

Strategie performatywne w przedstawieniach teatralnych na temat wojny kierowanych do dzieci i młodzieży

Wprowadzenie

W sztuce kierowanej do dzieci oraz młodzieży wojna jest tematem szczególnym – podejmowanym celowo oraz z wielkim poczuciem odpowiedzialności, żeby odpowiednio nazywać problem, ukazywać jego ponadczasowość, stwarzać dobre warunki jego percepcji z dala od nadmiaru bodźców i chaosu informacji. Teatr posiada specjalne instrumentarium do tego celu – to nacechowana obecnością, cielesnością, materialnością relacja nadawca-odbiorca tu i teraz.

Wielu autorów prac naukowych opisuje przedstawienia teatralne na temat wojny kierowane do dzieci i młodzieży. Karolina I. Kaleta analizuje konstrukcje dramaturgiczne spektakli oraz bada ich przekaz¹. Joanna Żygowska kieruje swoje zainteresowanie badawcze na problem uchodźców – prezentuje te utwory literackie i przedstawienia

¹ K. I. Kaleta, *Oblicza wojny w dramaturgii dla dzieci*, „Teatr Lalek” 2020, nr 4/142, s. 33–37.

teatralne, które poprzez treść wzmacniają postawę empatii². Biorąc pod uwagę historie, narracje, treść, konstrukcje dramaturgiczne albo inne cechy przypisane do teatru w jego funkcji mimetycznej warto też zaakcentować te cechy, które są przypisane do teatru w jego funkcji performatywnej.

Erika Fischer-Lichte opisuje znaczenie strategii inscenizacyjnych — ich dawna funkcja polegała na eliminowaniu reakcji odbiorców przedstawienia teatralnego. W kolejnym stadium przeciwnie — na prowokowaniu reakcji w zgodzie z zamierzeniami autora bądź autorów spektaklu. Obecnie (zwrot performatywny w sztuce jest tu cezurą) strategii inscenizacyjne stanowią pewnego rodzaju laboratorium relacji nadawca-odbiorca³.

Niezależnie od tego, jak różnorodne mogą być te strategie w ramach jednego spektaklu, w scenicznej twórczości tego samego reżysera czy różnych reżyserów, to mają one jeden wspólny mianownik: nie tylko przedstawiają i interpretują strategie zamiany ról, budowania i niszczenia poczucia wspólnoty, bliskości i dystansu. W znacznie większym stopniu urzeczywistniają zamianę ról; faktycznie budują, a potem niszczą poczucie wspólnoty; wprowadzają bliskość lub dystans. Widz nie tylko obserwuje, w jaki sposób dochodzi do zamiany ról, budowania i niszczenia wspólnoty czy tworzenia bliskości i dystansu, ale również doświadcza tych procesów na własnej skórze jako uczestnik przedstawienia⁴.

Strategie inscenizacyjne, które stwarzają możliwość uczestnictwa odbiorców w przedstawieniu teatralnym, nazywam strategiami

² J. Żygowska, *To jest właśnie ta chwila. Uchodźcy w najnowszych polskich książkach i teatrze dla młodych odbiorców (przeгляд)*, „Polonistyka. Innowacje” 2017, nr 6, s. 131.

³ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, Kraków 2008, s. 57–61.

⁴ *Ibidem*, s. 61.

performatywnymi – to przedmiot mojego zainteresowania badawczego w spektaklach na temat wojny kierowanych do dzieci oraz młodzieży. Z jednej strony zwracam uwagę na to, w jaki sposób możliwość uczestnictwa jest stwarzana. Z drugiej strony – jakie konsekwencje powoduje w odniesieniu do przekazu. Przede wszystkim interesuje mnie spektrum procesów w relacji nadawca-odbiorca.

Interakcja. Skracanie dystansu.

Serge Bloch oraz Davide Cali to autorzy picturebooka *Wróg*, który za pomocą prostej historii doskonale prezentuje nonsens wojny.

Jest wojna. Widać jakieś pustkowia. Na pustkowiu – dwie dziury. W dziurach – dwaj żołnierze. Są wrogami⁵.

Każdy z bohaterów jest zmuszony do uczestnictwa w wojnie przez swojego dowódcę. Każdy musi wykonać rozkaz.

Pierwszego dnia wojny, dawno temu, dostaliśmy karabin i instrukcję. Instrukcja tak opisuje wroga: trzeba go zabić, zanim zabije nas, ponieważ jest okrutny i bezlitosny. Jeśli nas zabije, wymorduje też nasze rodziny. Ale to mu nie wystarczy. Zabije też psy i inne zwierzęta, spali lasy, zatruje wodę. Wróg nie jest człowiekiem⁶.

Każdy z bohaterów jest zasadniczo przeciwko wojnie, lecz strach przed wrogiem powoduje, że pozostaje na posterunku i pewnej nocy każdy z nich postanawia wykonać rozkaz – trzeba zaznaczyć, że w tym samym momencie. Dlatego kiedy pierwszy podchodzi do dziury drugiego,

⁵ S. Bloch, D. Cali, *Wróg*, Poznań 2014, s. 1–9.

⁶ Ibidem, s. 22–23.

dziura jest pusta (bo drugi podchodzi do dziury pierwszego). Następuje przeszukanie dziury wroga.

A to? Cóż to takiego? Instrukcja. Instrukcja podobna do mojej. Taka sama. Nie, jednak jest różnica... W tej instrukcji wróg, którego należy pokonać, ma moją twarz! Ale przecież ja taki nie jestem, nie jestem bestią. Nie zabijam kobiet ani dzieci. Jestem przecież człowiekiem! Ta instrukcja to stek kłamstw⁷.

Każdy z bohaterów jest oszukany przez swojego dowódcę — w tym samym momencie obaj podejmują decyzje o zakończeniu wojny.

Ta prosta historia ma wielką moc — pewnie dlatego stanowi podstawę dramaturgiczną dwóch przedstawień teatralnych, które zrealizowano niezależnie od siebie w sezonie teatralnym 2017/2018. Pierwsze jest kierowane do odbiorców w wieku od 6 do 10 lat, drugie — od lat 10. Pomimo różnic w obu spektaklach podstawa dramaturgiczna prowokuje zastosowanie strategii performatywnych — interakcji i skracania dystansu między nadawcą oraz odbiorcą.

Wroga w mojej reżyserii⁸ rozpoczyna scena, podczas której dwaj bohaterowie-dowódcy konkurują ze sobą o złoty sześcian (element scenografii), jednak pojedynek nie zostaje zakończony — dowódcy wprowadzają na scenę żołnierzy-wrogów. Przekazują im instrukcje — to moment, w którym po raz pierwszy w przedstawieniu teatralnym znika czwarta ściana. Dowódcy (jeden po drugim) wkraczają na proscenium i przemawiają do odbiorców — wprawdzie tekstem *picturebooka*, lecz umieszczonym w konwencji przemówień zbrodniarzy wojennych z XX wieku. Podczas każdego pokazu ten moment pobudza emocje widzów. Jedni spontanicznie przeczą dowódcom. Drudzy machinalnie

⁷ Ibidem, 46–48.

⁸ *Wróg*, reż. B. Kurowski, Teatr Lalek i Aktora w Wałbrzychu. Premiera: 17 lutego 2018 roku.

dają wyraz sympatii do nich. Pomimo tego, że zasadniczo ci pierwsi stanowią większość, to widownia staje się miejscem zderzenia różnych postaw. Moment, w którym po raz kolejny w spektaklu znika czwarta ściana, to rozwiązanie akcji. Bohaterowie-dowódcy jeszcze raz wkraczą na proscenium, rozkazując: „Jest wojna! Jest wojna! Jest wojna!”. Żołnierze, lecz już nie wrogowie, znajdują schronienie na widowni i zawierają sojusz z widzami razem wznosząc hasło przeciwko dowódcom: „Jest zgoda! Jest zgoda! Jest zgoda!” — dowódcy zostają obaleni przez moc widzów.

W przedstawieniu teatralnym w mojej reżyserii interakcja polega na pobudzaniu emocji, które prowokują do ekspresji. Za pierwszym razem to rezultat fragmentów scen w konwencji przemówień zbrodniarzy wojennych z historii XX wieku (nadal zaskakuje mnie skuteczność tej konwencji). Tu ekspresję odbiorców stanowi zderzenie różnych postaw zwolenników oraz przeciwników postaci dowódców. Za drugim razem to rezultat zawarcia sojuszu (budowania wspólnoty⁹) z widzami — wznoszenie hasła przeciwko wojnie.

Wroga — instrukcję obsługi w reżyserii Justyny Sobczyk¹⁰ rozpoczyna scena, podczas której panuje ciemność — sześcioro aktorów uruchamia latarki. W pewnym momencie są one kierowane na odbiorców przedstawienia teatralnego. Tu zasadniczo czwarta ściana nie funkcjonuje. Akcja spektaklu jest realizowana przede wszystkim na widowni, dookoła niej oraz na balkonie — sala teatru stanowi miejsce rozmowy. W jej trakcie aktorzy wymieniają się argumentami i podejmują temat wroga. Czy naprawdę ubiera długie spodnie na przekór innym? Czy naprawdę je karaluchy? Czy naprawdę zabiera przestrzeń? Odbiorcy uczestniczą w tej rozmowie, a także w budowaniu baz oraz w ewakuacji, będącej

⁹ E. Fischer-Lichte, op. cit., s. 87–88.

¹⁰ *Wróg — instrukcja obsługi*, reż. J. Sobczyk, Teatr Zagłębia w Sosnowcu. Premiera: 10 marca 2018 roku.

symulacją ataku wroga. Na koniec aktorzy oraz widzowie razem nucą pieśń *Where have all the flowers gone?*

W przedstawieniu teatralnym w reżyserii Justyny Sobczyk (podobnie jak w pierwszym opisanym przypadku) interakcja polega na pobudzaniu emocji, które prowokują do ekspresji – do uczestnictwa w rozmowie, do rwetesu podczas symulacji ataku wroga, do nucenia pieśni (budowania wspólnoty¹¹). Oprócz tego duże znaczenie ma zmniejszanie dystansu fizycznego oraz skracanie dystansu między nadawcą a odbiorcą.

Strategia performatywna, która powoduje skracanie dystansu w znaczeniu psychologicznym, to zastosowanie narracji zabawy. W czasie przedstawienia teatralnego aktorzy bawią się we wroga. Przykładowo każdy z nich rysuje na scenie koło dookoła siebie. Jedno koło zostaje przekreślone. Następuje zmiana miejsc. Osoba, której przypada koło przekreślone zostaje wrogiem. Z jednej strony kategoria zabawy jest obecna w dziedzinie psychologii rozwoju człowieka. To podstawowa forma aktywności dziecka – czynnik rozwoju fizycznego, psychologicznego, społecznego oraz poznawczego¹². Z drugiej strony kategoria zabawy jest obecna w dziedzinie nauk o kulturze. Richard Schechner opisuje kulturowe składniki performansu, a jeden z nich to zabawa – „inna rzeczywistość”, która umożliwi czasowe doświadczenie granic tabu i ryzyka¹³. W przedstawieniu teatralnym w reżyserii Justyny Sobczyk zastosowanie narracji zabawy stanowi odniesienie do podstawowej formy aktywności odbiorcy spektaklu (do doświadczenia psychologicznego) oraz skracania dystansu. Widzowie bawią się razem z aktorami, co umożliwi im czasowe przekroczenie granic tabu i ryzyka.

¹¹ E. Fischer-Lichte, op. cit., s. 87–88.

¹² M. Kielar-Turska, *Średnie dzieciństwo – wiek przedszkolny*, w: *Psychologia rozwoju człowieka*, red. J. Trempała, Warszawa 2011, s. 226–227.

¹³ R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, Wrocław 2006, s. 69.

Strategia performatywna, skracająca dystans w znaczeniu społecznym to organizacja grupy badawczej *Laboratorium Wroga* w celu opracowania kategorii wroga. W czasie procesu tworzenia przedstawienia teatralnego zaproszono do niej autorów spektaklu oraz dzieci. Na terenie Sosnowca, w teatrze, w szkołach podstawowych zadawano pytania: „Co to jest wróg? Jak zachować się w odniesieniu do wroga? Dlaczego boimy się wroga?”. W ten sposób społeczność lokalna (potencjalni odbiorcy) miała udział w procesie tworzenia przedstawienia teatralnego. W rezultacie problemy lokalne stały się elementami spektaklu – np. kwestia sporu między regionem Zagłębia Dąbrowskiego oraz regionem Górnego Śląska. Organizacja grupy badawczej *Laboratorium Wroga* stanowi odniesienie do pochodzenia odbiorcy (do doświadczenia społecznego) oraz stwarza możliwość zamiany funkcji w relacji nadawca-odbiorca¹⁴.

Oba opisane przypadki to przedstawienia teatralne podejmujące temat wojny w znaczeniu uniwersalnym bez odniesienia do realnych wydarzeń. Strategie performatywne (interakcja oraz skracanie dystansu) prowokują widzów do uczestnictwa w rozmowie o wojnie – jej sensie albo nonsense. Widzowie formują swoje zdanie i od razu są zmuszani do jego weryfikacji. W ten sposób problem zostaje nazwany oraz zaznaczony w ich percepcji.

Czasowość między.

Multiplikacja przestrzeni performatywnych

Erika Fischer-Lichte opisuje strategie performatywne, które podczas przedstawienia teatralnego formują albo wzmacniają przestrzenie performatywne, atmosferyczne, liminalne¹⁵. W odniesieniu do czasowości

¹⁴ E. Fischer-Lichte, op. cit., s. 79–80.

¹⁵ E. Fischer-Lichte, op. cit., s. 178–179.

opisuje *time barckets*¹⁶ oraz rytm¹⁷. Moim zamiarem jest rozszerzenie tego punktu widzenia. Interesuje mnie gra między czasem akcji i czasem odbioru spektaklu w odniesieniu do czasowości oraz gra między miejscem akcji i miejscem odbioru spektaklu w odniesieniu do przestrzenności.

Narracja przedstawienia teatralnego *Pamięć Rutki* w reżyserii Justyny Łagowskiej¹⁸ jest realizowana na kilku poziomach. Na pierwszym z nich czas i miejsce akcji stanowi współczesny Będzin. Bohaterowie to młodzież, która pluje na samochody wyjeżdżające z miasta. Ludzie opuszczają to miejsce. Jest szaro. Jest nudno. Jest smutno. Na poziomie drugim czas oraz miejsce akcji stanowi Będzin podczas II wojny światowej. Centralna postać spektaklu to Rutka Laskier — dziewczynka pochodzenia żydowskiego, która mieszkała tu przed przeniesieniem do getta w Kamionce, a później do obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau. Inni bohaterowie to osoby z jej pamiętnika. Na poziomie trzecim czas i miejsce akcji stanowi teatr oraz czas rzeczywisty spektaklu. Aktorzy wypowiadają kwestie w odniesieniu do pokazu. „Powiedz jej, że to potrwa godzinę”. „Powiedz jej, że dostanie brawa”. „Powiedz jej, że recenzje będą dobre”. Wchodzą w role i porzucają je. Najpierw jako młodzież rozrzucają fragmenty pamiętnika Rutki Laskier. Później jako aktorzy przedstawienia teatralnego zbierają je. Po chwili ponownie wchodzą w role młodzieży oraz historycznych oprawców bohaterki, choć kilka minut wcześniej rozmawiali z nią o serialach i Harrym Potterze, bo lepiej o tym — przecież nie o wojnie. Poziomy narracji przedstawienia teatralnego mieszają się. W rezultacie trudno jest

¹⁶ Ibidem, s. 212 — 215.

¹⁷ Ibidem, s. 216 — 222.

¹⁸ *Pamięć Rutki*, reż. J. Łagowska, Teatr Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana w Będzinie. Premiera spektaklu odbyła się 1 października 2017 roku w Będzinie.

określić, czy zachowania antysemickie, nacjonalistyczne, faszystowskie są podejmowane przez postaci historyczne czy postaci współczesne. Na koniec sama Rutka Laskier (w tej roli aktorka – Karolina Gorzkowska) nuci pieśń:

Jestem Rutka Laskier lub Karolina Gorzkowska. Wiele rzeczy mnie wkurwia. Najbardziej wkurwia mnie Polska. Wiem, że to nieoryginalne, wiem, to może zbyt proste, że chciałabym zobaczyć bez faszystów tę Polskę¹⁹.

W przedstawieniu teatralnym w reżyserii Justyny Łagowskiej zachodzi pewna gra między czasem akcji i czasem odbioru spektaklu – to strategia performatywna, którą nazywam czasowością *między*. Akcja przedstawienia nie jest realizowana ani we współczesnym Będzinie, ani podczas II wojny światowej, ani w czasie rzeczywistym – jest realizowana *między*. Lokalna czasowość, historia oraz czas doświadczenia performatywnego tu i teraz mieszają się. W konsekwencji widzowie odczuwają naraz wszystkie poziomy narracji oraz „miksują” zdarzenia historyczne i współczesne, tworząc nowy kontekst.

Podstawę dramaturgiczną *Rutki* w reżyserii Karoliny Maciejaszek²⁰ stanowi powieść autorstwa Joanny Fabickiej. Jej narracja łączy dwie rzeczywistości. Czas i miejsce akcji stanowi Łódź obecnie – dokładnie teren dawnego Litzmannstadt Ghetto. Główna bohaterka powieści to Zosia Sardynka – dziewczynka, która spędza wakacje w mieście. Jej opiekunką pod nieobecność mamy jest ekscentryczna ciotka Róża. W pewnym momencie pojawia się Rutka – nowa koleżanka Zosi Sardynki – o której nie wiadomo za wiele. Czas i miejsce akcji stanowi

¹⁹ Ibidem.

²⁰ *Rutka*, reż. K. Maciejaszek, Teatr Lalek Arlekin im. Henryka Ryla w Łodzi. Premiera spektaklu odbyła się 27 września 2019 roku w Łodzi.

również Litzmannstadt Ghetto podczas II wojny światowej. Zosia Sardynka oraz Rutka przenoszą się w czasie.

Przedstawienie teatralne w reżyserii Karoliny Maciejaszek stworzono w ramach Konkursu im. Jana Dormana organizowanego przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.

Konkurs im. Jana Dormana to konkurs na produkcję i eksploatację spektaklu dla dzieci i/lub młodzieży, który będzie prezentowany w placówkach oświatowych wraz z towarzyszącymi mu działaniami edukacyjnymi. Jego celem jest podniesienie jakości artystycznej przedstawień prezentowanych w szkołach i przedszkolach²¹.

Spektakl realizowano w szkołach podstawowych na terenie dawnego Litzmannstadt Ghetto. Działanie edukacyjne stanowił audiospacer – widzowie prowadzeni przez głos Rutki dobiegający ze słuchawek poznawali swoje miasto od nowa²².

Jedną ze strategii performatywnych, formujących albo wzmacniających przestrzenie performatywne, atmosferyczne, liminalne, które opisuje Erika Fischer-Lichte, stanowi „użycie istniejących i wcześniej inaczej wykorzystywanych przestrzeni, których specyficzne możliwości badano i wypróbowywano”²³. Ta strategia performatywna w *Rutce* jest realizowana na kilku poziomach. Na pierwszym z nich miejsce spektaklu stanowi zaaranżowany w szkole podstawowej teatr ze sceną, widownią i scenografią: drewnianym podestem z napisem *Litzmannstadt Ghetto 1940–1944*, drewnianymi parawanami

²¹ *Konkurs im. Jana Dormana*, „Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego”, <https://www.institut-teatralny.pl/dzialalnosc/konkursy/konkurs-im-jana-dormana/> (dostęp: 15.11.2021).

²² *Rutka*, „Teatr Lalek Arlekin im. Henryka Ryla w Łodzi”, <http://teatrarlekin.pl/pl/zapisani-w-kobiecej-pamieci-3> (dostęp: 15.11.2021).

²³ E. Fischer-Lichte, op. cit., s. 179.

i klockami. Aktorzy wypowiadają kwestie w odniesieniu do pokazu: „Ale przecież bawimy się w teatr”. Funkcję odbiorcy określa przestrzeń performatywna — uczestniczy on w przedstawieniu teatralnym. Na poziomie drugim miejsce spektaklu stanowi szkoła podstawowa. Wydarzenie odbywa się w pomieszczeniu dydaktycznym między ławkami, a za drzwiami słyhać dzwonek wzywający na lekcje. Nauczyciele obserwują zachowania podopiecznych. Aktorzy to osoby spoza tego miejsca. Przestrzeń performatywna nadaje kolejną funkcję widzom, którzy są uczniami i uczestniczą w procesie edukacji. Na poziomie trzecim miejsce spektaklu to teren dawnego Litzmannstadt Ghetto. Odbiorcy przedstawienia teatralnego to zasadniczo mieszkańcy tego rejonu i także ta funkcja jest warunkowana przez przestrzeń performatywną. Spektakl jest zatem osadzony w trzech różnych przestrzeniach performatywnych, a każda z nich formuje relacje nadawca-odbiorca w inny sposób, ponieważ każda określa inne funkcje nadawcy oraz inne funkcje odbiorcy.

W *Rutce* zachodzi pewna gra między miejscem akcji i miejscem odbioru spektaklu — to strategia performatywna, którą nazywam multiplikacją przestrzeni performatywnych. Akcja jest realizowana zarówno w teatrze, jak i w szkole podstawowej oraz na terenie dawnego Litzmannstadt Ghetto. Lokalna przestrzeń, historia oraz miejsce doświadczenia performatywnego tu i teraz funkcjonują w tym samym momencie. W konsekwencji widzowie odczuwają jednocześnie wszystkie przestrzenie performatywne oraz przyporządkowują miejscom współczesnym, miejscom ściśle określonym, które są im bliskie, znaczenie historyczne, produkując dla siebie nowy kontekst.

Małgorzata Leyko opisuje zjawisko *Living History*, zwracając uwagę na znaczenie teatru właśnie w odniesieniu do społecznej produkcji historii:

Teatr jako zjawisko artystyczne i społeczne stanowi medium zróżnicowanych narracji o przeszłości, wyrażania indywidualnego i zbiorowego sposobu doświadczania historii oraz pamięci i niepamięci o niej, a zatem jest szczególną formą artykulacji przeszłości. Współcześnie, w perspektywie odchodzenia od standaryzacji i uniwersalizacji wizji przeszłości na rzecz nowych dyskursów historycznych, także praktyki artystyczne są postrzegane jako czytanie historii. W teatrze podejmowana jest zatem działalność historiotwórcza, w której wykorzystywane są różne strategie i techniki właściwe społecznej produkcji historii²⁴.

Strategie performatywne (czasowość *między* oraz multiplikacja przestrzeni performatywnych) prowokują widzów do uczestnictwa w historii albo do czytania jej i stwarzania od nowa. Społeczna produkcja historii ma charakter lokalny oraz jest nacechowana emocjami. To doświadczenie budujące tożsamość. Pozwala widzom na internalizację problemu wojny.

Prowokowanie stanu wczucia

Przedstawienie teatralne *Wędrownka Nabu* w reżyserii Przemysława Jaszczaka²⁵, zrealizowane na podstawie opowiadania Jarosława Mikołajewskiego podejmuje temat uchodźców. Główna postać – Nabu – mieszka w niewielkiej wiosce razem z rodzicami oraz bratem. Pewnego dnia w jej domu wybucha pożar – zostaje ugaszony, lecz kilka dni później pożary wybuchają we wszystkich domach w wiosce. Nabu postanawia znaleźć lepsze miejsce do życia, wyrusza w drogę. Przekracza niewidzialną ścianę i niewidzialne ogrodzenie z drutu kolczastego. Samodzielnie przemierza morze, aż spostrzeża duże, murowane domy.

²⁴ M. Leyko, *Teatralizacja historii lokalnych w formacie R/W*, w: *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*, red. E. Wąchocka, D. Fox, A. Głowacka, Katowice 2015, s. 13.

²⁵ *Wędrownka Nabu*, reż. P. Jaszczek, Teatr Lalek Arlekin im. Henryka Ryła w Łodzi. Premiera: 3 października 2019.

Spektakl *Wędrowka Nabu* rozpoczyna warsztat, podczas którego pedagożka teatru zadaje pytania: „Co to jest dom? Jakie są rodzaje domów? Czy igloo jest domem? Czy mrowisko jest domem?”. Widzowie otrzymują zadanie – muszą narysować, z czym kojarzy im się dom. Ich prace są nacechowane pozytywnymi emocjami. Na koniec warsztatu pedagożka teatru zbiera je i zostawia na scenie. Teraz rozpoczyna się akcja spektaklu. Aktorzy umieszczają prace widzów na elemencie scenografii, który przedstawia dom. Nuć pieśń: „Nasz dom utkany z marzeń...”. Po chwili element scenografii znika. Powraca w momencie, w którym Nabu samodzielnie przemierza morze, czuje słabość i zasypia. Śni o domu. Rysunki otaczają ją i odzwierciedlają jej marzenia. W ostatniej scenie element scenografii zostaje umieszczony między sceną i widownią – w miejscu, gdzie bohaterka widzi duże marmurowe domy. Ostatecznie prace odbiorców przedstawienia teatralnego nabierają znaczenia przywileju, który stanowi dla nich normę.

Erika Fischer-Lichte opisuje stan wczucia, zwraca uwagę na jego znaczenie w procesie odbioru przedstawienia teatralnego: „Wzucie bowiem – przede wszystkim wzucie emocjonalne w konkretne postacie w trakcie przedstawienia – można opisać jako proces wypróbowywania nowych ról i tożsamości, a więc jako doświadczenie liminalne”²⁶.

Opisany przypadek to spektakl podejmujący temat wojny w odniesieniu do jej realnych konsekwencji – problemu uchodźców. Strategia performatywna (prowokowanie stanu wczucia) ukazuje, że to, co stanowi normę dla wielu, nie stanowi normy dla wszystkich. Ponadto powoduje zmianę punktu widzenia oraz pobudza emocje, m.in.: smutek, poczucie niesprawiedliwości, współczucie. W ten sposób problem wojny dotyka widzów.

²⁶ E. Fischer-Lichte, op. cit., s. 309.

Podsumowanie

Opisane przeze mnie strategie performatywne to zaledwie promil tego rodzaju zjawisk, które warto poddać analizie w odniesieniu do przedstawień teatralnych na temat wojny kierowanych do dzieci i młodzieży. We wszystkich opisanych przypadkach można znaleźć jeszcze wiele przykładów strategii performatywnych. Samo spektrum spektakli wojennych, które są adresowane do dzieci i młodzieży, jest o wiele szersze.

Jednak nawet ten promil realizuje swoją funkcję – oddaje moc relacji nadawca-odbiorca w odniesieniu do podejmowanego tematu wojny. Autorzy spektakli prowadzą dialog z widzami, a strategie performatywne stanowią dla nich instrumentarium wychowania, rozwijania wiedzy i wrażliwości, formowania poglądów, polemiki oraz zmiany społecznej.

Teatr pokazuje nonsens wojny oraz nikczemność ludzi, którzy je powodują. Rozdrapuje lokalne rany i jeszcze raz przepracowuje spory, konsekwentnie oraz szczerze nazywa rzeczy po imieniu terminami, takimi jak: *nacjonalizm*, *neofaszyzm*, *antysemityzm*. Teatr stwarza historie od nowa i czyni je znaczącymi dla ludzi, a na koniec uczula na konsekwencje wojny.

Bibliografia

- Bloch S., Cali D., *Wróg*, Poznań 2014.
Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, Kraków 2008.
Kaleta K. I., *Oblicza wojny w dramaturgii dla dzieci*, „Teatr Lalek” 2020, nr 4/142.
Kielar-Turska M., *Średnie dzieciństwo — wiek przedszkolny*, w: *Psychologia rozwoju człowieka*, red. Trempała J., Warszawa 2011.

Leyko M., *Teatralizacja historii lokalnych w formacie R/W*, w: *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*, red. E. Wąchocka, D. Fox, A. Głowacka, Katowice 2015.

Schechner R., *Performatyka. Wstęp*, Wrocław 2006.

Żygowska J., *To jest właśnie ta chwila. Uchodźcy w najnowszych polskich książkach i teatrze dla młodych odbiorców (przeгляд)*, „Polonistyka. Innowacje” 2017, nr 6, s. 131–145.

Konkurs im. Jana Dormana, „Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego”, <https://www.instytut-teatralny.pl/dzialalnosc/konkursy/konkurs-im-jana-dormana/> (dostęp: 15.11.2021).

Rutka, „Teatr Lalek Arlekin im. Henryka Ryla w Łodzi”, <http://teatrarlekin.pl/pl/zapisani-w-kobiecej-pamieci-3> (dostęp: 15.11.2021).