

Urszula Namiotko

Uniwersytet w Białymstoku

Teatr niezawodowy w środowisku lokalnym

Amateur theater in the local environment

ABSTRACT: The author indicates the activity of amateur theaters that address the issue of local cultural heritage in their work. She devotes special attention to the educational dimension of the work of amateur theaters, situating it within the assumptions of regional education and social pedagogy. In light of these considerations, the theater is represented as a space for the implementation of educational actions related to the building of a local identity, shaping the social awareness and personal and community activation of individuals for the development of local environment.

KEYWORDS: Amateur theater, local identity, local environment, regional education, social pedagogy, social potential.

STRESZCZENIE: Autorka wskazuje na działalność teatrów niezawodowych, podejmujących w swojej pracy problematykę dziedzictwa kulturowego miejsca. Zwraca uwagę na pedagogiczny wymiar działań teatru niezawodowego wpisując go w założenia edukacji regionalnej oraz pedagogiki społecznej. Podjęte rozważania przedstawiają teatr jako przestrzeń do realizacji działań wychowawczych, związanych z budowaniem lokalnej tożsamości, kształtowaniem świadomości społecznej oraz aktywizacji podmiotowej i wspólnotowej jednostek na rzecz rozwoju środowiska lokalnego.

SŁOWA KLUCZOWE: Teatr niezawodowy, tożsamość lokalna, środowisko lokalne, edukacja regionalna, pedagogika społeczna, potencjał społeczny.

Wprowadzenie

Współczesną rzeczywistość społeczną charakteryzują dwa kierunki rozwoju myśli i działań człowieka: progresywna globalizacja oraz wzmacniająca-

ca się równolegle lokalizacja. Towarzysząca globalizacji, od lat 90. XX wieku unifikacja społeczeństwa światowego, wzbudziła w jednostce potrzebę określenia swojego miejsca w świecie oraz wskazania własnego punktu odniesienia w kształtowaniu tożsamości. Konsekwencją tych potrzeb był, między innymi, rozwój koncepcji „małych ojczyzn”, który jest bliski współczesnym ideom lokalności. Bliska człowiekowi potrzeba zakorzenienia, wyzwoliła wiele działań społeczno-edukacyjnych ukierunkowanych na środowisko lokalne, których celem jest wzmocnienie jego potencjału społeczno-kulturowego, kształtowanie więzi oraz pielęgnowanie pamięci miejsca. W artykule chciałabym zwrócić uwagę na praktykę teatralną, podejmującą problematykę dziedzictwa kulturowego miejsca, jako regionalną formę pracy nad budowaniem tożsamości lokalnej i wzmacnianiem samorozwoju środowiska lokalnego¹.

Teatr niezawodowy

Teatr jest jedną z najstarszych instytucji funkcjonujących w kulturze człowieka niemal od początku jego istnienia. Od wielu lat jednym z zagadnień, które stanowi centrum zainteresowań wielu twórców teatralnych jest pytanie o tożsamość człowieka, równie bliskie pedagogom zajmującym się jednostką i społeczeństwem. Przemiany jakie zachodzą w teatrze współczesnym pozwalają traktować tę formę sztuki jako narzędzie kształtowania tożsamości, wpisując go w działania nie tylko o charakterze artystycznym, ale też edukacyjnym. Eugenio Barba zwraca uwagę, że „w epoce pamięci elektronicznej, filmu i reprodukcji przedstawienie teatralne zwraca się do żywej pamięci, która nie jest muzeum, lecz – przemianą” (Barba 2007, s. 62–81). Teatr w konfrontacji z kulturą masową, w rozważaniach Edyty Nieduziak, proponuje: zamiast wirtualnego miejsca – rzeczywiste miejsce, zamiast pośrednich przekazów- bezpośredni kontakt z uczestnikami przedsięwzięć oparty nie tylko na słowie ale też na wspólnym działaniu, zamiast konsumpcji i komercji – możliwość współuczestnictwa i współdziałania (Nieduziak 2004, s. 148). Wszystkie te aspekty pozwalają traktować teatr jako przestrzeń pracy wychowawczej, kształtowania postaw, kreowania tożsamości, budowania wspólnoty poprzez pracę.

Stosunkowo łatwo jest zdefiniować teatr w rozumieniu instytucjonalnym lub jako rodzaj sztuki widowiskowej; czy też w pojęciu wykształconego w dzie-

¹ Uwagi zawarte w artykule związane są z prowadzonymi przeze mnie badaniami dotyczącymi transmisji dziedzictwa kulturowego w działaniach teatrów niezawodowych północno-wschodniej Polski, które realizują pod kierunkiem naukowym prof. dr. hab. Jerzego Nikitorowicza.

dzinie teatru, profesjonalnego, zespołu aktorów. Trudności pojawiają się, gdy podejmujemy próbę ujęcia w ramy teoretyczne teatru, który funkcjonuje niezależnie od formalnych zobowiązań, a w skład jego wchodzi często wyłącznie pasjonaci, nieprofesjonaliści. Możemy zatem spotkać w literaturze przedmiotu liczne próby tworzenia konstrukcji definicyjnych, których zadaniem jest wyczerpanie pojęcia, jak: teatr amatorski (Orzechowski 2000), teatr szkolny (Świeca 2009), teatr miłośników sceny (Żardecki 2012, s. 358), teatr młodzieży (Olshewska-Gniadek 2009), teatr niezawodowy. Egzemplifikacja ich bywa jednak często niejednoznaczna, obejmująca założenia tożsame dla różnych definicji, zależna od kontekstu prezentowania teatru. Teatry, które uczyniłam podmiotem analiz tego artykułu i swoich badań, to zespoły funkcjonujące poza szkołą, w różnych grupach wiekowych: dzieci, młodzież, dla których działania teatralne są zajęciami dodatkowymi, realizowanymi z powodów innych niż zarobkowe. Ich uczestnikami są aktorzy niezawodowi, podejmujący w swej praktyce problematykę związaną z dziedzictwem kulturowym miejsca, w którym funkcjonuje teatr. Rozumiejąc podwójne znaczenie słowa amator (por. Słownik... – amator to osoba zajmująca się czymś nieprofesjonalnie, bez doświadczenia w danej dziedzinie lub miłośnik czegoś, osoba znajdująca w czymś przyjemność; człowiek zajmujący się czymś hobbistycznie), świadomie zrezygnowałam z tego określenia teatru, aby uniknąć dwuznaczności. Założenie to potwierdziła debata z uczestnikami i widzami Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Studenckich w 2013 w Warszawie, na którym szukano dobrego określenia dla aktorów sceny niezawodowej wśród terminów: teatr studencki, teatr amatorski, teatr niezawodowy. Teatr amatorski został określony jako nacechowany pejoratywnie. Spośród wielu propozycji wybrano określenie: teatr niezawodowy (Niżniowski).

Termin „teatr niezawodowy” przyjmuję za Wiesławem Żardeckim, który definiuje go jako „alternatywny względem teatru instytucjonalnego, repertuarowego, model zespołu stowarzyszonych ludzi, zazwyczaj niewykształconych w akademiach teatralnych i nie mających odpowiedniego stażu, dla których właśnie aktywność teatralna jest zajęciem ubocznym, dodatkowym, realizowanym w czasie wolnym, sposobem istnienia (a nie sposobem spędzania czasu wolnego), wynikającym jednak z głębokich motywacji emocjonalnych, z więzi z innymi członkami zespołu lub ze spełniania istotnych dla nich zadań społecznych, a przede wszystkim z wewnętrznej potrzeby wyrażania się (niezależnie czy jest to zwykła radość czy namysł nad sensem życia, cierpienia i śmierci) poprzez tę właśnie sztukę” (Żardecki 2012, s. 358–359). Pedagogiczny wymiar teatru niezawodowego, w myśl Żardeckiego, polega na przeniesieniu środka ciężkości z efektu końcowego pracy teatralnej, czyli premiery

spektaklu, na proces twórczej aktywności podczas jego realizacji, opartego na osobistym zaangażowaniu i inicjatywie, który służy samowychowaniu i ubogacaniu uczestników, rozbudzaniu ich wyobraźni, wrażliwości; kształtowaniu samodzielności i odpowiedzialności. Zgodnie z autorem pojęcia, wartość teatru niezawodowego „polega przede wszystkim na licznych sytuacjach wychowawczych z niego wynikających, na poszukiwaniu wspólnej płaszczyzny rozwiązywania nurtujących go problemów przedstawianych z perspektywy uczestnika, na wypowiedzaniu się w ważnych dla niego sprawach za pomocą języka, którym on włada” (Żardecki 2012, s. 359).

Sztuka i wychowanie w koncepcji pedagogiki społecznej Heleny Radlińskiej

Helena Radlińska w rozważaniach dotyczących pracy społeczno-wychowawczej zwraca uwagę na „wzajemne oddziaływanie wpływów środowiska i przekształcających środowisko sił jednostek”, w których pedagogika społeczna „odnajduje cele stawiane świadomej czynności wychowawczej, w ich świetle charakteryzuje używane środki działania” (Kamiński 1961, s. 31). Melioracja środowiska jest możliwa poprzez aktywizację sił społecznych (jednostki, grupy, urządzenia, instytucje), które staną się przodownikami przebudowy. Rolę szczególną w przekształcaniu środowiska widziała Radlińska w umiejętności ożywiania przez pedagoga społecznego środowiska niewidzialnego, rozumianego jako kulturę duchową człowieka: wiedza, sztuka, wierzenia, obyczaje, pojęcia, postawy psychiczne, idee (Kamiński 1961, s. 33). Zagadnienie to w związku z tym artykułem jest teoretycznym kontekstem do analizy pracy reżysera/lidera nad potencjałem grupy teatralnej. Przygotowanie do przyjęcia, za własne, dziedzictwa kulturowego, poprzez czynną pracę teatralną, może zapobiec stałym poszukiwaniom „coraz to nowego kształtu dla wartości w istocie swej tych samych” (Radlińska 1961, s. 25). Historia pokazuje, że po odrzuceniu obecnych systemów, nowe pokolenia urzeczywistniają wiele z dawnych postulatów. Ważnym zagadnieniem jest tu zjawisko pokolenia historycznego, które stanowią „wszystkie roczniki wieku współżyjące w danej chwili w obliczu tych samych wydarzeń i tych samych zadań [...]. Poszczególne generacje różnią się przeżyciami, zasobem doświadczeń i możliwościami działania” (Radlińska 1961, s. 366). Zadaniem pedagogiki społecznej jest rozpoznanie cech i potrzeb oraz spożytkowanie możliwości wszystkich generacji w rozwijaniu potencjału środowiska lokalnego.

Omawiana w artykule praca teatrów niezawodowych jest działaniem w skali mikro nad społecznym oddziaływaniem w skali makro. Radlińska

również wielokrotnie wskazywała na społeczne oddziaływanie sztuki, „swoją więź z ludźmi można najgłębiej odczuć przy udziale we wspólnie zorganizowanym przeżyciu artystycznym, zaspokajającym potrzebę łączności, wielkości, piękna. Swoją wartość można pokazać w przodownictwie wspólnego dzieła i w samotnym na pozór sam na sam z wielką myślą, z wielkim wzorem czy marzeniem podjętej pracy rąk czy myśli” (Radlińska 1961, s. 50). Pedagogika społeczna, w ujęciu H. Radlińskiej, tłumaczy twórczość jako przejmowanie dóbr oraz nadawanie im znaczenia poprzez odtwarzanie w sobie oraz pomnażanie ich dzięki spożytkowaniu jako podstawy własnych dążeń i czynów. Stanowi to ważny kontekst dla analiz nad procesem kreowania tożsamości lokalnej oraz budowania tożsamości miejsca w pracy teatralnej.

Tożsamość jednostki jest budowana w odniesieniu do wspólnoty, w której ona wzrasta. W pedagogice społecznej ważną kategorią jest środowisko życia jednostki, które stanowi „zespół warunków, wśród których bytuje jednostka, i czynników przekształcających osobowość, oddziałujących stale lub przez czas dłuższy. Jest zespołem zjawisk przyrodniczych, kulturalnych i osobowych” (Kamiński 1961, s. 32). Radlińska wyodrębnia trzy odmienne przekroje środowiska: bezpośrednie i szersze, subiektywne i obiektywne, materialne i niewidzialne. Spróbuję odnieść ten podział do problematyki pracy. Środowisko bezpośrednie jest bliskie człowiekowi, środowisko szersze jest odległe i jego elementy nie przenikają do bezpośredniego doświadczenia jednostki. Środowiskiem bezpośrednim jest np. miejscowość, w której jednostka żyje oraz jej elementy składowe, takie jak: kościół, szkoła, sąsiedzi itd. Środowiskiem szerszym, w odniesieniu do dziedzictwa kulturowego miejsca, np. dla mieszkańców Sejnu będzie Wilno, kulturowo osadzone w historii polsko-litewskiego pogranicza. Nie każdy jednak chce i umie sięgnąć po wartości środowiska szerszego i wprowadzić je w środowisko bezpośrednie. Stanowi to jedno z zadań edukacji regionalnej. Środowisko obiektywne jest wszystkim tym, co istnieje wokół, środowisko subiektywne jest tym, co rzeczywiście oddziałuje na jednostkę. Środowiskiem obiektywnym może być zatem wielokulturowość miejsca, środowiskiem subiektywnym natomiast będzie posiadanie sąsiada, który jest wyznawcą innej religii, reprezentantem innej narodowości czy kultury. Środowisko materialne jest rzeczowym, obserwowalnym wymiarem funkcjonowania człowieka, środowisko niewidzialne to kultura duchowa jednostki. Środowiskiem materialnym będzie przestrzeń miejsca, środowiskiem niewidzialnym będzie tożsamość miejsca (Kamiński 1961, s. 32).

Wobec powyższych, zadaniem pedagoga społecznego jest „otwierać ludziom oczy na środowisko szersze – zachęcać i umożliwiać wejście w nie; ułatwiać subiektywizowanie wartości środowiska obiektywnego; dynamizować

czynniki środowiska niewidzialnego, jako siły przekształcające życie. Powodować zmianę postawy biernej w stosunku do środowiska na postawę obronną i czynną (twórczą)” (Kamiński 1961, s. 33). Te wskazania są bliskie założeniom edukacji regionalnej, określanej przez Jerzego Nikitorowicza jako edukacja wzmacniająca siły jednostki, która poprzez poznanie i zrozumienie siebie i swojej najbliższej kultury, otwiera się na odmienność, poszukuje dróg zrozumienia, prowadzi dialog (Nikitorowicz 2009, s. 219). Proces edukacji regionalnej jest ogółem wzajemnych wpływów i oddziaływań grup i jednostek „podczas których wykorzystywane są ich kompetencje, siły i możliwości, doświadczenia i umiejętności, pozwalające rozwijać się, stawać w pełni świadomymi i twórczymi, zdolnymi do aktywnej samorealizacji, budowania niepowtarzalnej tożsamości osobowej i społecznej” (Nikitorowicz 2009, s. 219). Poszukiwanie tożsamości lokalnej budzi zatem świadomość, która decyduje o jakości kulturowej życia jednostki oraz pozwala jej pełniej określić swoją indywidualną i społeczną tożsamość, sytuując ją w kontekście innych tradycji kulturowych współczesnego świata.

Zapożyczając słowa od Aleksandra Kamińskiego, Radlińska należy do tych pedagogów społecznych, „którzy przyjąwszy zasadę dialektycznego powiązania jednostki i środowiska dialektykę tę upraktycznili w swej pedagogice” (Kamiński 1961, s. 31). Upraktyczenie powyższych założeń zauważam w niezawodowej pracy teatralnej w środowisku lokalnym.

Kategorie „przestrzeń” i „miejsce” w kontekście kreowania tożsamości lokalnej

Budowanie relacji z miejscem jest również budowaniem własnej tożsamości lokalnej zakorzenionej w miejscu pochodzenia lub miejscu wyboru. Według psycholożki Marii Lewickiej, zajmującej się w swych badaniach psychologią miejsca: „Pamięć autobiograficzna, czy to własna, czy dotycząca grupy, np. własnej rodziny, jest zawsze *umiejscowiona*” (Lewicka 2012, s. 364). Prrowadzone przez nią badania na próbach reprezentatywnych z Polski i Ukrainy wskazują, że osoby „zainteresowane korzeniami rodzinnymi, a także historią miejsca zamieszkania, miały lepszy kapitał kulturowy i ściślejsze kontakty sąsiedzkie w miejscu zamieszkania, były aktywniejsze społecznie i czuły się bardziej związane z okolicą swojego domu jak również z miejscowością” (Lewicka 2012, s. 365). W innych badaniach Hanna Palska i Barbara Lewenstein, wykazały, że „osoby, które interesowały się historią własnej rodziny i potrafiły o niej opowiadać, były bardziej aktywne społecznie” (Lewicka 2012, s. 363). Poczucie ciągłości budowało silną tożsamość jednostki. Jak wskazuje Nikitorowicz

„nie ma możliwości tworzenia obrazu siebie, koncepcji siebie, czy identyfikowania się (przynależności), jeżeli nie ma grupy odniesienia, osób znaczących, dziedzictwa kulturowego” (Nikitorowicz 2009, s. 334–335).

Współczesne istnienie wspólnot lokalnych i zbiorowości kulturowych (zarówno w skali mikro jak też makro), uwarunkowane jest historią, kulturą, religią społeczności minionych. Dzisiaj pracujemy na uzupełnienie tego dorobku swoim wkładem kulturowym, aby następnie móc przekazać całość kolejnym pokoleniom. Transmisja treści kultury jest zatem procesem gwarantującym istnienie i ciągłość wspólnoty. Kreowanie tożsamości lokalnej ma również bliski związek z wzmacnianiem naszej narodowej identyfikacji. Jolanta Muszyńska, analizując koncepcję tożsamości narodowej Antoniny Kłoskowskiej w kontekście tożsamości lokalnej, zwraca uwagę, że „kultura lokalna może być z perspektywy jednostki uznana za trwałą, realny model kultury narodowej” (Muszyńska 2014, s. 86). Teza ta znajduje potwierdzenie w analizach deklaracji tożsamości terytorialnej w różnych regionach świata i różnych typach kultur, przeprowadzonych przez Pippa Norris, które wskazywały że w wyborach tożsamościowych, tożsamość lokalna najczęściej współwystępowała z tożsamością narodową i regionalną (Lewicka 2012, s. 268–269). Bliski związek tożsamości regionalnej i narodowej potwierdzają również wyniki badań Lewickiej, prowadzone na próbach reprezentatywnych z Polski i Ukrainy (Lewicka 2012, s. 269).

Obszar północno-wschodniego pogranicza Polski, będący terenem moich badań, jest miejscem, którego tożsamość jest zbudowana na społeczno-kulturowym dziedzictwie mozaiki etnicznej i narodowej. Tożsamość jednostki jest zatem kształtowana tu w kontekście wielokulturowego krajobrazu miejsca. Badania, prowadzone przez Muszyńską, wśród reprezentantów osób społecznie znaczących i aktywnych, mieszkańców północno-wschodniego pogranicza Polski wskazują, że respondenci postrzegają zróżnicowanie kulturowe środowiska lokalnego jako wartość, dostrzegają konieczność zachowania takiego *status quo* miejsca oraz widzą ciągłość pomiędzy przeszłością historyczną miejsca a współczesnym wymiarem relacji społecznych (Muszyńska 2014, s. 277). Zgodnie z rozważaniami autorki „kulturowy krajobraz miejsca zawarty w dziedzictwie kulturowym grupy lub też grup zamieszkujących wspólne miejsce wyznaczać powinien kierunek procesom socjalizacji i kulturalizacji jako głównych kategorii wychowania” (Muszyńska 2014, s. 50).

Działania teatru niezawodowego jako element rozwoju społecznego

Byt teatru jest osadzony społecznie – teatr odzwierciedla potrzeby społeczeństwa: pokazuje ich lęki i zachwyty, odzwierciedla relacje międzyludzkie

i międzygrupowe, wreszcie nazywa aspiracje i marzenia. Funkcję nazywania potrzeb i kreowania wokół nich dyskursu publicznego, teatr pełnił od początku swego istnienia, co możemy zauważyć czytając prace dotyczące historii teatru: Margot Berthold (1980), Arnolda Hausera (1974), Kazimierza Brauna (2000, 2003), Andrzeja Hausbrandta (1983) czy Zbigniewa Raszewskiego (1990). Historia teatru umiejscawia go w roli komentatora zastanej rzeczywistości, tłumacza, informatora, wychowawcy, organu opiniotwórczego, łącząc tym samym działalność artystyczną z działalnością społeczną.

Rozważania Hausbrandta, teatrologa, łączą w sobie idee pracy na rzecz społeczeństwa poprzez uczestnictwo w kulturze, bliskie idei Heleny Radlińskiej. Według niego tożsamość teatru jest uwarunkowana otaczającą go rzeczywistością społeczną, która wskazuje mu jego zadanie względem tego społeczeństwa. Określa jego społeczną funkcję w danym miejscu i czasie. Relacja ta, według niego, sytuuje funkcję teatru na dwóch płaszczyznach: zewnętrznej – odnoszącej się do społeczeństwa jako całości i wewnętrznej – dotyczącej samego teatru (Hausbrandt 1990, s. 67). Wewnętrzne funkcje teatru skupiają się wokół dwóch, uzupełniających się nawzajem obszarów: pierwszy z nich dotyczy dążenia do przetrwania teatru w jego obowiązującym lub najpowszechniejszym aktualnie kształcie, druga odnosi się do wprowadzania nieustannych innowacji i przeobrażeń otwierających nowe perspektywy rozwoju teatru (Hausbrandt 1990, s. 68). Zewnętrzne funkcje teatru, skierowane do społeczeństwa to:

- wychowawczo-poznawcze, dotyczące zarówno zadań ideowych (polityczne, religijne, filozoficzne itd.), moralistycznych, oświatowych, jak też kształtujących jednostkową i społeczną tożsamość człowieka;
- katartyczne (oczyszczające), akcentujące psychologiczne oddziaływania teatru; poprzez możliwość utożsamienia się z bohaterem przedstawienia i emocjonalne towarzyszenie mu w jego przygodach, możemy przepracować swoje ukryte lęki i zniwelować napięcie; doświadczyć emocji, których brakuje nam w życiu codziennym;
- rozrywkowe, zorientowane zarówno na rozbawienie publiczności, jak też na pobudzenie intelektualne, które zmusza do myślenia, konstruuje sądy;
- ceremonialne, związane z odwieczną rolą teatru, jaką jest nadawanie szczególnego znaczenia wydarzeniom życia społecznego (święta, obchody, zjazdy itd.); teatr stanowi ozdobnik wydarzeń publicznych (Hausbrandt 1990, s. 67–68).

Teresa Wilk, aktualizując współczesne zadania teatru w społeczeństwie i uzupełniając tym samym funkcje wymienione powyżej, wskazuje na: rozrywkową, edukacyjno-wychowawczą, moralną, estetyczną i terapeutyczną rolę te-

atru w społeczeństwie. Funkcjonując w przestrzeni społecznej, teatr „kształtuje relacje, motywuje do zmiany, aktywizuje do działania” (Wilk 2010, s. 106–108).

Społeczna funkcja teatru jest zatem poniekąd jego misją realizowaną w odpowiedzi na potrzeby danego społeczeństwa. Podejmowana coraz częściej przez teatry niezawodowe, problematyka związana z dziedzictwem kulturowym, staje się kwestią społecznie istotną. Współczesność stawia człowieka w obliczu zaniku granic, swobodnych przepływów, wirtualnej alternatywy dla bezpośrednich relacji, kreuje obywateli świata odwracając uwagę od miejsc zakorzenienia. Wszystko to powoduje dezintegrację dotychczasowych społeczności – zerwanie z jednością terytorialną i kulturową, rozmycie tożsamości społecznej oraz umniejszenie roli instytucji społecznych w budowaniu wspólnoty. Według socjologa, Manula Castelssa, świat dzieli się obecnie na dwie odrębne przestrzenie: przestrzeń przepływów, która jest „materialną organizacją współczesnych praktyk społecznych, które działają przez przepływy” (Castells 2007, s. 412) oraz przestrzeń miejsc – „historycznie zakorzenioną przestrzenną organizację naszego doświadczenia” (Castells 2007, s. 384–385). Przestrzeń przepływów coraz częściej obecnie zastępuje lub wchłania przestrzeń miejsc. Jak wskazuje Castells, nasze społeczeństwo jest scentralizowane wokół przepływów: kapitału, informacji, technologii, organizujących interakcji, obrazów, dźwięków i symboli. „Przepływy są nie tylko jednym z elementów organizacji społecznej: są one ekspresjami procesów dominujących w naszym życiu gospodarczym, politycznym i symbolicznym” (Castells 2007, s. 412). Castells mimo to stwierdza, że ludzie nadal żyją w miejscach, ale jest to przestrzeń mniej znacząca we współczesnym rytmie świata. Jak wskazuje Lewicka „coraz powszechniej rolę znaczącej lokalizacji skłonni jesteśmy przypisać miejscom, które kiedyś wydawały się ucieleśnieniem bezosobowych *nie-miejsc* (centrom handlowym, restauracjom globalnych sieci, nieautentycznym imitacjom historii)” (Lewicka 2012, s. 80). Obserwujemy zatem postępujący proces wykorzenienia, który rozluźnia więzy lokalnych społeczności i powoduje, że zagadnienie „wspólnoty ludzi i miejsca” staje się coraz bardziej nieostre, a badacze podkreślają, że zakorzenienie dalej jest ważne. Simone Weil, wskazuje, że „zakorzenienie jest być może najważniejszą i równocześnie najbardziej zapoznaną potrzebą duszy ludzkiej, a przy tym najtrudniejszą do zdefiniowania. Istota ludzka zakorzenia się poprzez rzeczywisty, czynny i naturalny udział w istnieniu jakiejś wspólnoty, która zachowuje żywe skarby przeszłości i wybiega swymi przeczuciami w przyszłość” (Weil 1961, s. 194).

W obliczu tego, społecznego znaczenia nabiera sytuacja, gdy teatr, poprzez transmisję dziedzictwa kulturowego w działaniach artystycznych, realizuje misję budowania ciągłości miejsca i wspólnoty. Działania teatrów niezawo-

dowych, które artykułują potrzebę powrotu do korzeni, skłaniają tym samym do wnikliwej analizy zjawiska, zarówno w kontekście środowiska lokalnego jak również edukacji regionalnej.

Działania teatru niezawodowego na rzecz rozwoju tożsamości lokalnej

Teatr niezawodowy jest zwolniony z realizacji wymogów instytucjonalnego teatru. Jest daleki od wpisywania się w formy i struktury. Jego zaletą jest możliwość spontanicznego tworzenia opartego na autentycznej potrzebie i możliwościach uczestników. Teatr ten, nie tyle realizuje potrzeby odbiorców, co odzwierciedla dążenia i przede wszystkim wzbogaca twórców-aktorów. Celem działań teatralnych nie jest tu sam efekt końcowy – spektakl, lecz proces jego tworzenia. Współpraca w zespole teatralnym otwiera aktorom perspektywy do odkrywania swojego potencjału poprzez: proces zgłębiania swoich możliwości i ograniczeń, prowokowanie do stawiania pytań o stosunek do otaczającego świata i innych ludzi, doświadczenie bliskości we współpracy z innymi, atmosferę święta i codzienności w pracy nad spektaklem. To wszystko prowokuje osobiste pytania o to „jakim jestem człowiekiem?”. Silne zaangażowanie emocjonalne aktorów teatru, które zazwyczaj towarzyszy realizacji przedsięwzięć teatralnych, jednoczy grupę we wspólnej, czynnej pracy. Istota sztuki w działaniach teatru niezawodowego wpisana jest w formę współuczestnictwa. Jak wskazuje Edyta Nieduziak „w takim szczególnym gronie realizacja celów artystycznych współlistnieje z troską o każdego człowieka, co odczytać można jako swoisty rodzaj oddziaływania o charakterze społecznym” (Nieduziak 2004, s. 148). Wskazuje to tym samym na teatr niezawodowy jako środowisko wychowawcze upowszechniające i utrwalające w skali mikro zachowania powszechnie uznawane społecznie.

Obserwowany wzrost zainteresowania problematyką dziedzictwa kulturowego w działaniach teatrów niezawodowych czyni zeń przestrzeń do realizacji działań wychowawczych pedagoga-lidera, związanych z budowaniem lokalnej tożsamości, świadomości społecznej, a tym samym rozwoju środowiska lokalnego. Teatr w swoisty dla siebie sposób wykorzystuje sytuacje kontaktów międzyludzkich oraz moc oddziaływania społecznego do upowszechniania zachowań pozytywnych wobec dziedzictwa pokoleń. Treść scenariuszy działań teatralnych, teatrów niezawodowych podejmujących w swej praktyce zagadnienia dziedzictwa kulturowego, wypełniają elementy wskazywane przez Nikitorowicza jako treści edukacji regionalnej, związane z „krajobrazem, architekturą, zabytkami kultury duchowej i materialnej, gwarą (dialektem miejscowym),

folklorem, legendami, sztuką ludową, historią, wiedzą o lokalnych bohaterach (osobach znaczących) i wydarzeniach, kontaktami międzyludzkimi, przekazem międzypokoleniowym, obyczajowością społeczności, obcowaniem z przyrodą, życiem według rytmu przyrody” (Nikitorowicz 2009, s. 218). Kanałami przekazu są w tym wypadku elementy ekspresji twórczej wyrażanej poprzez działania teatralne upowszechniające wiedzę o miejscu, jego historii i tradycji.

Uczestnictwo w grupie teatralnej stwarza dogodne warunki do aktywizacji sił społecznych w kierunku budowania wspólnotowego wymiaru wartości związanego z kulturą danego regionu. Emocjonalne zaangażowanie uczestników w pracę teatralną powoduje, że w konsekwencji to, co było „zabawą w sztukę”, staje się znaczącym doświadczeniem osobistym aktora. Konsekwencją tego może być pozytywna postawa wobec wartości własnej kultury, przywiązanie do miejsca zakorzenienia, integracja ze społecznością lokalną, gotowość do współpracy, poczucie „wspólnego dobra”. Poznanie swego dziedzictwa może również wyzwalać refleksję wokół swojskości i obcości, tradycji i nowoczesności, sytuując jednostkę na kulturowej mapie świata.

Jak wskazuje Muszyńska „zakorzenienie jednostki w określonym miejscu jest swoistym kapitałem społecznym, dzięki któremu wytworzone więzi, a przez to sieci społeczne, są zarówno dobrem prywatnym, jak i dobrem publicznym” (Muszyńska 2014, s. 92). Praca teatralna, oparta na dziedzictwie kulturowym grupy, pozwala uświadomić uczestnikom jej podstawowe wartości jak również dostrzec, w dorobku pokoleń, siły rozwojowe dla siebie i regionu.

Zakończenie

Obserwowany obecnie postęp informatyzacji powoduje transmisję komunikacji społecznej do sfery wirtualnej. Budowanie społeczności „w sieci” jest często niezależne od granic i jednostek terytorialnych. Towarzyszy temu brak usytuowania wspólnoty wartości i idei w konkretnym miejscu. W konsekwencji może to doprowadzić do poważnych transformacji, a nawet zaniku tożsamości społeczności lokalnej. Jak wskazuje Andrzej Gniazdowski, dziś podważona została istotna cecha człowieka jaką jest społeczność. Cecha ta „ma bowiem oznaczać coś więcej niż tylko fakt, że człowiek jest jednostką wśród innych jednostek, że jest przedstawicielem gatunku, który żyje w grupach”; społeczność człowieka „to bowiem zarazem kwestia jego historyczności, językowości i rozumności” (Gniazdowski 2004, s. 12). Kwestia społeczności lokalnej staje się zatem również kwestią tożsamości człowieka. W obliczu powyższych rozważań aktualne pozostają pytania Paula Ricoeura: „Jak stać się nowoczesnym i zarazem powrócić do źródeł? W jaki sposób przechować sta-

ra, uśpioną cywilizację równocześnie uczestnicząc w cywilizacji uniwersalnej? [...] Jak odnaleźć płaszczyznę autentycznego dialogu?” (za: Żmudzińska-Nowak 2010, s. 154). Ową płaszczyznę umiejscawiam metaforycznie na scenie teatralnej. Teatr niezawodowy może stać się miejscem szczególnym w procesie wzmacniania relacji ze społecznością lokalną. Pod przewodnictwem świadomego lidera może być ważnym narzędziem do aktywizacji podmiotowej i wspólnotowej jednostek na rzecz postępu społecznego.

Literatura

- Barba E., (2007), *Canoe z papieru. Traktat o antropologii teatru*, Wrocław.
- Berthold M., (2000), *Historia teatru*, Warszawa.
- Braun K., (2000), *Kieszonkowa historia teatru na świecie w XX wieku*, Lublin.
- Braun K., (2003), *Kieszonkowa historia teatru polskiego*, Lublin.
- Castells M., (2007), *Spółczesność sieci*, Warszawa.
- Gniazdowski A., (2004), *Wspólnota i świat. Tożsamość społeczności lokalnej*, [w:] *Oblicza lokalności. Tradycja i nowoczesność*, Kurczewska J. (red.), Warszawa.
- Hausbrandt A., (1983), *Teatr w społeczeństwie*, Warszawa.
- Hausbrandt A., (1990), *Elementy wiedzy o teatrze*, Warszawa.
- Hauser A., (1974), *Spółczesna historia sztuki i literatury*, Warszawa.
- Kamiński A., (1961), *Wstęp*, [w:] H. Radlińska, *Pedagogika społeczna*, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Lewicka M., (2012), *Psychologia miejsca*, Warszawa.
- Muszyńska J., (2014), *Miejsce i wspólnota. Poczucie wspólnotowości mieszkańców północno-wschodniego pogranicza Polski*, Warszawa.
- Nieduziak E.M., (2004), *Poszukiwanie tożsamości kulturowej w działaniach teatrów lokalnych*, Sandomierz.
- Nikitorowicz J., (2009), *Edukacja regionalna i międzykulturowa*, Warszawa.
- Olszewska-Gniadek J., (2009), *Teatr młodzieży w świetle badań na terenie Krakowa*, Kraków.
- Orzechowski E. (2000), *Teatr amatorski*, [w:] *Encyklopedia Kultury Polskiej XX wieku. Teatr. Wiedowisko*, Fik M. (red.), Warszawa.
- Radlińska H., (1961), *Pedagogika społeczna*, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Raszewski Z., (1990), *Krótką historią teatru polskiego*, Warszawa.
- Świeca M., (2009), *Rola teatru w autokreacji młodzieży*, Kielce.
- Weil S., (1961), *Zakorzenie i inne fragmenty. Wybór pism*, Kraków.
- Wilk T., (2010), *Rewitalizacja społeczna poprzez współczesną sztukę teatralną w ocenie reprezentantów (twórców i odbiorców) sztuki dramatycznej Legnicy, Nowej Huty i Wałbrzycha*, Katowice.
- Żardecki W., (2012), *Teatr w refleksji i praktyce edukacyjnej. Ku pedagogice teatru*, Lublin.
- Żmudzińska-Nowak M., (2010), *Miejsce, tożsamość i zmiana*, Gliwice.

Źródła internetowe

- Niżniowski J., Profesjonalni aktorzy sceny niezawodowej, <http://www.nietak-t.pl/index.php/numery/9-artykul/41-profesjonalni> (dostęp: 10.08.2015).
- Słownik języka polskiego, www.sjp.pl (dostęp: 10.08.2015).