w ramach programu Teatroteka Szkolna). Prowadzi zajęcia na Uniwersytecie Gdańskim, pracuje w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku, gdzie od kilku lat prowadzi warsztaty teatralne dla widzów w oparciu o autorskie scenariusze.

Hubert Michalak

Absolwent dramatologii UJ, doktorant kulturoznawstwa UO, pracownik i współpracownik licznych teatrów, muzeów i innych instytucji kultury w Polsce, dwukrotny stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Katarzyna Migdałowska

Specjalista ds. edukacji we Wrocławskim Teatrze Współczesnym. Absolwentka kulturoznawstwa ze specjalizacją teatrologiczną i historii sztuki oraz podyplomowych studiów z zarządzania kulturą na Uniwersytecie Łódzkim. Pracowała w Teatrze „Pinokio" w Łodzi, Teatrze „Maska" i Teatrze im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie, Teatrze Polskim we Wrocławiu. Przez osiem lat związana była z Teatrem Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu jako koordynator pracy artystycznej, archiwista i kierownik literacki, przez cztery lata – z Teatrem Nowym im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu, jako kierownik literacki. Autorka i opiekun wielu projektów edukacyjnych i artystycznych, dramaturg, autorka publikacji w prasie fachowej i w drukach teatralnych.

Magdalena Miklasz

Absolwentka PWST im. Ludwika Solskiego w Krakowie (Wydział Reżyserii Dramatu) oraz Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza (Wydziale Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku). Ukończyła Państwową Szkołę Muzyczną im. Mieczysława Karłowicza w Krakowie w klasie skrzypiec. Reżyserka przedstawień m.in. w Teatrze Dramatycznym im. Gustawa Holoubka w Warszawie, Teatrze Nowym w Poznaniu, Teatrze Muzycznym im. Danuty Baduszkowej w Gdyni, Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, Teatrze Łaźnia Nowa w Krakowie. Wyreżyserowała również liczne widowiska plenerowe w Dynowie, pracowała dla Teatru Malabar Hotel/Teatr. Jest laureatką Głównej Nagrody na Festiwalu Debiutów Pierwszy Kontakt w Toruniu za reżyserię „Przemiany" według Franza Kafki w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie. Wykłada w Warszawskiej Szkole Filmowej na Wydziale Aktorskim.

Agata Pietrzyk-Sławińska

Animatorka kultury, edukatorka muzealna, pedagog teatru. Absolwentka kulturoznawstwa i animacji kultury w Instytucie Kultury Polskiej UW. Uczestniczka Szkoły Treningu i Warsztatu Psychologicznego w Ośrodku INTRA. Specjalistka ds. edukacji i koordynatorka programu Wolontariat z kulturą! w Ośrodku Edukacji Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie, gdzie odpowiada również za pracę z dorosłymi i realizację ścieżki teatralnej. Członkini Stowarzyszeniu Pedagogów Teatru, Stowarzyszenia Katedra Kultury oraz Kolektywu Terenowego. Współpracuje m.in. z Towarzystwem Inicjatyw Twórczych „ę", Instytutem Teatralnym, domami kultury, muzeami oraz grupami nieformalnymi.

KLASYKA
ŻYWA

:nstytut+eatralny
im. Zbigniewa Raszewskiego
2018

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.