

Karolina Prykowska-Michalak

ROZDZIAŁ VIII

Wizerunki postaci kobiecych i męskich w teatrze współczesnym – przykłady (anty)stereotypów

1. Wprowadzenie

Problemem szkolnej interpretacji przedstawień teatralnych jest zbyt sztywne odwoływanie się do tekstu dramatycznego jako podstawy wystawionego spektaklu. Analiza znanych, stanowiących szkolny kanon lektur utworów dramatycznych nie może stanowić jedynej podstawy interpretacji i analizy spektaklu teatralnego, który często odbiegać może od tekstu literackiego, tworząc na scenie tekst teatralny. Szkolne wizyty w teatrze wymagają więc gruntownego przygotowania zarówno ze strony nauczycielki/nauczyciela, jak i uczennic/uczniów. Wybór oglądanego wspólnie spektaklu powinien zostać poprzedzony analizą repertuarów teatrów, zapoznaniem ze stylistyką wybranego nurtu dramatycznego, refleksją nad estetyką teatralną często immanentnie związaną z daną sceną albo dorobkiem twórców spektaklu. Typowe szkolne interpretacje oparte na tekście literackim prowadzą na przykład do utrwalania stereotypowych wizerunków postaci kobiecych i męskich, gdy tymczasem okazuje się, że współczesny teatr tychże stereotypów nie powiela i wielokrotnie wychodzi poza tradycyjne standardy interpretacji, prezentując nietypowe wizerunki kobiet i mężczyzn. Zadaniem nauczycielek/nauczycieli jest więc umiejętnie wybranie takich spektakli, które staną się uzupełnieniem analiz literackich, rozbudzą zainteresowanie sztuką teatru i uświadomią, że jest on przecież – jak pisał Wiliam Shakespeare – „żywą kroniką naszych czasów”.

Warto zastanowić się w jaki sposób zagadnienia związane z płcią społeczno-kulturową funkcjonują we współczesnym teatrze, jak są włączane lub eksponowane w spektaklach teatrów publicznych, kształtujących swą politykę repertuarową pod wpływem rozmaitych lokalnych uwarunkowań, takich jak: preferencje polityczne władz samorządowych, odbiorców (np. oferta spektakli adresowanych do szkół) oraz uwarunkowań artystyczno-technicznych, do których zaliczyć należy strukturę zespołu artystycznego czy podatność na współczesne trendy artystyczne.

Zaprezentowany poniżej zbiór spektakli można podzielić na trzy grupy, które tworzą jednocześnie trzy zagadnienia tematyczne obecne w pro-

gramach szkolnych na różnych etapach kształcenia – (1) interpretacje dramatu antycznego, (2) dramat obyczajowy (tzw. brutalisci) oraz (3) teatr dla dzieci. To propozycje spektakli teatru repertuarowego skierowane do starszej młodzieży, ale także uczennic i uczniów młodszych klas szkoły podstawowej. Wybrane do analizy spektakle należą do różnych nurtów dramaturgicznych i estetycznych obecnych we współczesnym teatrze. Mogą one stanowić poważne wyzwanie interpretacyjne dla współczesnego szkolnego widza. Zaproponowane zagadnienia omówione zostaną na przykładach łódzkich i kaliskich spektakli teatralnych, a przedstawione w tym rozdziale rozważania koncentrują się wokół zaprezentowanych w nich wizerunków postaci kobiecych i męskich oraz przyjmowanych przez ich bohaterki i bohaterów postaw społecznych. Zasygnalizowana tu problematyka historyczno-teatralna powinna jednak zostać uzupełniona w oparciu o wskazany w bibliografii materiał.

2. Interpretacje dramatu antycznego

Bohaterki tragedii antycznych to niezwykle obszerny temat. Obecnie, w kontekście dynamicznie rozwijających się studiów genderowych i refleksji teoretycznej inspirowanej kolejnymi falami feminizmu, jest on szczególnie interesujący, bowiem kobieta antyku stanowi swego rodzaju wzór antymężczyzny, czyli negatyw męskości. W tym sensie przeciwieństwa cech męskich (np. odwaga, determinacja) są cechami kobiecymi (np. brak odwagi, uległość). W tragediach antycznych dominują następujące typy funkcji społecznych kobiet: królowa, żona, kochanka, matka (np. Klitajmestra); córka, poddana (np. Ifigenia, Antygona); czarodziejka, cudzoziemka, żona (np. Medea). Z kolei postaci męskie to: król, wódz, mąż, ojciec (np. Kreon, Agamemnon, Jazon); syn, wojownik (np. Orestes, Hippolit). Sprawdźmy jednak jak ta kwestia wygląda we współczesnych spektaklach teatralnych opartych na wybranych fragmentach tragedii antycznych.

W repertuarze Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu znajduje się przedstawienie w reżyserii Pawła Passiniego *Tragedie antyczne. Według Ifigenii w Aulidzie, Orestesa i Bachantek Eurypidesa* w przekładzie Jerzego Ładnowskiego, będące częścią projektu artystyczno-badawczego Pawła Passiniego zatytułowanego *Dynamika metamorfozy*, którego celem jest – jak czytamy na stronie internetowej projektu – „próba rekonstrukcji warsztatu antycznego aktora, a szczególnie technik wcielania i przeistacza-

nia się”¹. Reżyser, należący do młodego pokolenia polskich twórców teatralnych, wykorzystał w przedstawieniu fragmenty trzech tragedii antycznych i – jak sam napisał – „zawarte w nich partytury aktorskie, poddane analizie pod kątem kolejności pojawiania się wstępujących na scenę postaci, ukazują szczególną regularność, którą określamy jako ‘Zasada Trzech Aktorów’”. Wszystkie główne role, zgodnie z antyczną tradycją, odtwarzane są przez mężczyzn; przy pomocy kostiumu i maski aktorzy doznają metamorfoz (na przykład jeden z aktorów – Szymon Czacki – gra rolę Ifigenii, Heleny, Hermii, a także Starca, Postać, Apolla oraz Pyladesa). Należy pamiętać, iż maska była stałym elementem przedstawień antycznych i choć współcześnie nie jest już często wykorzystywana (jako że zostaje zastępowana charakterystyką), to w kaliskim spektaklu Pawła Passiniego metamorfozy wymienionych wyżej bohaterów odbywają się między innymi właśnie dzięki zamianie masek. Jednocześnie, mimo zmiany ról (często z męskiej na damską lub *vice versa*), żaden z aktorów nie ukrywa swojej płci, przyjmując odpowiednio role męskie i damskie z pełnym bagażem stereotypowych zachowań im przypisanych. Jednak to właśnie dzięki otwartej i jawnej prezentacji tych gier genderowych jako określonych społeczno-kulturowych konwencji widz może uświadomić sobie ograniczenia, w jakie nas wtłaczają tradycyjnie przydzielone role płciowe oraz przypisane im charakterystyczne zachowania i wymagania. Tym samym kaliski spektakl uczestniczy we współczesnym dyskursie publicznym na temat płci kulturowej, stereotypowych postaw społecznych, czy też sytuacji społecznej (i politycznej) mniejszości seksualnych. Przedstawienie z powodzeniem może zostać zaadresowane do młodzieży ostatnich klas liceum. Uczennice i uczniowie znający europejski kanon dramaturgiczny powinni odleźć w spektaklu charakterystyczne elementy tragedii antycznej, takie jak na przykład podział na partie chóru – stasimony oraz tzw. epeisodiony, czyli części, w których postacie występują na scenie w partiach dialogowych, ale także dokonać krytycznej refleksji na temat wspomnianych wyżej tradycyjnych podziałów ról płciowych oraz ich współczesnych znaczeń.

2.1. Spektakl Teatru Nowego im. Kazimierza Dejmka z Łodzi I Ifigenia, reż. Tomasz Bazan

Spektakl *Ifigenia* w reżyserii Tomasza Bazana to współczesna interpretacja tragedii Eurypidesa, w której odnajdujemy typowe postaci i postawy oraz

¹ <http://www.teatr.kalisz.pl/?page=spektakle&id=143> (dostęp z dnia: 19.06.2012)

charakterystyczne wątki: wódz – Agamemnon podejmuje decyzję o poświęceniu córki Ifigenii w ofierze, która ma zjednać przychyłość bogów w czasie wyprawy pod Troję. Wódz zwabia córkę podstępną obietnicą małżeństwa z Achillesem. Dalsze wydarzenia toczą się właściwie tak jak zaplanował je w swojej tragedii Eurypides; istotną modyfikacją jest tylko fakt, że w łódzkim przedstawieniu Ifigenia jest chłopcem. W tym spektaklu nastąpiło więc znaczące przesunięcie jeśli chodzi o stereotypowe postawy społeczne, takie jak – z jednej strony – przypisywana kobietom bierność, a z drugiej – męska aktywność. Ifigenia (grana przez mężczyznę) zgadza się poświęcić swoje życie za cenę społecznej równowagi, a ta zgoda jest ironicznym uznaniem dla panującego prawa i obyczajów. Reżyser – decydując się na obsadzenie w roli Ifigenii nie kobiety, lecz mężczyzny – uświadamia panującą we współczesnym teatrze wolność w kwestii traktowania i ostrzegania poci. Aktor grający Ifigenię stosując żeńską koniugację, jednak nie gra kobiety; daleki jest także w swej ekspresji od transseksualnych bohaterów występujących na przykład w spektaklach Krzysztofa Warlikowskiego. Przedstawienie Teatru Nowego przywołuje wprawdzie antyczny świat, ale tylko jako pretekst do prezentacji współczesnych relacji międzyludzkich – w tym także nietypowych/nienormalnych postaw i zachowań. Zachwiany zostaje zatem jeden z najtrwalszych stereotypowych wizerunków kobiety pasywnej, składającej ofiarę dla męskich racji świata przedstawionego. Degradacji ulega także stereotypowy wizerunek mężczyzny-wodzina, którego decyzja o złożeniu ofiary (tj. poświęceniu Ifigenii) staje się przyczynkiem do zagłady całego rodu.

Omawiane przedstawienie łódzkiego Teatru Nowego z pewnością może zainteresować młodzież licealną. Mimo że dzieje rodu Atrydów nie należą do podstawowego kanonu lektur szkolnych, to spektakl – dzięki swojej stylistyce – wskazuje, jak współcześnie odczytana może być antyczna tragedia oraz jakie uniwersalne wartości odnajdują w nich współcześni młodzi twórcy teatralni. Refleksja nad przedstawieniem może także stanowić istotną inspirację do zrealizowania samodzielnych przedsięwzięć teatralnych w ramach zadań szkolnych. Przykładowe inicjatywy przedstawiono poniżej.

Zadanie 1

Na podstawie fragmentów znanych tragedii antycznych np. *Króla Edypa* lub *Antygony* Sofoklesa, nauczycielka/nauczyciel przygotowuje scenki, w których role zostaną obsadzone odpowiednio tylko przez uczniów oraz tylko przez uczennice. Po krótkich przedstawieniach, nauczycielka/nauczyciel

krytycznie analizuje z uczestnikami i uczenistniczkami oraz z widzami znaczenie obu scenek.

Zadanie 2

Po wprowadzeniu historyczno-teatralnym oraz obejrzeniu spektaklu z repertuaru kaliskiego lub łódzkiego teatru uczennice i uczniowie przygotowują projekty kostiumów, masek lub charakteryzacji dla postaci z tragedii antycznej.

Konspekt lekcji dla klasy maturalnej liceum ogólnokształcącego

Temat: *Wizerunek kobiety w teatrze/dramacie od antyku do współczesności*

Cele lekcji

Celem głównym lekcji jest przedstawienie uczennicom i uczniom postaci kobiecych w dramaturgii antycznej, klasycystycznej oraz współczesnej.

Pozostałe cele lekcji to:

- zaznajomienie uczennic i uczniów z cechami dramaturgii wybranych nurtów oraz wyposażenie w wiedzę na temat ewolucji i kształtowania się wizerunku głównych bohaterek,
- zaznajomienie uczennic i uczniów z zagadnieniem stereotypu oraz jego występowania w tradycji i kulturze współczesnej,
- wyposażenie uczennic i uczniów w umiejętność samodzielnej i krytycznej analizy wybranych dramatów,
- kształcenie umiejętności porozumiewania się i współpracy w grupie.

Formy i metody pracy

Praca z tekstem dramatycznym, analiza (samodzielna i grupowa), wykład, konwersacja

Środki dydaktyczne: fragmenty wybranych spektakli teatralnych

Czas: 45 minut

Przebieg lekcji

- Nauczycielka/nauczyciel dokonuje wprowadzenia na temat statusu kobiet w antycznej Grecji (np. na podstawie *Kobieta w cieniu Akropolu* autorstwa Marty Tarczyńskiej).
- Życiem codziennym kobiet w antyku, ich pozycją społeczną, uczuciami, seksualnością, życiem prywatnym zainteresowano się dopiero w latach 70. XX wieku i początkowo jedynie w wąskich kręgach naukowców, co miało związek z rozwojem tzw. *women's studies* i *gender studies* (tj. studiów nad tożsamością płci kulturowej i społecznej) w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych. Prawie wszystkie informacje o życiu kobiet w czasach starożytnych pochodzą ze źródeł pisanych przez mężczyzn, tj. przez starożytnych filozofów, historyków i dramatopisarzy. Tak jednostronny przekaz wytworzył wykrzywiony, szowinistyczny obraz kobiety.
- Nauczycielka/nauczyciel wyjaśnia uczniom termin „fallokracja” (tj. społeczność zdominowana przez mężczyzn z kultem fallicznym – np. na podstawie *Słownika encyklopedycznego miłość i seks* autorstwa Lwa Starowicza, opublikowanego w 1999 roku).
- Nauczycielka/nauczyciel przedstawia uczennicom i uczniom mityczne dzieje Tezeusza uwypuklając watek Fedry: Tezeusz, król Aten, ożenił się po raz drugi z Fedrą, córką króla Minosa. Z pierwszego małżeństwa miał syna Hipolita, który chował się w domu macochy. Król Tezeusz uczestniczył w wielu wojnach, a co się z tym łączy – wyjeżdżał na długie miesiące. Jedną z tych nieobecności przeciągnęła się tak długo, że Fedra uznała, że zginął gdzieś na obczyźnie i postanowiła wyjść za mąż za Hipolita. Jednak młody książę miał nietypowe upodobania – nie lubił kobiet ani zabaw dworskich, a myślał tylko o polowaniu i wojnie. Plany małżeńskie macochy odrzucał ze wstrętem. Nieoczekiwanie Tezeusz powrócił, a z obawy, że jej uczucie do Hipolita zostanie ujawnione, Fedra oskarżyła przybranego syna o próbę jej uwiedzenia, płacząc przy tym tak szczerze, że Tezeusz uwierzył w relację żony. W ślepych gniewie przeklął syna, prosząc Posejdona o wykonanie zemsty. Wygnany z domu Hipolit wsiadł na rydwan i odjechał. Wtedy Posejdon wypuścił na niego potwornego smoka. Konie splotyły się i Hipolit zginął, rozbity o kamienie. Na wieść o tym Fedra popełniła samobójstwo.

- Na podstawie mitu powstał dramat Eurypidesa *Hippolytos uwięziony*. Słynny tragik skupił się głównie w nim na ukazaniu grzechu kazirodztwa i podkreśleniu tragicznego losu Fedry, jej namiętności i klęski w miłości. Swoją wizję mitu o Fedrze przedstawił także Seneka Młodszy w dramacie *Fedra*. Główna bohaterka jego stoickiej tragedii to postać poprowadzona dość linearnie – jest to zła, występna i niegodziwa kobieta. Dla stoika, którym był autor, grzeszność ta wyływała jednak nie z boskiego opętania (czyli fatum odgrywającego główną rolę sprawczą w tragedii antycznej); u Seneki Młodszego odpowiedzialność za działania ponoszą ludzie, bo wyływają one z samego charakteru człowieka.

W *Fedrze* Seneki Młodszego Fedra to córka Minosa i Pazyfae oraz siostra Ariadny, co już sugerować może pewne odziedziczone predyspozycje do szaleństwa. Fedra jest małżonką Tezeusza, który zaniedbuje swe obowiązki małżeńskie na rzecz wybawiania innych niewiast, nawet z Hadesu, skąd przecież nikt nie wraca. Osamotniona kobieta zakochuje się w swym pasierbie Hipolicie. W miarę narastającego gwałtownie jej uczucia, Hipolit coraz częściej ucieka na polowania do lasu. Wierną towarzyszką Fedry jest Piastunka, która próbuje przemówić do rozsądku „niewolnicy swych uczuć”, powołując się to na los matki Fedry, to na przysłowia ludowe (np. „w małych chatkach święta miłość mieszka”). Fedra spisuje Tezeusza na straty i postanawia poddać się całkowicie swej miłości, która zostaje brutalnie odrzucona przez oblubieńca. Ku zdziwieniu wszystkich żywych, Tezeusz cały i zdrow powraca z krainy śmierci. Choć może to jednak pozorne zwycięstwo, gdyż jego nieoczekiwany powrót przynosi śmierć Hipolita, na którego Piastunka kieruje bezrefleksyjną zemstę ojca. W konsekwencji zaś Fedra – w gorączce miłości – odbiera sobie życie, by pędzić za Hipolitem przez rzekę Acherontu. Członki jej Tezeusz każe zakopać, by jej ziemia ciężką była.

- Nauczycielka/nauczyciel rozdaje skopiowane fragmenty Fedry Jeana Racine’a. Uczennice i uczniowie analizują środki stylistyczne, których użył autor tragedii do opisu uczucia Fedry do Hipolita.

FEDRA

Przekleństwo dawniej sięga. Ledwie, z szczęściem w sercu,
Z Tezeuszem na ślubnym stanęłam kobiercu
I spieszyłam, stęskniona za domowym progiem,

Do Aten, tam spotkałam się z mym pysznym wrogiem.
Ujrzałam go: me lico spłonęło, pobladło.
Dziwne zmieszanie jakieś na duszę mi padło;
Oczy przestały widzieć, dech zamarł mi w łonie,
Uczułam, iż me ciało drży całe i płonie;
Poznałam moc Wenery we mnie rozpętaną,
Krwi, którą ona ściga, nieuchronne wiano!
Próbowałam przebłagać ją modły kornemi,
Wznosiłam jej świątynie po całej mej ziemi;
Próżno miota się serce raz ujęte w sidła!
Próżnom niosła ofiary, paliłam kadzidła;
Gdy usta me wzywały imienia bogini,
Wielbiłam Hipolita i w tejże świątyni
Na tych oltarzy, które okadzałam, progę,
Memu nie nazwanemu jam święciła bogu...
Unikałam go wszędzie. Ha, srom płoni lica!
Oczy me dostrzegały go w kształtach rodzica!
Wreszcie me ognie przeciw sobie się zwróciły:
Aby go prześladować, znalazłam dość siły.
By oddalić od siebie przedmiot nazbyt drogi,
Udawałam nienawiść macochy złowrogiej:
Zażądałam wygnania, a próśb mych wytrwałość
Zwyciężyła i prawo, i ojcowską żałość.
Odetchnęłam, Enono, od owej godziny
Dni moje, spokojniejsze, płynęły bez winy
I posłusznej małżonki pomna obowiązku,
Hodowałam owoce przeklętego związku.
Nieszczęsne przeznaczenie! Daremna obrona!
Do Trezeny przez męża oto przywiedziona,
Wroga spokoju mego musiałam tam zoczyć
I rana, nazbyt świeża, znów poczęła broczyć.
To już nie krwi krążącej w mych żyłach pożary,
To Wenus sama wpiła się w gardziel ofiary!
Dla mej zbrodni odrazą bez granic przejęta,
Wraz z nią nienawidziłam życia mego pęta!
Pragnęłam umrzeć, w śmierci szukając sposobu,
By hańbę moją złożyć ze mną wraz do grobu;
Zwyciężyły mnie wreszcie łzy i prośby twoje,
Wyznałam tobie wszystko; o nic już nie stoję;
Bylebyś, śmierci bliską szanując godzinę,
Oszczędziła wyrzutów próżnych za mą win
I byle twe starania nie budziły we mnie
Życia, które podtrzymać silisz się daremnie.

- Nauczycielka/nauczyciel podsumowuje wiedzę o klasycyzmie francuskim, przedstawia założenia filozofii racjonalizmu. Uczennice i uczniowie dzielą się na dwie grupy, a nauczycielka/nauczyciel rozdaje skopiowane fragmenty *Fedry* Jana Kosińskiego, wydrukowanej w czasopiśmie *Dialog* nr 3, 1977. Jedna grupa odgrywa scenki, które dzieją się na Olimpie, zaś druga grupa to postaci z dramatu o Fedrze (Fedra, Hipolit, Tezeusz, Piastunka).
- Uczennice i uczniowie przygotowują w domu rozprawkę o tym jak kształtował się wizerunek postaci dramatu – Fedry lub Hipolita – na przestrzeni dziejów.

3. Dramat obyczajowy – tzw. brutalisci

W ostatniej dekadzie w teatrze polskim odnotowano bardzo duży przyrost sztuk o tematyce obyczajowej – nie byłoby to dziwne, gdyby nie fakt, że sztuki te budziły i do dziś budzą niesmak, odrazę i wstręt. Problem interpretacyjny, jaki mają widzowie tych spektakli, spotęgowany jest często brakiem jakichkolwiek odniesień historyczno-literackich, są to bowiem głównie sztuki młodych, wcześniej mało znanych dramatopisarzy. Można mówić nawet, że wokół tych sztuk wytworzyła się pewna zmowa milczenia, czy też, że zrodziła się fala bezpodstawnej krytyki tego typu twórczości. Tymczasem w polskich teatrach sztuki te ciągle są grane i stanowią znaczną część repertuaru. Należy więc podjąć próbę zapoznania młodzieży z tą dramaturgią i stylistyką spektakli często obecnych na przykład na scenie łódzkiego Teatru im. Stefana Jaracza.

Pod koniec lat 90. XX wieku odrodził się w teatrze zachodnim realizm, którego przedstawicielami byli autorzy brytyjscy i niemieccy określani mianem brutalistów. W kontekście polskim dramaturgia końca XX i początku XXI wieku nosiła znamiona nowej sztuki, a jej źródła i inspiracje tkwiły w zmianach społecznych i ekonomicznych będących wynikiem transformacji ustrojowej. Dramaturgia nazwana u nas popularnie „brutalizmem” lub „nowym brutalizmem”, czasem „nowym realizmem”, wpisywała się w nurt zapoczątkowany w latach 90. XX wieku w Wielkiej Brytanii między innymi powieścią Irvine’a Welsha *Trainspotting*, spektaklami grupy Grass Market Project, twórczością Marka Ravenhilla i Sarah Kane. Twórcy, namawiając do zmian i wprowadzenia nowego języka teatru, zwrócili uwagę na kino oraz manifest dogmy, którego autorzy domagali się pokazywania obrazów rzeczywistości w miejsce hollywoodzkiej stylizacji. Zaobserwowana w wielu

zagranicznych spektaklach estetyka teatralna określona została przez zachodnią krytykę dobitnym skrótem: „przemoc & sex – krew & sperma”. Poza wymienionymi elementami, charakteryzowała się także wykorzystaniem efektów, jakie dają najnowsze osiągnięcia techniczne i technologiczne (ekrany świetlne, światła ledowe, lasery, projekcje dvd), łącząc je z tempem obrazu filmowego. Już przy pierwszym opisie kultowego dla tego nurtu przedstawienia *Shoppen & Ficken* (*Kupowanie i pieprzenie*) Marka Ravenhilla uznano, że kategoria moralności nie będzie miała tu zastosowania, należało więc podążać za szeregiem obrazów – „żadnych motywacji, żadnego wprowadzenia do społeczno-pedagogicznego przewycięzania cierpienia – tylko łańcuch czynów, który wyprzedza o lata świetlne każdy stereotyp psychologii ludzkiej” – pisał jeden z prekursorów tej estetyki teatralnej w Niemczech – Thomas Ostermeier (2000, 17). Było to więc poniekąd zjawisko bliskie zdiagnozowanej i opisanej przez Wolfganga Welscha anestetyce (porównaj Welsch 1998 i 2005) – czyli efektu, jaki wywołują współczesne media oferując natłok różnorodnych bodźców wizualnych, na przykład wulgarnych scen, nagości, perwersji i tym podobnych. Takie spiętrzenie wrażeń, zdaniem Wolfganga Welscha, nie prowadzi do większego współczucia wobec ofiar przemocy, ale raczej do znieczulenia. Nie wydaje się jednak, aby teatr miał być alternatywą dla współczesnych mediów; na tym etapie teatr w nowych landach niemieckich, jak i teatr polski raczej walczyły o pozostanie w krwiobiegu narzuconym przez szeroko pojętą współczesność. Zabiegi anestetyczne oraz sprowadzenie teatru do rzeczywistości miały go otworzyć na nowy target. Oswojenie z drastycznymi formami, prezentacja wulgaryzmu, okrucieństwa, nagości mogą powodować efekt zubożenia, warto jednak zwrócić uwagę, że w wieku XXI nagość i cielesność nie stanowią już dla polskiego widza tematu tabu. Koniunktura sprzyjająca transferowi tych treści z Zachodu wynikała z przemian nie tylko w samej instytucji teatru, ale w znacznie szerszym obszarze obyczajowości. Chodziło tu szczególnie o zintensyfikowane zainteresowanie tematami tabu w krajach postsowieckich. Zagadnienia te w latach wcześniejszych były mało obecne zarówno w sztuce, jak w życiu publicznym. Dlatego po transformacji ustrojowej zaczęto niejako nadrabiać „stracony” czas, mnożąc w sztukach wizualnych demaskację intymności – ciała, płci i seksu. Piotr Piotrowski w publikacji *Znaczenia modernizmu* (2011) wskazuje na twórczość dwóch artystek, Alicji Żebrowskiej i Katarzyny Kozyry, które w połowie lat 90. XX wieku, stosując drastyczne środki wizualne, podejmowały często problemy kobiecej cielesności. Jak pisze Piotrowski, „prezentowanie bez żadnego oporu własnej waginy (...) służyło przełamaniu nie tylko tabu wizualnego, ale też wyrazistej manifestacji

własnej cielesności. Przede wszystkim jednak było manifestacją ideologiczną” (2011, 243). Warto zastanowić się czy podobne cele stawiali sobie twórcy teatralni. Manifestacja estetyczna, polegająca na eksponowaniu nagiej płciowości w teatrze – czyli sfery uznanej do tej pory za tabu – stała się sensem działania młodego pokolenia twórców teatralnych.

Zwróćmy więc uwagę na kilka spektakli z repertuaru Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi, które mogą zainteresować młodzież licealną. Spektakl *Brzydal (Der Hässliche)*, na podstawie dramatu niemieckiego dramaturga Mariusa von Mayenburga wyreżyserowany przez Grzegorza Wiśniewskiego, grany jest od 2007 roku. Marius von Mayenburg to „klasyk” nurtu brutalistycznego; sukces jego pierwszego dramatu *Ogień w głowie (Feuerge-sichts)* stał się impulsem do wprowadzenia tej dramaturgii na polskie sceny. Autor posługuje się kanonem kilku typowych postaci dramatycznych – żona, mąż, córka, syn, ojciec, matka – stąd zyskał miano autora tzw. dramatów rodzinnych (*Familendramen*). W sztuce *Brzydal* z 2007 roku następuje demaskacja stereotypu wskazującego, że tylko kobiety dbają o *physis*. Tytułowy Brzydal – Lette – naukowiec i wynalazca, dowiaduje się, że nie może na międzynarodowym sympozjum zaprezentować swojego wynalazku, gdyż jego twarz jest brzydka. Potwierdza to także żona bohatera, który pod jej wpływem podejmuje dramatyczną decyzję o poddaniu się operacji plastycznej. Nowa twarz odmienia jego życie, ale jednocześnie staje się żywą reklamą możliwości zawodowych chirurga plastycznego, który z czasem zaczyna produkować jego twarz seryjnie, obiecując pacjentom radykalną przemianę ich życia. Dramaturgia Mayenburga zwróciła uwagę na kwestie związane z kondycją współczesnego młodego człowieka, na rozczarowanie neoliberalnymi zasadami wolnego rynku, konsumpcjonizmem oraz kryzysem rodziny jako podstawy dla określenia własnej tożsamości.

W 2008 roku do repertuaru łódzkiego teatru włączono spektakl *Zszywanie* na podstawie dramatu szkockiego autora młodego pokolenia Anthony’ego Neilsona. Dramat ten zaliczany jest do nurtu „brutalistycznego” dominującego w brytyjskim teatrze końca lat 90. XX wieku. W sztuce przedstawione są dwie postacie – kobieta i mężczyzna – które niegdyś łączył związek emocjonalny, jednak w sztuce jedynie go wspominają. Celem ich spotkania, które obserwujemy na scenie, jest rozwiązanie problemu, jakim stała się przypadkowa ciąża głównej bohaterki Abi. Obie postacie zaprezentowane zostały w typowy dla „brutalistów” sposób, czyli każda z pozoru zwyczajna sytuacja z ich udziałem przeradza się w perwersyjne, pełne brutalności widowisko; postacie prezentują swoją płciowość w sposób bezpośredni, widzimy nagie ciała, akty seksualne, pełnię ich organicz-

ności i fizjologiczności. Spektakl może powinien być przeznaczony jedynie dla widzów dorosłych, miałby on wówczas zupełnie inne znaczenie, a mianowicie prezentowana perwersja seksualna byłaby jedynie środkiem samym w sobie, widowiskiem. Tymczasem twórcy spektaklu zdecydowali się na usunięcie kilku najbardziej drastycznych scen z tekstu Neilsona, nie ograniczając wstępu na widownię także młodzieży. Przedstawienie to można więc polecić młodzieży licealnej – bohaterowie sztuki przemawiają do siebie językiem, który słyszymy na ulicy a ich problemy i zaprezentowane sytuacje są tak szokujące i wyolbrzymione w swojej perwersji, że w zamierzeniu mają służyć rozbudzeniu moralnej wrażliwości.

Teatr jako sztuka żywa – nawet jeśli współcześnie rezygnuje z tradycyjnego mimesis – pokazując agresję, przemoc, gwałt, działa o wiele silniej niż film. Dlatego spektakle „brutalistów”, choć spotykały się z tak wieloma protestami widzów, krytyki i polityków, ciągle cieszą się popularnością. Ich często skrywana w natłoku negatywnych emocji i obrzydlistwa obyczajowość demaskuje powszechne stereotypy – słabej, nieaktywnej kobiety, przywódczego mężczyzny, tradycyjnej rodziny, w której zawodowo pracuje tylko ojciec a matka zajmuje się wychowaniem dzieci. Warto zatem polecić także lekturze takie sztuki, jak na przykład *Ogień w głowie* i *Pasożyty* Mariusa von Mayenburga, *Córka myśliwego* Moniki Powalisz, czy *Powierzchnia* Szymona Wróblewskiego.

Na podobnym schemacie jak sztuka Neilsona, czyli konflikcie między parą dorastających młodych ludzi, oparty jest także dramat polskiego autora Michała Walczaka *Piaskownica*, grany obecnie w Teatrze Nowym im. Kazimierza Dejmka w Łodzi. Polski boom dramatopisarski zainspirowany twórczością zachodnioeuropejskich „brutalistów” rozpoczął się w roku 2003 – wówczas wydana została przez Romana Pawłowskiego pierwsza antologia zbierająca sztuki młodych polskich autorów zatytułowana *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne*. Wiele wątków tematycznych podejmowanych przez polskich autorów – takich jak degeneracja obyczajów wśród młodych ludzi (np. *Pokolenie Porno* Pawła Jurka), dysfunkcyjna rodzina, nędza ekonomiczna, morderstwa (np. *Łucja i jej dzieci* Marka Próchniewskiego), samotność, trudne dojrzewanie (np. *Koronacja* Marka Modzelewskiego, *Piaskownica* Michała Walczaka), przemoc, zbrodnie młodocianych przestępców (np. *Od dziś będziemy dobrzy* Pawła Sali, *Zabij ich wszystkich* Przemysława Wojcieszka), postaci przestępców, skinheadów, prostytutek oraz stylu wypowiedzi (slangu młodzieżowego, zwrotów wulgarnych) – zaczerpnięto z transferowanej sukcesywnie do Polski brytyjskiej czy niemieckiej dramaturgii. Chodzi tu nie tylko o bezpośrednio

inspiracje tematyczne, czy *remake* (znacznie mniej analogii odnajdujemy w samej konstrukcji świata przedstawionego), ale o sam trend pisania przez młodych ludzi sztuk o sprawach ich dotyczących ich własnym językiem. „Brutaliści” brytyjscy i niemieccy pokazali polskim kolegom znaczenie teatru realistycznego, dającego szansę odbudowania więzi między sceną a widownią; teatru opartego na problemach i zmaganiach przede wszystkim z otaczającą ich rzeczywistością. Mamy tu więc po wielokroć do czynienia z niestandardowymi postawami, ze złamaniem wszelkich tabu, z dekonstrukcją lub obnażeniem powszechnych stereotypów, np. biernych kobiet i aktywnych mężczyzn, kobiet dbających o *physis*, dominujących postaci męskich.

Piaskownica Michała Walczaka to spotkanie chłopca i dziewczyny w piaskownicy. Każde z nich bawi się w tradycyjny sposób: chłopiec – samochodami i figurkami będącymi imitacją bohaterów filmowych (na przykład Batmanem), a dziewczynka – lalkami. Kiedy ich drogi spotykają się, postaci te zaczynają rywalizować o miejsce w piaskownicy i pierwszeństwo zabawy. Akcja rozwija się powoli, co powoduje, że tym bardziej zaskakujący jest jej finał, w którym postać męska – ON – poszukuje w piaskownicy półciartowanego ciała lalki. Kiedy odnajduje szczątki dziewczyny, rusza na poszukiwania czarodzieja, który być może potrafi odwrócić całą sytuację i ożywić zmarłą. Przedstawienie może stanowić punkt wyjścia dla przeprowadzenia interesujących zajęć z młodzieżą.

Zadanie 1

Po obejrzeniu łódzkiego spektaklu *Piaskownica*, adresowanego do młodzieży licealnej, nauczycielka/nauczyciel prosi uczennice i uczniów o wskazanie i opisanie zaprezentowanych w przedstawieniu typowych postaw społecznych przypisywanych płci męskiej i żeńskiej. Następnie uczennice i uczniowie zachęcani zostają do wypracowania propozycji wyjścia z impasu zaprezentowanego w sztuce, na przykład w postaci dopisania pozytywnego zakończenia sztuki.

Konspekt lekcji dla klasy maturalnej liceum ogólnokształcącego

Temat: *Realizm i naturalizm w dramacie początku i końca XX wieku. Problemy społeczne, stereotyp rodziny mieszczańskiej.*

Cele lekcji

Głównym celem lekcji jest przedstawienie uczennicom i uczniom polskiej i zachodniej dramaturgii końca XX wieku.

Pozostałe cele lekcji to:

- wykształcenie u uczennic i uczniów umiejętności identyfikacji cech dramaturgii wskazanych nurtów,
- kształcenie umiejętności przeprowadzania samodzielnej i krytycznej analizy wybranych dramatów,
- podnoszenie umiejętności twórczego rozwiązywania problemów,
- kształcenie umiejętności porozumiewania się i współpracy w grupie.

Formy i metody pracy

Praca z tekstem dramatycznym, analiza, mini wykład, konwersacja

Środki dydaktyczne: album malarstwa, slajdy z obrazami, fragmenty filmu *Z biegiem lat, z biegiem dni...* w reż. Andrzeja Wajdy (odcinek 7, Kraków 1907).

Czas: 45 minut

Przebieg lekcji

- Nauczycielka/nauczyciel przeprowadza wykład mający na celu wprowadzenie do wiedzy o realizmie i naturalizmie. Realizm – termin pojawił się po raz pierwszy we francuskim czasopiśmie z 1826 roku. Określał obserwowaną właśnie przez anonimowego krytyka dążność do „wiernego naśladownictwa natury” i stworzony został jako synonim „literatury prawdy”. Jego właściwe znaczenie, jak pisał R. Wellek, pozbawione pejoratywnej przygany krystalizowało się w połowie XIX wieku, w kontekście gorących dyskusji wokół malarstwa i programu G. Couberta (1819-1877). Pisał o „kulcie rzeczywistości” i o tym, że jej przedstawienie nie jest prostym odtwarzaniem czy imitacją ale interpretacją. W Polsce realizm jako praktyka artystyczna i dyskutowana rozległe doktryna zdominował literaturę po 1863 roku, w której na plan pierwszy wysunęło się pisarstwo B. Prusa (1847-1912), E. Orzeszkowej (1841-1910), M. Konopnickiej (1842-1910) i H. Sienkiewicza (1846-1916; Nagroda Nobla 1905), potem wzbogacone przez elementy naturalistyczne u A. Dygasińskiego (1839-1902)

G. Zapolskiej (1857-1921) i realistyczno-modernistyczne u S. Żeromskiego (1864-1925).

Naturalizm – prąd literacko-artystyczny powstały we Francji w drugiej połowie XIX wieku z inspiracji filozofii pozytywistycznej, jako skrajna mutacja poetyk realistycznych, który następnie ogarnął literatury europejskie i amerykańskie, odgrywając w nich pod koniec XIX stulecia i na przełomie XX wieku ważne funkcje estetyczne i światopoglądowe. Łączył się nierzadko z różnymi konwencjami impresjonizmu, modernizmu i symbolizmu. Naturaliści chcieli przedstawiać świat bez upiększeń i kreacyjnych zabiegów, ale popadli w drugą skrajność, ukazując brzydotę i brud rzeczywistości w całej zamierzonej z pesymistyczną premedytacją jaskrawości. Kierowali zwłaszcza swoją uwagę na środowiska proletariackie, wyalienowane i egzystujące na marginesach społecznych. Z krytyczną bezwzględnością opisywali też środowiska burżuazyjne, akcentując ich rozkład moralny oraz dążenia do władzy i bogactwa.

Opracowanie na podstawie: Grzegorz Gazda (2000) *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

- Nauczycielka/nauczyciel pokazuje uczennicom i uczniom realistyczne obrazy Gustave'a Courbeta, Jean-François Milleta, a także Józefa Chełmońskiego i Aleksandra Gierymskiego.
- Nauczycielka/nauczyciel rozdaje skopiowane fragmenty *Moralność Pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej a uczennice i uczniowie dzielą się na dwie grupy. Każda grupa wybiera jedną scenkę, odczytuje ją z podziałem na role i interpretuje.
- Nauczycielka/nauczyciel podsumowuje wiedzę o naturalizmie i wskazuje jego najistotniejsze cechy w dramacie Zapolskiej:
 - obłuda, dwulicowość, fałsz głównej bohaterki – przedstawicielki mieszczaństwa,
 - przejaskrawione opisy sytuacji, np. próby samobójczej lokatorki kamienicy Dulskiej,
 - realistyczne odtworzenie ówczesnych realiów życia,
 - potoczność języka, jakim posługują się postaci, tzw. sekundestill.
- Uczennice i uniowie dzielą się na dwie grupy, a nauczycielka/nauczyciel rozdaje skopiowane fragmenty sztuki Mariusa von Mayenberga *Ogień w głowie*, wprowadza w tematykę drugiej fali rea-

lizmu pod koniec XX wieku i analizuje wraz z uczennicami i uczniami postawy członków rodziny Kurta. Warto uwypuklić w sztuce Mariusa von Mayenberga pokoleniowy wymiar tej historii, której bohaterami jest dorastające rodzeństwo i ich rodzice. W oczach Kurta i Olgi matka i ojciec są od dawna martwi, życie emocjonalne w rodzinie nie istnieje, a atmosfera w domu przypomina stan obłączenia. Hierarchiczny porządek świata, postrzeganego jako świat rodziców nadrzędny wobec świata ich dzieci, i dysfunkcyjny model rodziny doprowadzają do destrukcji młodego człowieka, symbolicznie łamiącego obowiązujące normy poprzez negację aktu swoich narodzin. Główny bohater sztuki, Kurt, dopuszcza się morderstwa rodziców z nadzieją na zniszczenie krępujących go relacji rodzinnych. Przedstawienie problemu Kurta i pokolenia, które on reprezentuje, stanowiło zakwestionowanie istniejących zasad komunikacji między dziećmi i rodzicami, a w efekcie – między generacjami.

- Uczennice i uczniowie przygotowują w domu rozprawkę porównującą postawy społeczeństwa początku i końca XX wieku na podstawie omówionych dramatów.

4. Teatr dla dzieci²

Wydaje się, że teatr dla dzieci ponosi szczególną odpowiedzialność za edukację kulturalną i estetyczną przyszłych odbiorców sztuki. Badania publiczności teatralnej wykazują, że nawyk chodzenia do teatru i obcowania ze sztuką widowiskową rozbudzany jest w dzieciństwie i to, w dużej mierze, za sprawą szkolnych wizyt w teatrze. Jednak jeśli chodzi o kryteria wpływające na dobór repertuaru, to okazuje się, że na wybory, których dokonują nauczycielki i nauczyciele wpływ ma stopień nowatorstwa czy oryginalności spektaklu, w tym np. niestandardowe postawy i wizerunki bohaterów. Przeanalizujemy więc repertuar łódzkich teatrów oferujących spektakle dla dzieci, aby zwrócić uwagę na dominujące tendencje, czy też na efekty opisywanej przez Pierre'a Bourdieu „przemocy symbolicznej”, kreującej także

² Przy opracowaniu tej części korzystałam z badań ankietowych, które dla potrzeb pracy magisterskiej, zatytułowanej *Porównanie strategii rozwoju teatru publicznego i niepublicznego na przykładzie Teatru Lalek Arlekin i Baśniowej Kawiarenki*, przeprowadziła w 2011 roku Katarzyna Wójcik, której serdecznie dziękuję za udostępnienie danych.

wzorce kobiecości i męskości, które – w ramach sztuki teatralnej – można negocjować bądź przezwycięzać.

Najnowsza propozycja Teatru Lalki i Aktora Pinokio to spektakl *Momo, czyli osobliwa historia o złodziejach czasu i dziecku, które zwróciło ludziom skradziony czas*, zrealizowany na podstawie powieści Michaela Endego zatytuowanej *Momo*. Przedstawienie – wyreżyserowane przez Darię Kopiec – to propozycja dla uczennic i uczniów piątej klasy szkoły podstawowej. Akcją sztuki buduje konflikt dwóch grup. Pierwszą z nich kieruje główna bohaterka Momo i jej przyjaciele; drugą – tajemnicza Kasa Oszczędności Czasu i jej pracownicy tzw. Szarzy. W rolach Szarych występują zarówno kobiety, jak i mężczyźni; grupą także dowodzi kobieta. Przedstawienie to burzy więc stereotyp biernych, mało aktywnych w pracy zawodowej i na stanowiskach przywódczych kobiet. Spektakl ten ukazuje jeszcze jeden społecznie ważny problem, a mianowicie zwraca uwagę na stereotyp rodziny 2+2 (tj. dwoje dzieci oraz heteroseksualna para rodziców). Tytułowa bohaterka Momo wychowywana jest tylko przez matkę, co niejednokrotnie zostaje w spektaklu podkreślone. Momo nie jest jednak z tego powodu dzieckiem alienowanym, „gorszym”, o innym statusie społecznym; wręcz przeciwnie – tytułowa bohaterka jest aktywna, akceptowana w grupie, jest zwyciężczynią w starciu z Szarymi. Przedstawienie łódzkiego Pinokio jest więc spektaklem wartym analizy zarówno z perspektywy płci kulturowej, jak i w kontekście współczesnych zjawisk społecznych. Oczywiście, istotny jest także w spektaklu jego główny wątek, jakim jest kwestia zagospodarowania czasu, umiejętności jego podziału między obowiązki i rozrywkę. W tym sensie spektakl uczy pokonywania trudności, wskazując zarazem na wartości, jakie płyną z przyjaźni.

Wizerunek aktywnej postaci żeńskiej ujawnia także spektakl *Pipi Langstrumpf* prezentowany przez Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka w Łodzi. Łódzkie przedstawienie, powstałe na podstawie wydanej po raz pierwszy w 1944 roku książki Astrid Lindgren (noszącej polski tytuł *Fizia Pończoszanka*), czerpie jedynie najważniejsze wątki z opowiadania szwedzkiej autorki. Mamy więc do czynienia z energiczną, łamiącą wszelkie stereotypy dotyczące sposobów wychowania dziewczynki postacią Pipi oraz zafascynowanymi jej postępowaniem Aniką i Tomem. Główna bohaterka jest nie tylko niezwykle aktywna, przywódcza, inicjuje wszelkie działania; jej wizerunek uczesanej w śmieszne warkoczyki, noszącej dwie różne pończochy dziewczynki burzy stereotyp kobiet dbających jedynie o wygląd zewnętrzny. Także model rodziny Pipi, której matka jest w niebie, a ojciec na morzu, koliduje z modelem, jaki prezentuje na przykład rodzina Toma i Aniki. Zale-

tą łódzkiego spektaklu jest sprawnie przygotowana adaptacja, która raczej wyostreza współcześnie najbardziej atrakcyjne wątki znanej książki, niż ją poprawia, czy zmienia kanony literatury dziecięcej. W świecie literatury dla dzieci Pipi jest ikoną, na którą warto zwracać uwagę; warto wskazywać jej niestereotypowe zachowanie, uwiadamiając potrzebę walki ze wspomnianą wcześniej „przemocą symboliczną” w obszarze sztuki.

Zadanie 1

W ramach zajęć szkolnych nauczycielka/nauczyciel może zachęcić grupę uczennic i uczniów do zaadaptowania do warunków szkolnego teatru (np. zorganizowanego w klasie) wybranego fragmentu powieści lub opowiadania, prezentującego niestereotypowe wizerunki kobiet i mężczyzn.

Zadanie 2

Po obejrzeniu wybranego spektaklu teatralnego prezentującego wyraziste postacie kobiece i męskie, uczennice i uczniowie – w ramach samodzielnej pracy – mogą przygotować recenzję, zwracając szczególną uwagę na zaprezentowane stereotypowe lub niestereotypowe spojrzenia na kobiecość i męskość.

Konspekt lekcji języka polskiego dla klasy piątej szkoły podstawowej

Temat: *Wzorce zachowań i stereotypy prezentowane w bajkach. Opracowanie lektury Michaela Ende'go Momo, czyli osobliwa historia o złodziejach czasu i dziecku, które zwróciło ludziom skradziony czas.*

Cele lekcji

Głównym celem lekcji jest przedstawienie uczennicom i uczniom niestereotypowych postaw bohaterów powieści, zwłaszcza w odniesieniu do ról społecznych przypisywanym kobietom i mężczyznom.

Pozostałe cele lekcji to:

- kształcenie umiejętności analizy konfliktu między poszczególnymi grupami,
- wyposażenie uczennic i uczniów w wiedzę na temat znaczenia terminu „stereotyp” oraz podstawowych mechanizmów funkcjonowania stereotypów,
- kształcenie umiejętności samodzielnej analizy utworu literackiego,
- podnoszenie umiejętności twórczego rozwiązywania problemów,

- doskonalenie umiejętności porozumiewania się i współpracy w grupie.

Formy i metody pracy

Praca z tekstem literackim, analiza, konwersacja, dyskusja moderowana

Środki dydaktyczne: program teatralny

Czas: 45 minut

Przebieg lekcji

- Prowadząca/prowadzący dokonuje wprowadzenia do tematyki zajęć, przedstawiając okoliczności powstania powieści. W tym celu nauczycielka/nauczyciel czyta uczennicom i uczniom postłowie autora, w którym Ende wspomina, jak kiedyś jadąc pociągami spotkał tajemniczego człowieka, który raz wydawał się mu stary, a raz młody. Ten człowiek opowiedział mu właśnie historię, którą Ende opisuje w swojej powieści. Później pasażer zniknął nie wiadomo jak i gdzie.
- Prowadząca/prowadzący prowadzi konwersację z grupą, ukierunkowując dyskusję na temat postaci z powieści: tytułowej bohaterki, jej przyjaciół (do grupy tej należą Gigi Orowadzacz – młody chłopak, Beppo Zamiatacz Ulic – straszny pan, Nino – barman, Nicola – murarz) oraz grupy Szarych, którzy są złodziejami czasu. Uczennice i uczniowie mają przestrzeń do swobodnych wypowiedzi.
- Uczennice i uczniowie rozpoczynają pracę w grupach, na które zostają podzieleni przez nauczycielkę/nauczyciela. Zadaniem każdej z grup jest analiza poszczególnych zdarzeń z powieści. Każda grupa analizuje inny fragment.
- Poszczególne grupy uczennic i uczniów prezentują efekty swojej pracy w postaci wypowiedzi ustnej lub rysunku.
- Nauczycielka/nauczyciel tłumaczy istotne zagadnienia adaptacji (adaptacja – przystosowanie, dostosowanie utworu literackiego, np. powieści, opowiadania, do warunków TV, radia, filmu lub na potrzeby sceny teatralnej) i informuje o planowanej wycieczce klasowej do Teatru Lalki i Aktora Pinokio w Łodzi, gdzie grana jest sztuka *Momo* na podstawie powieści Michaela Ende (opracowanie tekstu: Maria Woj-

tyszko, reżyseria: Daria Kopiec, choreografia: Jacek Owczarek, scenografia: Matylda Kotlińska, reżyseria światła: Bary, muzyka: SzaZa – Paweł Szamburski, Patryk Zakrocki. Obsada: Aleksandra Wojtysiak, Ewa Wróblewska, Łukasz Bzura, Piotr Szejn, Włodzimierz Twardowski, Krzysztof Ciesielski, Anna Sztuder-Mieszek, Danuta Kołaczek, Anna Woźniak-Płacek. Spektakl przy współudziale tancerzy Pracowni Fizycznej: Krzysztof Skolimowski, Wojtek Łaba, Joanna Jaworska, Urszula Parol, Kama Kosecka, Paweł Grala, Aleksandra Klimiuk, Kasia Wolińska, Aneta Jankowska).

- Nauczycielka/nauczyciel rozdaje uczniom i uczniom programy teatralne.
- Po obejrzeniu spektaktu uczennice i uczniowie mają za zadanie zastanowić się nad prezentowanymi w przedstawieniu postaciami dziewcząt/kobiet i chłopców/mężczyzn w kontekście dominujących stereotypów dotyczących kobiecości i męskości, a następnie – na kolejnych zajęciach – wspólnie przedystutować je z koleżankami i kolegami.

Bibliografia

Omawiane spektakle

Brzydal, reż. Grzegorz Wiśniewski. Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, premiera 8 września 2007 r.

I Ifigenia, reż. Tomasz Bazan. Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka w Łodzi, premiera 14 stycznia 2012 r.

Momo, reż. Daria Kopiec. Teatr Lalki i Aktora Pinokio w Łodzi, premiera 11 lutego 2012 r.

Piaskownica, reż. Adam Biernacki. Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka w Łodzi, premiera 8 października 2011 r.

Pippi Langstrump, reż. Zdzisław Jaskuła. Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka w Łodzi, premiera 17 listopada 2011 r.

Tragedie antyczne, reż. Paweł Passini. Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu, premiera: 13 maja 2012 r.

Zszywanie, reż. Małgorzata Bogajewska. Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, premiera: 13 września 2008 r.

Omawiane dramaty

- Eurypides (2007) „Bachantki” [w:] *Eurypides Tragedie T. 4.*, przeł. J. Ładnowski. Wydawnictwo Prószyński i S-ka.
- Eurypides (2007) „Ifigenia w Aulidzie”, [w:] *Eurypides Tragedie T. 4.*, przeł. J. Ładnowski. Wydawnictwo Prószyński i S-ka.
- Eurypides (2007) „Orestes”, [w:] *Eurypides Tragedie T. 3.*, przeł. J. Ładnowski. Wydawnictwo Prószyński i S-ka.
- Jurek, Paweł (2003) „Pokolenie Porno”, [w:] *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne: antologia najnowszego dramatu polskiego*, red. R. Pawłowski. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
- Mayenbur, Marius von (1999) „Ogień w głowie”, przeł. J. Diduszko-Kuśmirska, *Dialog* nr 7.
- Mayenbur, Marius von (2000) „Pasożyty”, przeł. E. Ogródowska-Jesionek, *Dialog* nr 11.
- Mayenbur, Marius von (2007) *Brzydal*, przeł. M. Ratyński.
- Powalisz, Monika (2005) „Córka myśliwego”, [w:] *Echa – Repliki – Fantazmaty. Antologia nowego dramatu polskiego*. Sieraków: Panga Pank.
- Próchniewski, Marek (2003) „Łucja i jej dzieci”, [w:] *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne: antologia najnowszego dramatu polskiego*, red. R. Pawłowski. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
- Ravenhill, Mark (1999) *Shopping and Fucking*, przeł. P. Łysak i P. Wodziński. Warszawa: Towarzystwo teatralne.
- Sofokles (1998) *Antyгона*, przeł. T. Miłkowski i K. Morawski. Warszawa: Wydawnictwo Książka i Wiedza.
- Sofokles (2002) *Król Edyp*, przeł. L. H. Morstin i K. Biedrzycki. Warszawa: Wydawnictwo Znak.
- Walczak, Michał (2002) „Piaskownica”, *Dialog* nr 1-2.
- Wróblewski, Szymon (2005) „Powierzchnia”, [w:] *Echa – Repliki – Fantazmaty. Antologia nowego dramatu polskiego*. Sieraków: Panga Pank.

Literatura przedmiotu uzupełniająca wiedzę historyczno-teatralną

- Adamiecka-Sitek, Agata i Dorota Buchwald (red.) (2006) *Inna Scena – kobiety w historii i współczesności teatru polskiego*. Warszawa: Instytut Teatralny.
- Adamiecka-Sitek, Agata i Dorota Buchwald (red.) (2009) *Inna Scena. Konstelacje rodzinne. Obraz rodziny w polskim teatrze w perspektywie gender i queer*. Warszawa: Instytut Teatralny.

- Arystoteles (1989) *Poetyka*. Wrocław: Biblioteka Narodowa Ossolineum.
- Bablet, Denis (1980) *Rewolucje sceniczne XX wieku*, przeł. Z. Strzelecki i K. Mazur. Warszawa: PIW.
- Balme, Christopher (2002) *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, przeł. W. Dudzik i M. Leyko. Warszawa: PWN.
- Baluch, Wojciech, Joanna Zajęc i Małgorzata Sugiera (2002) *Dyskurs, postać, płęć w dramacie*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Bogucki, Jacek (2006) „Płęć jako czynnik odrzucenia społecznego. Zjawisko odrzucenia społecznego jako czynnika ryzyka w prawidłowym rozwoju psychicznym jednostki”, [w:] *Role płęćciowe. Socjalizacja i rozwój*, red. M. Chomczyńska-Rubacha. Łódź: Wydawnictwo WSHE.
- Braun, Kazimierz (1982) *Przestrzeń teatralna*. Warszawa: PWN.
- Braun, Kazimierz (1984) *Wielka Reforma Teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*. Wrocław: Ossolineum.
- Brown, John R. (1999) *Historia teatru*, przeł. H. Baltyn-Karpińska. Warszawa: Świat Książki.
- Buczowski, Adam (2005) *Spółeczne tworzenia ciała. Płęć kulturowa i płęć biologiczna*. Kraków: Universitas.
- Butler, Judith (2008) „Akty performatywne a konstrukcja płęćci kulturowej”, przeł. M. Łata, [w:] *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. M. Szpakowska. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Butler, Judith (2010) *Żądanie Antygony: rodzina między życiem a śmiercią*, przeł. M. Sugiera i M. Borowski. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Chałupnik, Agata (2004) *Sztandar ze spódnicy. Zapolska i Nałkowska: o kobiecym doświadczeniu ciała*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata.
- Chołuj, Bożena (2007) „Różnica między women’s studies i gender studies”, [w:] *Lektury inności. Antologia*, red. M. Dąbrowski i R. Pruszczyński. Warszawa: Wydawnictwo Elipsa.
- Degler, Janusz (red.) (1976) *Wprowadzenie do nauki o teatrze t. I*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Degler, Janusz (red.) (1977) *Wprowadzenie do nauki o teatrze t. II*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Degler, Janusz (red.) (1978) *Wprowadzenie do nauki o teatrze t. III*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

- Fręś, Magdalena (2002) „Fałszywe ciało. Psychoterapia w problemach dziewcząt wkraczających w patriarchy”, [w:] *Gender, Kultura, Społeczeństwo*, red. M. Radkiewicz. Kraków: Rabid.
- Gaare, Jorgen i Oystein Sjaastad (2002) *Pippi i Sokrates. Filozoficzne wędrówki po świecie Astrid Lindgren*, przeł. I. Zimnicka. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- Greenblatt, Steven (2006) „Szekspir i egzorcyści”, [w:] *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. K. Kujawińska-Courtney. Kraków: Universitas.
- Karkowska, Magdalena (2006) „Socjalizacja rodzajowa dziewcząt i chłopców a ukryty program edukacji szkolnej”, [w:] *Role płciowe. Kultura i edukacja*, red. M. Chomczyńska-Rubacha. Łódź: Wydawnictwo WSHE.
- Kocur, Mirosław (2001) *Teatr antycznej Grecji*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Kopciwicz, Lucyna (2006) „Kobiecość i męskość w porządku pól społecznych. Polsko-francuskie studium porównawcze”, [w:] *Role płciowe. Socjalizacja i rozwój*, red. M. Chomczyńska-Rubacha. Łódź: Wydawnictwo WSHE.
- Mandal, Eugenia (1982) „Kobiecość i męskość. Popularne opinie a badania naukowe, Margaret Mead, płęć i charakter”, [w:] *Nikt nie rodzi się kobietą*, przeł. i red. T. Hołówko. Warszawa: Czytelnik.
- Mandal, Eugenia (2004) *Podmiotowe i interpersonalne konsekwencje stereotypów związanych z płcią*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Millet, Kate (1982) „Teoria polityki płciowej”, [w:] *Nikt nie rodzi się kobietą*, przeł. i red. T. Hołówko. Warszawa: Czytelnik.
- Pankowska, Dorota (2005) *Wychowanie a role płciowe*. Gdańsk: Gdańskie Towarzystwo Psychologiczne.
- Pavis, Patrices (1998) *Słownik terminów teatralnych*, sł. wstępne A. Ubersfeld, przeł., oprac. i uzup. S. Świontek. Wrocław: Ossolineum.
- Styan, James L. (1995) *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, przeł. i oprac. M. Sugiera. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Sugiera, Małgorzata (2009) *Inny Szekspir*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Vernanta, Jean-Pierre (red.) (2000) *Człowiek Grecji*, przeł. P. Bravo, Ł. Niesiołowski Spanò. Warszawa: Świat Książki.