



HANDLARZE CUKRU NA CELOWNIKU

PROJEKT TEATRALNY

Materiały do szkolnych i pozaszkolnych zajęć edukacyjnych

Thomas Meiseberg (we współpracy z Christiną Skowronek)

SPIS TREŚCI

1.	Wprowadzenie - projekt cukrowy	3
1.1	Ustawa o rynku cukrowym i jej reforma.	3
1.2	Stanowisko VEN oraz Salezjańskiego Wolontariatu Misyjnego	3
1.3	Wprowadzenie do projektu edukacyjnego	4
1.4	Edukacja i praca publiczna dotycząca cukru i handlu światowego	4
2.	Projekt teatralny - thriller polityczny	5
2.1	Teatr polityczny	5
2.2	Teatr polityczny według Augusto Boala	5
2.3	Oddziaływanie	5
2.4	Teatr uciśnionych	6
3.	Nasze metody	7
3.1	Plan przebiegu projektu	9
3.2	Przebieg projektu - ćwiczenia	10
3.3	Najważniejsze ćwiczenia warsztatów teatralnych: techniki transformacyjne	20
3.4	Pomoc do teoretycznej podstawy performance'u	23
4.	Doświadczenia - wyniki projektu	24
4.1	Przykładowy performance	25
4.2	Streszczenie	29
5.	Wnioski	31

Bibliografia

Wörterbuch der Theater-Pädagogik 2003 - Hg. Gerd Koch /
Marianne Streisand, Schiri-Verlag www.schibri.de

Boal, Augusto: Theater der Unterdrückten 1989, Übungen und
Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler. Edition Suhrkamp,
Frankfurt a. Main, Bd. 361



1. WPROWADZENIE - PROJEKT CUKROWY

Cukier nie tylko słodzi naszą kawę. Jest go więcej niż przypuszczamy w czekoladzie, wielu napojach, słodkich potrawach i produktach spożywczych. Na całym świecie produkuje się i spożywa ok. 150 milionów ton cukru rocznie. Stale rosnący popyt na cukier na świecie sprawia, że jest on najważniejszym towarem pochodzenia rolnego o strategicznym znaczeniu dla krajów zajmujących się jego produkcją. W tym kontekście na czoło wysuwa się potrzeba samozaopatrzenia i uniezależnienia się od importu. Tym samym rynek cukrowy ma globalne polityczne znaczenie.

200 lat temu cukier uchodził za produkt luksusowy. Otrzymywany z trzciny cukrowej, nazywany „białym złotem” trafił przez kolonie do Europy. Blokada kontynentalna wprowadzona przez Napoleona w 1806 zapoczątkowała otrzymywanie cukru z buraków cukrowych. Cukier już wtedy był atrakcyjnym towarem.

Obecnie trzcina i buraki cukrowe są na rynku światowym konkurencją dla siebie. Europa eksportująca 5,2 milionów cukru rocznie jest po Brazylii drugim co do wielkości eksporterem cukru na świecie. Produkcja cukru w Europie jest droga; koszty sięgają tu wielokrotności cen światowych. Wysokie cła chronią rynek europejski od „taniego” cukru ze świata.

1.1 Ustawa o rynku cukrowym i jej reforma

Europejska reforma rynku cukrowego do tej pory gwarantowała rolnikom z Europy wysokie ceny skupu. Nadwyżki cukru idące na eksport były przez Unię Europejską subwencjonowane. Rezultatem tej polityki było obniżenie cen na rynku światowym. Brazylia, jak i inne państwa, zareagowały na europejski, subwencjonowany eksport cukru skargą do Światowej Organizacji Handlu (WTO - World Trade Organisation). Komisja jednogłośnie uchwaliła reformę europejskiej ustawy o rynku cukrowym, która weszła w życie 1.07.2006 i w znaczny sposób wpłynęła i będzie nadal wpływać na sytuację rolników w Europie, Afryce, na Karaibach, w Ameryce Łacińskiej i w Azji. Po wprowadzeniu reformy na rynku przetrwają tylko najbardziej konkurencyjni producenci.

1.2 Stanowisko VEN (Verband Entwicklungspolitik Niedersachsen - Stowarzyszenie Polityki Rozwojowej w Dolnej Saksonii) oraz Salezjańskiego Wolontariatu Misyjnego - Młodzi Świata

Nieunikniona reforma z wygranymi i przegranymi

Tendencje do liberalizacji na rynku światowym sprawiły, że konieczna była reforma ustawy o rynku cukrowym w Europie jako dopasowanie się do reguł WTO.

Wygrani, ale dla kogo zysk?

Dla krajów produkujących cukier po niskich kosztach pojawiają się nowe rynki zbytu. Beneficjentami reformy będą wydajni eksporterzy, jako że cena cukru na świecie na pewno wzrośnie. Do nich w pierwszej kolejności zaliczyć będzie można Brazylię, ale również Tajlandię i Potudniową Afrykę. Czy zwykła ludność będzie czerpała z tego zyski, pozostaje kwestią otwartą. Przy wzroście uprawy buraków i trzciny cukrowej kosztem innych produktów żywnościowych należy się spodziewać negatywnych, ekologicznych konsekwencji i profitów dla niewielkiej ilości beneficjentów (np. duży udział maszyn w procesie produkcyjnym będzie uniemożliwiało tworzenie nowych miejsc pracy).

Przegranymi

Do przegranych należą rolnicy europejscy. Wraz z reformą na rynku pozostaną jedynie najbardziej konkurencyjni producenci. Małorolni chłopi mają małe szanse na utrzymanie się na rynku. Europejscy rolnicy będą czerpać korzyści z wysokich dopłat wypłacanych przez Unię Europejską. Państwa członkowskie, które na dobre zaprzestaną produkcji, otrzymają wsparcie finansowe na restrukturyzację.

Dla niektórych państw ACP (African, Caribbean, Pacific Countries - byłe europejskie kolonie w Afryce, na Karaibach i Pacyfiku), które eksportowały duże ilości cukru do Unii Europejskiej, reforma przyniesie ze sobą zdecydowanie negatywne skutki. Państwa te odnotowują już teraz wysokie straty, a w przeciągu następnych czterech lat będą stopniowo tracić jedną trzecią dochodu z eksportu cukru. Wzrost tych kwot jest niemożliwy. Straty nie mogą zostać pokryte przez wzrost produkcji. Wyплаты odszkodowań dla tych krajów są marginalne w porównaniu z krajami Unii Europejskiej. W związku z powyższym kraje ACP będą musiały samotnie stawić czoła restrukturyzacji.

Rozwój dzięki cukrowi w najstabilniej rozwiniętych krajach (LDC- Least Developed Countries)

Mimo że kraje LDC z prawami do eksportu do Unii Europejskiej nie mogą liczyć na żadne wyrównanie, następstwa reformy nie są dla nich tak poważne, jak w przypadku krajów ACP. Dzięki dostępowi do wolnego rynku oraz inicjatywie EBA (Everything but arms - Wszystko z wyjątkiem broni) straty mogą od 2009 zostać wyrównane przez wzrost produktywności.

Niewykluczone, że pojedyncze kraje LDC otrzymają szansę na rozbudowę swojego sektora cukrowego. Zwiększone szanse dla krajów najstabilniej rozwiniętych na rynku światowym i możliwość zwiększenia produkcji cukru nie są jednak gwarantem poprawy sytuacji biedniejszych warstw społecznych mieszkających i pracujących na wsi.

1.3 Wprowadzenie do projektu edukacyjnego

W poniższej dokumentacji zostaną przedstawione wyniki projektu edukacyjnego. Ta część tzw. „Projektu cukrowego” została przeprowadzona przez Wissenschaftsladen z Hanoweru. Wszystkie przedstawione tu opinie bazują na wspólnych przekonaniach partnerów projektu, obrazują jednak tylko w pewnej części ich poglądy.

Dziękujemy sponsorom i wszystkim, którzy wspierali ten projekt, przede wszystkim Unii Europejskiej, która umożliwiła wydanie niniejszego zeszytu. Poglądy występujące w poniższej publikacji są poglądami pracowników Wissenschaftsladen w Hanowerze, uczestników projektu oraz uczniów i uczennic z Hanoweru i w żadnej mierze nie odzwierciedlają oficjalnego stanowiska Unii Europejskiej.

1.4 Edukacja i praca publiczna dotycząca cukru i handlu światowego

VEN jako przedstawiciel projektu opracował wraz z ośmioma innymi instytucjami z Dolnej Saksonii materiały na temat „Zasad światowego handlu na przykładzie cukru”. SWM Młodzi Świata, będący przedstawicielem projektu w Polsce, dąży do zainteresowania tą tematyką jak najszerszej grupy odbiorców. Dyskusja na temat sprawiedliwego handlu, która dopiero rozpoczyna się w naszym kraju, wymaga zastosowania innowacyjnych metod przekazu. Dlatego SWM Młodzi Świata prezentuje przeprowadzony przez niemieckich partnerów projekt, zachęcając do realizacji działań o podobnym charakterze w Polsce. Złożony temat handlu rolnego na rynku światowym został przedstawiony na podstawie aktualnej reformy europejskiej ustawy dotyczącej handlu cukrem i skierowany do różnych grup docelowych. W centrum naszego zainteresowania znalazła się kwestia następstw reformy, wpływających na los krajów rozwijających się.



2. PROJEKT TEATRALNY - THRILLER POLITYCZNY

„Handlarze cukrem na celowniku” - tak brzmi tytuł roboczy „thrillera politycznego”, nad którym w ramach projektu cukrowego pieczę objął Wissenschaftsladen w Hanowerze. Ów projekt za pomocą metod teatru politycznego motywuje uczniów i uczennice do obrazowego przedstawienie szerszej publiczności tematów związanych z polityką dotyczącą krajów rozwijających się i do szukania dialogu zarówno na ulicy jak i w szkole.

Podczas warsztatów teatralnych młodzież jest kształcona aktorско. Oprócz tego uczniowie opracowują podstawy teoretyczne z dziedziny polityki prorozwojowej i omawiają wpływ międzynarodowych umów handlowych na sytuację ludzi w krajach rozwijających się. Młodzież zajmuje się tym palącym tematem z perspektywy swoich osobistych potrzeb i wartości.

Trzy grupy szkolne biorące udział w projekcie miały duży wkład w jego warstwę treściową i metodyczną. Część kostiumów i scenografii zostało zakupionych z budżetu projektu, część została wypożyczona, część wykonana przez uczniów samodzielnie.

2.1 Teatr polityczny

Teatr polityczny jest formą sztuki performatywnej bądź dramatu, który zajmuje się tematami politycznymi i stawia je w centrum akcji. Należy rozróżnić między teatrem politycznym (w szerszym sensie jest to teatr opierający się na ogólnych tematach politycznych) i politycznym teatrze interwencyjnym. Głównym celem teatru politycznego w jego wąskiej, interwencyjnej formie jest krytyczne badanie złożonych struktur społecznych i walka o zmiany. Z uwagi na jego sporne treści, prowokujące tezy i krytyczny potencjał teatr polityczny wzbudzał w odróżnieniu do innych form teatralnych częste kontrowersje w społeczeństwie. Określenie „teatru politycznego” zostało zaczerpnięte z pisma Erwina Piscatora opublikowanego w 1929 roku. (A. Boal, 1989)

2.2 Teatr polityczny według Augusto Boala

Augusto Boal (urodzony w 1931 r. w Rio de Janeiro, w Brazylii) jest reżyserem, dramaturgiem i teatrologiem. W latach 1950-1960 w Núcleo de Teatro de Arena w São Paulo rozwinął znane w całej Ameryce Łacińskiej formy teatralne: „teatr uciśnionych”, „teatr forum” i „teatr niewidzialny”. Motto Boala brzmi: „koniec z teatrem, który tylko interpretuje rzeczywistość. Nadszedł czas, aby tę rzeczywistość zmienić.” Boal uznawany jest za jednego z najważniejszych teatralnych pedagogów naszych czasów (A. Boal, 1989)

2.3 Oddziaływanie

Boal, którego wzorami byli Bertolt Brecht i Konstanty Stanisławski, dąży do zmian rzeczywistości, rozwiązywania problemów społecznych i do demokratyzacji polityki przez teatr. Łączy sztukę i własne doświadczenia z politycznymi próbnymi działaniami. Ta forma teatralna oferuje wiele możliwości aktywowania społecznego i komunikacyjnego potencjału, który tkwi w ludziach, i który na co dzień jest zaniedbywany i nie ma szans ujrzeć światła dziennego. Teatr uciśnionych Augusta Boala ma dwa podstawowe założenia: pasywny widz ma się przemienić w aktywnego uczestnika akcji (spect-actor). Oprócz tego teatr nie ma się zajmować jedynie przeszłością, ale również przyszłością i możliwościami, która ta ze sobą niesie.

Najważniejszą składową jest przy tym dialog pomiędzy trenerem/reżyserem i uczestnikami warsztatów. To nie reżyser stanowi o treści scen i sztuk teatralnych, ale uczestnicy są tymi, którzy wybierają tematyczne punkty ciężkości. Uwolnienie się od więzów codzienności, obserwacja własnych działań, zakwestionowanie społecznych reguł itp. są najważniejszymi celami pracy i wpływają na techniki i formy tego teatru. (A. Boal, 1989)

2.4 Teatr uciśnionych

Podstawowym celem teatru uciśnionych jest humanizacja ludzi.

Teatr uciśnionych to system ćwiczeń, gier i technik, które opierają się na istotnym teatrze i które mają pobudzić aktorów i widzów do rozwoju.

Każdy człowiek jest teatrem!

Teatr definiuje się przez jednoczesną egzystencję w tej samej przestrzeni i kontekście aktorów i widzów. Każdy człowiek jest zdolny do tego, aby przyjmować daną sytuację i siebie w owej sytuacji.

Każdy człowiek może grać: aby przeżyć musimy wykonywać określone czynności i obserwować ich skutki wpływające na najbliższe otoczenie. Być człowiekiem oznacza bycie teatrem, oznacza koegzystencję aktorów i widzów w tym samym indywidualum. Jest to teatr subiektywny.

Jeśli ludzie ograniczają się przez pewną chwilę do obserwowania jakiegoś obiektu, osoby, albo przestrzeni, a przy tym wyłączają własną możliwość i konieczność działania, ich energia, życzenie działania, przenosi się na ową przestrzeń, osobę lub obiekt. Tym samym tworzy się przestrzeń w przestrzeni - przestrzeń estetyczna. Jest to teatr obiektywny.

Wszyscy ludzie w swoim codziennym życiu używają tego samego języka. Aktorzy na scenie używają swojego ciała, swoich głosów, ruchów i środków wyrazu. Swoje emocje i życzenia przekształcają w język teatru.

Teatr uciśnionych oferuje wszystkim ludziom środki estetyczne, które pozwalają przeanalizować przeszłość w kontekście teraźniejszości i wysnuwać z niej przyszłość. Daje również możliwość pozyskania na nowo języka. Dzięki teatrowi uczymy się, jak żyć w społeczeństwie. Uczymy się czuć, myśleć i działać przez aktorstwo. Teatr uciśnionych jest próbą rzeczywistości.

Uciśnieni to pojedyncze jednostki lub grupy, którym z uwagi na ich pozycję socjalną, kulturową, polityczną lub gospodarczą, z powodu koloru skóry lub innej orientacji seksualnej odmawia się prawa do dialogu, lub krzywdzi się poprzez złe wcielenie owego prawa w życie. Dialog definiuje się jako swobodną wymianę myśli z pojedynczymi jednostkami lub całymi grupami, jako sprawiedliwy udział w ludzkim społeczeństwie i jako aktywne bądź pasywne respektowanie różnic.

Teatr uciśnionych bazuje na zasadzie, iż każdy ludzki związek ma naturę dialogu. Dialog powinien być kluczowy w relacjach pomiędzy mężczyznami i kobietami, pomiędzy rasami, rodzinami i narodowościami. W rzeczywistości wszystkie dialogi mają tendencję do zamieniania się w monologi, co prowadzi do tworzenia relacji krzywdzący - pokrzywdzony. Rozpoznanie tego schematu jest czołową zasadą teatru uciśnionych, który stawia sobie za cel przywrócenie dialogu pomiędzy ludźmi.

Teatr uciśnionych jest światowym ruchem estetycznym, który aktywnie angażuje się w pokój.

Teatr uciśnionych próbuje aktywować ludzi w humanistycznym dążeniu, które wyrażone jest w samym jego określeniu: jest to teatr ludzi uciśnionych dla ludzi uciśnionych. Jest to system, który umożliwia ludziom działanie w teatralnej fikcji i zamienia życie aktorów w życie teatralnych bohaterów.

Teatr uciśnionych nie jest ani ideologią, ani partią polityczną. Nie jest dogmatyczny, niczego nie wymusza, szanuje wszystkie kultury. Jest metodą analizy i środkiem do tego, aby powstawały szczęśliwsze społeczeństwa. Z uwagi na jego humanistyczny i demokratyczny charakter jest on wcielany w życie na całym świecie i w wielu obszarach działalności socjalnej, takiej jak edukacja, kultura, sztuka, polityka, praca społeczna, psychoterapia, programy dla analfabetów i promocja zdrowia. W załączniku do poniższego objaśnienia podstaw teatru uciśnionych znajduje się lista przykładowych projektów, które obrazują wymiar jego możliwości. (Podstawy teatru uciśnionych.)



3. NASZE METODY

W naszej pracy z uczniami bazowaliśmy na wypróbowanych metodach i działaniach zaangażowanych pedagogów. Na pierwszy plan wysuwała się chęć przekazania metod teatru improwizowanego i teatru politycznego. Celem projektu było rozprawienie się w formie teatralnej ze skutkami międzynarodowych umów handlowych mających wpływ na los ludzi z krajów rozwijających się.

Na tej podstawie uczniowie mieli do lata 2007 stworzyć własny performance (trwający od 15 do maksymalnie 45 minut).

Jako że planowane trzytygodniowe warsztaty w poszczególnych szkołach nie zdały egzaminu, program warsztatów został podzielony na niewielkie odcinki, które w zależności od potrzeb i możliwości danej grupy odbywały się jako warsztaty dzienne, warsztaty trwające pół dnia, tydzień projektu, albo jako podwójna lekcja.

Uczniowie mieli między warsztatami samodzielnie się spotykać, aby wymienić się nowymi pomysłami. Ilość i wymiar tych spotkań zależny był od rodzaju pomysłów, przyjemności czerpanej z transferu metody i zależał w całości od grupy. Spotkania te odbywały się nieregularnie pomiędzy blokami warsztatów.

My, prowadzący warsztaty dążyliśmy do tego, aby powstała możliwie duża różnorodność w przedstawieniu danego tematu. W ten sposób pobudzaliśmy uczniów do jak największej kreatywności i samodzielności i przekazywaliśmy treści dotyczące polityki rozwojowej w lekki sposób ułatwiający naukę.

Inaczej niż przy nauce sztuki ze stałym tekstem, ćwiczenia na początku warsztatów różniły się od tego, co w końcowym etapie zostało wybrane do publicznego przedstawienia. Najpierw chodziło o nauczenie się metod, których uczniowie mogliby używać jako instrumentu do wcielania w życie swoich pomysłów oraz do ich stopniowego rozwijania.

Wcześniejsza znajomość tematu nie była konieczna. Wiedza była przekazywana podczas poszczególnych etapów warsztatów. Warsztaty miały również na celu zachęcenie uczniów do samodzielnych badań.

Metody, których można się nauczyć w krótkim czasie, można sprawnie przełożyć na performance i użyć ich również w stosunku do innych tematów.

Zanim dojdzie do pracy nad konkretnym przedstawieniem, uczestnikom przekazywane są podstawy poszczególnych form teatralnych.

Podstawowe techniki

Podczas warsztatów zastosowane zostały podstawowe techniki takie jak ćwiczenia mimiczne, gestykulacyjne, trening głosu, ćwiczenia oddechowe, ćwiczenia integracyjne, ćwiczenia uwrażliwiające i ćwiczące formę wyrazu oraz ćwiczenia na rozgrzewkę. Techniki te są przydatne, jako że można ich używać również w odniesieniu do innych tematów.

Przeprowadzone zostały ćwiczenia z następujących dziedzin:

1. Przybycie i rozgrzewka
2. Oddychanie
3. Głos
4. Uwrażliwienie zmysłów
5. Koncentracja
6. Spotkanie/integracja grupy/zaufanie
7. Wyobraźnia

Przy sztukach teatralnych ważne jest aby zbierać doświadczenie całym sobą, ciałem, duchem i duszą.

„Doświadczenie własnego ja” - oznacza przedstawienie siebie.
 „Doświadczenie drugiej osoby” - oznacza odzwierciedlenie i spotkanie z drugim człowiekiem.
 „Biegunowość” - poczuć swoją własną moc, własną niemoc i własne ograniczenia.

Uczenie się jedynie dla własnej potrzeby przychodzi z trudem nawet najbardziej zmotywowanym. Aby ułatwić rozszerzanie horyzontów oraz pogłębianie wiedzy w globalnym kontekście, dobrze jest stosować metody zabawy.

Ważną metodą jest wielowarstwowy charakter doświadczenia. Aby to osiągnąć należy uczynić los zaangażowanych w handel cukrem, doświadczeniem do przeżycia i tym samym sprawić, aby głos pokrzywdzonych stał się słyszalny.

Do tego należy również metoda wielostronności kierunków nauki. Kierunki nauki nie prowadzą jedynie z góry na dół, ale naprzemiennie z wszystkich stron. Dla projektu konsekwencją powyższego było to, że grupa pracowała nad kształtem performance'u, a jego ostateczny kształt był jeszcze otwarty na krótko przed zakończeniem projektu.

Z uwagi na wielowarstwowy charakter doświadczeń podczas warsztatów nie poświęcano zbyt wiele uwagi na teoretyczne podstawy teatru. Od samego początku wszystkie formy teatralne były od razu wypróbowywane i wykonywane.

3.1 Plan przebiegu projektu

Warsztaty - etap I

Poznawanie siebie i innych, umocnienie zaufania. Przekazanie podstawowych technik teatralnych, ćwiczenia głosu, oddychania, koncentracji, wyobraźni, uwrażliwienia zmysłów, rozgrzewki, spotkania, integracji grupy itp.

- Ćwiczenia wprowadzające do budowania rzeźb
- Ćwiczenia wprowadzające do budowania maszyn
- Ćwiczenia wprowadzające do teatru gazetowego

Wprowadzenie do tematu: „Cukier jako towar kolonialny”, reforma europejskiej ustawy dotyczącej rynku cukrem i jej następstwa dla krajów rozwijających się.

Warsztaty - etap II

- Przedstawienie poszczególnych pomysłów grup
- Dalsze ćwiczenia i pobudzenia do wariacji na temat wymienionych powyżej metod
- Przeżywanie postaci i faktów dotyczących handlu światowego jako modelowych obrazów
- Nieme obrazy stają się obrazami żywymi - obrazy zyskują głos
- Ćwiczenia improwizujące i scenki dotyczące światowego bazaru
- Pogłębienie tematu ustawy o rynku cukru, wspieranie samodzielnych badań
- Ustalenie przez grupę ram performance'u

Warsztaty - etap III

- Przedstawienie dotychczasowych pomysłów i przetożenie tematu na formy teatralne
- Kreatywna wymiana myśli
- Konkretnie planowanie przedstawienia i podział zadań

3.2 Przebieg projektu - ćwiczenia

W czasie trwania poszczególnych etapów projektu zastosowane zostały liczne ćwiczenia do nauki podstawowych technik i metod. W poniższej części opisane zostaną niektóre ćwiczenia.

Ćwiczenia podstawowych technik

Początek: zapoznanie się bez plakietek z imionami

Budowanie kręgu, w którym wymieniane i powtarzane są poszczególne imiona

Powitania: np. dotknięcie stopą kolana, nosem łokcia itd. (ćwiczenie w parach)

Ćwiczenia na rozgrzewkę i na rozluźnienie

Wywiady i chodzenie w rytm muzyki

Uczestnicy poruszają się po sali w takt muzyki. Gdy muzyka cichnie, każdy wybiera sobie partnera do rozmowy, którego możliwie mało zna. W ten sposób mają miejsce krótkie wywiady (mniej więcej dwuminutowe), podczas których każdy opowiada o sobie. Nawet gdy swojego partnera do rozmowy zna się bardzo dobrze, zawsze można dowiedzieć się o nim czegoś nowego pod warunkiem, że zada się odpowiednio przemyślane pytania. Pytania mogą dotyczyć samopoczucia, zainteresowań, przyjaciół, zawodu, hobby itp. (najważniejsze, żeby dotyczyły tego, co naprawdę nas interesuje). Kiedy muzyka zostanie powtórnie włączona, uczestnicy znowu poruszają się po sali lub tańczą. W sumie muzyka powinna zostać zatrzymana co najmniej trzy razy. Ważne jest, aby każdy uczestnik zapamiętał coś z poszczególnych wywiadów.

Druga część ćwiczenia powinna, jeśli jest to możliwe, odbywać się na scenie (albo na fragmencie powierzchni sali, który jest dodatkowo oświetlony). Uczestnicy (również początkujący) stoją nagle w świetle rampy i są oklaskiwani. Aby zostać oklaskiwanym nie trzeba nic robić, gdyż to inni mówią za Ciebie. Pierwsza osoba staje przed publicznością. Osoby, które przeprowadzały z nią wywiady wchodzi po kolei na scenę i dzielą się z publicznością informacjami, które zebrały. Np.: „To jest Gosia Ona chętnie gotuje. Cały ten tydzień jest w kiepskim humorze, bo szef obarcza ją zbyt dużą ilością pracy”. Potem przychodzi następna osoba i mówi „dowiedziałam się od Gosi, że ma trzech młodszych braci, z którymi w dzieciństwie grała w piłkę.” itd., aż wszystko zostanie o tej osobie opowiedziane. Potem przychodzi następna osoba i tak do momentu aż wszystkie zostaną przedstawione. Dobrze, żeby po każdej wypowiedzi rozległ się gromki aplauz. To doda wszystkim odwagi, a poza tym sprawia wielką radość.

Przedstawienie się z korkiem w ustach

Ćwiczenia z korkiem w ustach dają wiele różnych możliwości podczas treningu mowy. Ćwiczenie opisane poniżej może być wykorzystywane również podczas części zapoznawczej. Do tego celu wszyscy otrzymują korki. We wprowadzeniu można zaznaczyć, że podczas ćwiczenia można się śmiać (śmiech przychodzi zresztą sam z siebie), ale żeby zostać przez innych dobrze zrozumianym, dobrze jest po pewnym czasie starać się zachowywać powagę. Trening mowy ma na celu ćwiczenie i świadome używanie żuchwy oraz mięśni twarzy. Wszystko to ma sprawić, że uczestnicy będą wyraźniej mówić. Z korkiem między zębami należy najpierw się przedstawić, następnie wymienić swój zawód, albo klasę i swoją szkołę, aż w końcu zadać pytanie jednej z osób stojących w kręgu (np. ile masz rodzeństwa). Przychodzi kolej na następną osobę, która już bez korka w ustach opowiada, co zrozumiała i odpowiada również na zadane jej pytanie. Potem wkłada korek do ust i cały schemat się powtarza. Jeśli grupa czegoś nie zrozumiała, należy wszystko tak długo powtarzać, aż nie będzie żadnych wątpliwości, co do tego, co zostało powiedziane.

Jeśli grupa dobrze się bawi (co często się zdarza), można zastosować jeszcze następujące warianty ćwiczeń z korkiem w ustach:



I) uczestnicy zadają pytania osobom, o których chcieliby się czegoś dowiedzieć (przy tym ćwiczeniu należy zwrócić uwagę na właściwe proporcje - każdy powinien mieć szansę zadać pytanie)
 II) Gra w stylu „pakowanie walizki”. Uczestnicy wymieniają poszczególne przedmioty, które chcieliby zabrać w podróż. Wszystko, co zostało już wymienione, należy raz jeszcze powtórzyć i na końcu dodać swój własny wyraz (wszystko odbywa się z korkiem w ustach).

Praca z ósemką

To ćwiczenie ma na celu poprawienie koncentracji i pochodzi z dziedziny kinezylogii. Jest to azjatycka nauka o ruchu, która wychodzi z założenia, że poprzez łączenie prawej i lewej półkuli mózgu (przez konkretne ćwiczenia), można pobudzić własną kreatywność. Ćwiczenia zaczyna się na siedząco: każdy sam dla siebie oczami kreśli w powietrzu ósemkę. Głowa zostaje przy tym nieruchoma. Następnie kreślimy ósemkę czubkiem nosa (dobre ćwiczenie na rozluźnienie mięśni karku). Na końcu w powietrzu zakreślamy ósemkę ręką: najpierw lewą, potem prawą, na końcu obiema.

Dalsza część ćwiczenia odbywa się na stojąco: najpierw jedną stopą, potem drugą kreślimy leżącą na ziemi ósemkę (przy tym ćwiczeniu trenujemy również mięśnie nóg oraz zmysł równowagi). Na końcu ćwiczenie jest wykonywane w marszu. Wyobrażamy sobie leżące na podłodze ósemki różnej wielkości i po ich śladach chodzimy (tym samym ćwiczymy siłę wyobraźni oraz połączenie między różnymi częściami mózgu).

Mierzenie sił

W tym ćwiczeniu nie chodzi o wygrywanie i przegrywanie, ale o nastawienie do naszego partnera i doświadczenie siły własnych mięśni.

Stajemy parami naprzeciwko siebie i kładziemy ręce na ramionach drugiej osoby. Na dany znak usiłujemy z całej siły wypchnąć ją z jej miejsca. To nie może się jednak udać, żadna osoba nie powinna przegrać lub wygrać. W momencie, kiedy poczujemy, że nasz partner staje się słabszy, powinniśmy się wycofać. Jeśli jedna osoba na nowo przeży swoje siły, druga próbuje ze wszystkich sił się bronić.

Korowód masek I

Również i to ćwiczenie ma na celu pracę nad nastawieniem do partnera lub do całej grupy. Według naszego doświadczenia przy tym ćwiczeniu zdobywa się nowe pomysły jeśli chodzi o mimikę i gesty (i tym samym zwiększa aktorski repertuar).

Pięciu uczestników chodzi w kółko i obserwują siebie nawzajem. Po paru minutach prowadzący ćwiczenie wymienia imię jednej z owych pięciu osób i wszyscy zaczynają ją naśladować. Potem wymienia drugą osobę, którą pozostali naśladowają i tak wszyscy po kolei.

Spojrzenie za maskę II:

Jeden z uczestników wychodzi na środek kręgu i pokazuje ruchy, które według niego są naturalne i zrelaksowane. Druga osoba dołącza do niego i pokazuje mimikę, gesty i ruchy, które uważa za nienaturalne i kurczowe. Pierwszy uczestnik oraz wszyscy pozostali naśladowają go. Kiedy drugi uczestnik wraca na swoje miejsce w kręgu, pierwszy wraca do swoich początkowych, zrelaksowanych ruchów, aż do chwili, kiedy na środek wystąpi następna osoba.

Naturalność często jest podporządkowana społecznym konwensom, a prawdziwy temperament pojedynczych osób jest ograniczany i tłumiony.

Kolejne ćwiczenia stanowią podstawę dla siebie i mogą po sobie następować.

Oddech:

Na stojąco, trzymając ręce na górnej części brzucha śledzimy nasze drogi oddechowe. Uczymy się odróżniać oddychanie przeponą i piersią, oddychanie krótkie i długie. Ziewamy, po czym wydychamy powietrze z głośnym „szszsz...”

Głos: ul

To ćwiczenie trenuje oddychanie i głos. Służy do odkrywania możliwości rezonansu naszego ciała. Na początku wydychamy powoli powietrze, następnie je wdychamy. W momencie, kiedy strugi powietrza przechodzą przez nasz nos, głośno mruzcimy „mmmmmmmm”. Podczas tego ćwiczenia wargi nie powinny być zaciśnięte, a jedynie lekko do siebie przylegać. Podnosimy lekko kąciki ust, wokół których powinniśmy poczuć delikatne mrowienie. Ma ono stopniowo przejść na całą głowę. W całej głowie powinniśmy

poczuć wibracje i drzenie podobne do tego w ulu. To ćwiczenie należy do standardów. Dzięki niemu nasz głos staje się głośniejszy i niższy, zyskujemy większy rezonans oraz lepszą kontrolę nad jego brzmieniem. Ćwiczenie to należy powtarzać kilkakrotnie w ciągu dnia. W grupie dobrze jest stworzyć ciasny krąg, który przypominałby ul.

Dalsze ćwiczenia:

- Poznawanie całego ciała jako pudła rezonansowego
- Odkrywanie ważnego instrumentu mowy - żuchwy - poprzez świadome żucie

Trening wyobraźni:

Ćwiczenie niewidomych: Do uwrażliwienia zmysłów oraz wyostrzenia wyobraźni służą ćwiczenia niewidomych Augusta Boala. Przy tym ćwiczeniu ważne jest, aby powiedzieć parę słów o odpowiedzialności osób przejmujących jego prowadzenie. Ci, którzy przejmują rolę osób niewidomych, muszą być świadomi strachu, który stale towarzyszy osobom niewidomym, mających ograniczoną percepcję. Polecamy, aby wszystkie doświadczenia zostały dokładnie omówione po zakończeniu ćwiczenia, szczególnie jeśli grupa nie zna się jeszcze zbyt dobrze.

Wołanie:

Tworzymy pary: jedna osoba jest „niewidoma”, druga jest „przewodnikiem osoby niewidomej”. Pary ustalają między sobą dźwięk, może to być szczekanie psa, miauczenie kota, ćwierkanie ptaka, albo cokolwiek innego łatwego do zapamiętania. Następnie wszyscy niewidomi zamykają oczy, a przewodnicy wykonują ustalone dźwięki, po czym pomatu się oddalają, zmieniając co chwilę swoje miejsce. Każdy niewidomy szuka swojego przewodnika, przy czym jedyne, co może mu pomóc w orientacji, to ustalone wołanie. Niewidomy nie może się rozpraszać przez inne dźwięki, które słyszy wokół siebie. Każdy przewodnik jest odpowiedzialny za swojego niewidomego. Niewidomy idzie tylko wtedy dalej, gdy słyszy swoje wołanie. Jeśli przestaje słyszeć swój dźwięk, natychmiast się zatrzymuje. W ten sposób przewodnik chroni swojego niewidomego przed zderzeniem z innymi niewidomymi. Po pewnym czasie następuje zamiana ról.

Przestrzeń bezpieczeństwa:

Tworzymy trzy lub czterosobowe grupy. Dwie lub trzy osoby trzymają się za ręce tworząc krąg, rodzaj strefy bezpieczeństwa wokół osoby stojącej w środku. Osoba stojąca w środku zaczyna biec przez pokój z zamkniętymi oczami. Osoby tworzące krąg chronią ją przed zderzeniami. Ruchy całej grupy powinny być na początku powolne i ostrożne, a następnie coraz odważniejsze. Ćwiczenie to nie tylko pomaga budować zaufanie, ale również poprawia koncentrację.

Rytm i poruszanie się:

Improwizowanie z emocjami i rytmem. Pojęcie improwizacji polega nie tylko na wymyślaniu tekstu, który następnie spontanicznie się wypowiada, ale dotyczy wszystkich reakcji ludzkiego ciała i duszy. W ćwiczeniach tych chodzi o to, aby czerpać pomysły z własnego wnętrza, zaufać sobie i nie hamować siebie przez racjonalne myślenie. Ważne jest, aby dać ujście wszystkiemu, co nam przyjdzie do głowy.

Abstrakcyjne emocje I:

Jest to ćwiczenie na emocje bez konkretnej treści. Uczestnicy rozmawiają ze sobą nie za pomocą słów, ale liczb. Są dla siebie niezwykle mili i wyrażają to tonem, którym wymieniają liczby. Potem powoli stają się coraz bardziej rozdrażnieni, w końcu wybuchają złością, a później znowu są dla siebie bardzo mili (wszystko to wypowiadając liczbami). Uczestnicy przechodzą przez cały wachlarz emocji, wpadając z jednej emocjonalnej skrajności w drugą.

Wariacje tego samego ćwiczenia: zamiast liczb można spróbować imitować zwierzęta. Wszyscy naśladują jedno zwierzę, albo każdy swoje własne. W ćwiczeniu tym można się również komunikować za pomocą ustalonych sylab.

Spontaniczne akcentowanie:

To ćwiczenie udaje się szczególnie dobrze, jeśli było poprzedzone ćwiczeniami pantomimicznymi. Nadaje się również do tego, by zachęcić do mówienia tych uczestników grupy, którzy są ospali. Tu nie trzeba się wysilać, żeby powiedzieć coś sensownego. Do tego celu bierzemy powielony artykuł z gazety lub jakiś inny tekst. Każdy porusza się po sali z własnym tekstem, z którego wybiera poszczególne zdania, całe fragmenty, słowa bądź sylaby, a następnie wypowiada je do obojętnie jakich osób. Ważne jest, aby ćwiczyć przy tym różne intonacje, mówienie ciche i głośne, nieśmiałe, przesiąknięte nienawiścią, poważne czy zabawne, a także jękanie się, seplenienie, nucenie i mówienie przez zacisnięte usta, mówienie głosem znużonym lub agresywnym. Przy tym ćwiczeniu należy zwrócić szczególną uwagę na efekt powtarzanych słów.

Które fragmenty okazały się waszymi ulubionymi cytatami w tekście? Ćwiczenie to może również służyć do zapoznania się z tekstem dotyczącym głównego tematu, np. jako karykatury.

Rytmiczne lustro:

Poniższe ćwiczenie wyostreza zdolność obserwacji. Aby zwiększyć siłę efektu końcowego, nie możemy się komunikować za pomocą słów. W trakcie ćwiczenia zauważymy naszą wzmoczoną koncentrację oraz to, jak rozwija się nasza komunikacja wizualna. Wtedy ćwiczenie zacznie nam sprawiać prawdziwą radość. Kolejnymi aspektami ćwiczenia jest zapoznanie się i integracja grupy. Ta osoba, która jest naśladowana, wykonuje niezbyt szybkie ruchy, jej odbicie próbuje dokładnie i synchronicznie naśladować. Przy tym nie może dochodzić do karykaturalnego przerysowania osoby naśladowanej.

Pogłębiona wersja rytmicznego lustra jest również ćwiczeniem w parach. Partnerzy szukają ruchów, które są do siebie rytmicznie podobne. Szukają rytmów i ruchów, które są przyjemne. Mogą one być powolne lub szybkie, delikatne albo energiczne, proste lub skomplikowane, ucięte bądź płynne. Ważne jest, aby obie osoby dobrze się czuły, i żeby ruchy te sprawiały im przyjemność. Ważne jest również to, aby ruchy były rytmiczne i podobne do siebie. Przy tym ćwiczeniu powinno się poruszać całe ciało.

Ćwiczenia grawitacyjne i na odłączenie poszczególnych partii ciała

Głową, rękami, nogami kreślimy kręgi i usiłujemy ruchy te rozłożyć na czynniki pierwsze: izolujemy poszczególne ruchy ciała, np.: noga, przerwa, ruchy robota, koncentracja, czucie.

Ćwiczenie na rozluźnienie i przyptyw energii

Te ćwiczenia nadają się do tego, aby wykonywać je, gdy uczestnicy odczuwają zmęczenie i mają problemy z koncentracją, a kolejne ćwiczenie wymaga przyptywu energii. Godne polecenia są również ćwiczenia na rozluźnienie mięśni.

Dmuchana lalka

Każdy szuka sobie partnera do ćwiczenia. Prowadzący ćwiczenie demonstruje je z jednym z uczestników (długie tłumaczenie może niepotrzebnie męczyć grupę, podczas gdy po jego zademonstrowaniu wszystko staje się jasne). Oczywiście uczestnicy mogą w każdej chwili o wszystko pytać.

W jednym miejscu ciała np. na ramieniu „dmuchanej lalki” powinien znajdować się wyimaginowany wentyl. Jedna osoba otwiera



przed innymi wentyl i podczas gdy wypuszcza powietrza z głośnym „pfffffff” druga osoba, która udaje dmuchaną lalkę, zaczyna się tak poruszać, jakby wypuszczano z niej powietrze. Pierwszy etap ćwiczenie dobiega końca, gdy dmuchana lalka leży na podłodze. Przy wydychaniu należy kilkakrotnie zaczerpnąć powietrza (jeśli komuś zrobi się słabo, powinien powoli usiąść na podłodze).

Pusta dmuchana lalka powinna teraz zostać znowu napęczniona powietrzem. Do tego druga osoba przykłada wyimaginowaną pompę do wentyla i zaczyna pompować. Powoli lalka staje się coraz bardziej stabilna i zaczyna nabierać kształtów, aż staje na nogi. Następnie uczestnicy zamieniają się rolami.

Ćwiczenie dające energię, 1-6

To ćwiczenie przeprowadza się w kręgu. Wymaga ono siły głosu i mięśni. Ruchom opisanym poniżej towarzyszy głośne odliczanie: cztery razy od 1 do 6, cztery razy od 1 do 5, cztery razy od 1 do 3, cztery razy od 1 do 2 i cztery razy 1. Ruchy zaczynamy od prawego ramienia (dłoń powinna być zaciśnięta w pięść). Sześciokrotnie najpierw prawym potem lewym ramieniem boksujemy powietrze. Następnie sześć razy prawa stopą i sześć razy lewą stopą kopimy powietrze. Później boksujemy prawym i lewym ramieniem licząc od jeden do pięciu, powtarzamy też serię kopnięć, za każdym razem zmniejszając liczbę uderzeń, aż do jednego razu. Przy tym ćwiczeniu ważne jest, aby włożyć w nie jak najwięcej energii i krzyknąć przy tym tak głośno, jak to tylko możliwe.

Za pierwszym razem wiele energii zużywa się na wygłupy (tak powinno być), w drugim podejściu owo ćwiczenie na siłę mięśni i głosu jest bardziej efektywne.

Ruchy

Wymienione poniżej etapy ćwiczenia zawierają elementy rozluźnienia i świadomości poszczególnych części ciała, które używane są przy poszczególnych rodzajach chodu. Oprócz tego ćwiczenie to trenuje koncentrację i zmysł równowagi oraz przyczynia się do integracji grupy.

Chodzenie w pięciu różnych tempach

Tempo 1 oznacza bardzo powolne chodzenie, tempo 5 bardzo szybki chód. Prowadzący ćwiczenie wołając zmienia tempo chodzenie. W czasie ćwiczenia na hasło „mróz” uczestnicy nieruchomieją.

Gra atomów

Na hasło prowadzącego odnajdują się trzy lub pięcioczłone atomy, które stykają się miejscami, wskazanymi przez prowadzącego (np.: na dłoniach, stopach, albo łokciach). Koncentracja na jednym punkcie. O wiele większej koncentracji potrzeba, jeśli musimy się nastawiać nie na jednego, ale wielu uczestników i ich ruchach lub zatrzymaniach, które muszą przebiegać synchronicznie. Zatrzymania niemal równoczesne robią na widzach duże wrażenie.

Grupa przechadza się po sali. Wszyscy szukają punktu, na którym każdy koncentruje swój wzrok (każdy dla siebie). Po kłaśnięciu w dłoń przez prowadzącego, wszyscy się zatrzymują i pokazują palcem swój punkt. Ważne przy tym jest napięcie całego ciała. Następnie prowadzący znowu klaszcze w dłoń i tym samym uwalnia wszystkich uczestników. Ćwiczenie należy wielokrotnie powtórzyć, zmieniając punkty. Wykonując ruchy można głośno wypowiadać sylabę „ha”. Prowadzący ćwiczenie wskazuje wspólny punkt leżący powyżej poziomu wzroku. Na znak prowadzącego wszyscy wskazują ów punkt i krzyczą „ha”. Kłaśnięcie, uwolnienie, powtórzenie ćwiczenia.

Wariant ćwiczenia: chodzimy i koncentrujemy się na różnych punktach pomieszczenia (jak powyżej), przy tym tworzymy obrazy do pojęć: bieda, bogactwo, wolność, zależność, wykorzystujący, wykorzystywany (każdy tworzy do swojego pojęcia krótką notatkę, która będzie później wykorzystana).

Powolny wyścig

Chodzimy w małych grupach robiąc duże kroki. Przy tym tylko jedna stopa może dotykać podłogi. Kto dojdzie ostatni do mety, wygrywa.

Prowadzenie oczami

Przy tym ćwiczeniu chodzi o nastawienie do partnera i uwrażliwienie zmysłów. Ćwiczenie wykonywane jest w parach.

A i B stoją naprzeciwko siebie. Dzieli ich odległość jednego metra. Uczestnicy patrzą sobie w oczy. A spogląda na jakiś przedmiot, np. na krzesło, B podąża za jego wzrokiem i udaje się w jego kierunku. A dyryguje wzrokiem B. Następnie A i B zamieniają się rolami.

Mimiczny tańcuch

Cztery osoby opuszczają pomieszczenie. W sali jeden z uczestników bez używania mowy, a więc pantomimicznie, demonstruje jakąś czynność. Na wzór „głuchego telefonu” przekazuje się czynność osobom, które pojedynczo wchodzi do sali. Dopiero na końcu pokazywana czynność zostaje głośno nazwana.

Zdolność obserwacji

Koncentracja pożądana jest również przy odbiorze drugiej osoby.

Ćwiczenia podstawowe

Powinny służyć jako wprowadzenie do metod teatralnych, które związane są z przekazywanym tematem. Z doświadczenia z wieloma grupami wynika, że niektóre elementy tych ćwiczeń przejmowane są do końcowego performance'u, co nie tylko jest dozwolone, ale i pożądane. W ten sposób doświadczenia i pomysły mieszają się i prowadzą do powstania nowych. Tym samym nie można źle zrozumieć żadnego ćwiczenia. Tworzy się jedynie jego warianty.

West-Side-Story

Podobnie jak w musicalu o tym samym tytule o dwóch wrogich sobie grupach, tworzymy dwa zespoły, które stają w dwóch rzędach naprzeciwko siebie. Każda grupa wybiera wielosylabowy wyraz pasujący do tematu, który wypowiada z towarzyszeniem ruchów, które mają być użyte jako broń przeciwko drugiej grupie. Wódz jednej z grup wykonuje z towarzyszeniem dźwięków rytmiczne ruchy do przodu a następnie powtarza je wielokrotnie zbliżając się tym samym do drugiej grupy. Pozostali uczestnicy uważnie obserwują każdy ruch i jak tylko dokładnie go zrozumieją, zaczynają go synchronicznie powtarzać. W tym czasie grupa stojąca naprzeciwko wybiera swoje słowo i swój ruch. Teraz obie grupy występują przeciwko sobie. Pierwsza grupa razem ze swoim słowem i ruchem przybliża się do drugiej grupy. Druga odpowiada swoim słowem i rytmicznym ruchem, a w tym czasie pierwsza rytmicznie się wycofuje. Wycofywanie się nie powinno być poprzedzane zbyt długimi przerwami - przejście od jednego do drugiego słowa powinno zachodzić prawie natychmiast. Wymaga to od grupy ogromnej koncentracji i poczucia rytmu.

Potrzeba wielu ćwiczeń, żeby wszyscy się ze sobą zsynchronizowali. Jeżeli grupom to wychodzi, można skupić się na tym, aby w następnej fazie ćwiczenia wydobyć z uczestników więcej odpowiedniej mimiki i postawy ciała. Należy pamiętać o tym, że w tym ćwiczeniu chodzi o wojnę między dwoma grupami i widzowie tak to powinni odebrać. Uczestnicy powinni starać się zwiększyć siłę wyrazu i wzbudzić w sobie agresję.

Innym wariantem ćwiczenia jest użycie instrumentów, na których można wystukiwać rytm. Mogą to być rury, pałki lub przykrywy do garnków (w tym przypadku nie należy stawiać granic kreatywności).

Dyrygent

To ćwiczenie należy podzielić na trzy części. Najpierw wybiera się dyrygenta. Jego trzy fazy to: 1. uważnie słuchać, 2. przyporządkowywać, 3. dyrygować. Reszta grupy stanowi orkiestrę, bądź chór (uczestnicy nie muszą umieć śpiewać lub grać na jakimś instrumencie). Fazy orkiestry to: 1. odnaleźć własny dźwięk, 2. utrzymać ów dźwięk, 3. uważać na znaki. Kiedy w pierwszej fazie każdy osobno usiłuje znaleźć swój dźwięk (można najpierw parę wypróbować, np.: gwizdanie, mruczenie, odgłosy zwierząt, głośno wypowiedziane sylaby, trąbienie itp.), dyrygent przysłuchuje się uważnie wszystkim dźwiękom. Następnie usiłuje pogrupować owe dźwięki według wysokości lub podobieństwa. Dyrygent może poszczególnie osoby bądź grupy osób przestłuchać, dając im uprzednio znak, najpierw bez ustalania tego z pojedynczymi grupami. W ostatniej fazie, dyrygent usiłuje stworzyć kompozycję.

Za każdym razem kiedy dyrygent daje znak, pojedyncze osoby dołączają do pozostałych wypowiadając rytmicznie bądź melodyjnie swój dźwięk i natychmiast milkną, jeśli zobaczą odpowiedni znak. Najpierw należy zobaczyć, jak wiele da się ustalić bez używania mowy, a następnie wyjaśnić, jakie znaki są niezrozumiałe i jakich jeszcze brakuje. Następnie należy uzupełnić repertuar znaków dyrygenta. Na końcu dyrygent powinien mieć możliwość użycia wszystkich znaków, aby zakończyć swoją kompozycję, po czym następną osobą może być dyrygentem.

Uwaga: wariantem tego ćwiczenia może być rytmiczne czytanie. Uczestnikom można rozdać pojedyncze słowa lub hasła pochodzące z jakiegoś artykułu, które będą rytmicznie i w odpowiednim tonie wypowiadane. Metody tej można użyć do końcowego performance'u, jako że powtarzanie słów ma dużą siłę oddziaływania na widzów.

Hipnotyzowanie

Dwaj uczestnicy stoją naprzeciwko siebie. Jeden z uczestników, który wybrany został hipnotyzerem, trzyma drugiemu bardzo blisko dłoń przy twarzy (mniej więcej 10 cm od czubka nosa) po czym porusza się do góry i na dół, na prawo i lewo, do przodu i tyłu, poziomo, pionowo i na skos. Hipnotyzowany musi podążyć za ruchami hipnotyzera i trzymać twarz cały czas w tej samej odległości od ręki. Hipnotyzer nie może zbyt szybko poruszać ręki, żeby hipnotyzowany mógł bez problemu za nim podążyć, z drugiej jednak strony nie mogą powstawać zbyt długie przerwy. Hipnotyzer zmusza swojego partnera do wszystkich możliwie niewygodnych i śmiesznych pozycji, np. do czołganie się między jego nogami. W ten sposób wszystkie „zapomniane” mięśnie są na powrót aktywowane. Przy tym ćwiczeniu szczególnie ważna jest zamiana ról.

Wariacja ćwiczenia: hipnotyzowanie przy użyciu obu rąk. Hipnotyzer kieruje tym razem dwoma partnerami, każdą ręką jednego. Porusza obiema rękami jednocześnie, nie robiąc przy tym żadnych przerw. Może krzyżować ramiona, przez co jeden z partnerów będzie zmuszony przeczołgać się pod drugim. Hipnotyzowani nie mogą się dotykać, każdy musi znaleźć równowagę bez opierania się o drugą osobę. Hipnotyzer nie może wykonywać żadnych gwałtownych ruchów. Nie jest wrogiem, ale partnerem, nawet jeśli próbuje wytracić z równowagi swoich partnerów. Później następuje zamiana ról, każdy hipnotyzer staje się hipnotyzowanym i na odwrót.

Wariacja ćwiczenia: hipnotyzowanie rękami i stopami lub innymi częściami ciała (pępkim, kolanem...) Na zakończenie polecamy wymienić się doświadczeniami, jak każdy czuł się w obu rolach, co było przyjemne a co nie, która rola komu bardziej odpowiadała. Prowadzący mogą teraz zdradzić, że w ćwiczeniu tym chodziło o doświadczenie władzy i niemocy. Władza może być wcielana w życie w różny sposób, a niemoc nie musi być koniecznie związana z doświadczeniem cierpienia. Na ten temat można prowadzić pogłębioną dyskusję.

Ważne: elementy hipnotyzowania mogą być również użyte do ćwiczenia „rzeźby”. Za jego pomocą można ustawić drugą osobę.

Marionetka

Podobnie jak przy hipnotyzowaniu, jedna osoba będzie kierowana przez drugą. Znowu łączymy się w pary, w której jedna osoba jest marionetką a druga lalkarzem. (Również i w przypadku tego ćwiczenia powinna nastąpić zamiana ról). Marionetka leży wyprostowana na podłodze. Lalkarz przytwierdza wyimaginowane sznurki do przegubów lalki i sprawdza, czy działają. Na przykład przytwierdza sznurek do kolana i ciągnie za niego w odległości od 10 do 20 centymetrów od danej części ciała. W efekcie marionetka musi podnieść kolano itd. Na końcu sznurek przytwierdzany



jest do głowy i lalkarz próbuje postawić marionetkę. Ćwiczenie powinno przebiegać bezgłośnie, jako że chodzi w nim o to, aby właściwie interpretować język ciała partnera. Dlatego marionetka nie powinna być przekorna, lecz właściwie reagować na ruchy lalkarza. Teraz lalkarz gra za pomocą marionetki ciągnąc za odpowiednie sznurki, przy czym oboje uczestnicy usiłują się poruszać równocześnie.

Po wykonanym ćwiczeniu można wymienić się wrażeniami, określić które znaki były niezrozumiałe i ustalić znaki bardziej jednoznaczne. (Jest to szczególnie ważne, gdy planujemy włączyć to ćwiczenie do publicznego występu.)

Odmiana ćwiczenia: jeśli obie osoby są dobrze ze sobą zgrane, osoba mająca rolę marionetki może spróbować wykonywać odwrotność ruchów, które chce od niej lalkarz.

Odmiana ćwiczenia: Prowadzący ćwiczenie może włączyć muzykę i po kilku powolnych, pojedynczych próbach może powstać choreografia do tańca marionetki.

Wyobraźnia

Wielu ludzi twierdzi, że nie są kreatywni, jako że nie są w stanie rozwinąć spontanicznych pomysłów. Ale nawet jeśli nie jest się bardzo spontanicznym, można mimo wszystko być twórczym. Pomocne w tym wypadku mogą być ćwiczenia na pobudzenie wyobraźni. Na ćwiczenia te należy zarezerwować sobie odpowiednią ilość czasu, aby mogły powstać różne obrazy. Prowadzący ćwiczenie powinien na początku zwrócić uwagę na to, aby powstałe obrazy nie podlegały żadnej ocenie, tzn. że nie ma dobrych bądź złych obrazów, a jedynie indywidualne i osobiste wyobrażenia i pomysły. Jeśli każdy otrzyma szansę rozwinięcia swoich pomysłów, może przyjąć to formę burzy mózgow, która ubogaci grupę w jej przygotowaniach do końcowego przedstawienia.

Do tego ćwiczenia należy usiąść w kręgu na krzesłach lub na podłodze. Ważne jest, aby tak rozmieścić się w sali, aby każdemu było wygodnie i aby nikt nikogo nie rozpraszał. Dobrze jest je przeprowadzić z zamkniętymi oczami. Jeśli kogoś bardzo to onieśmiela, może poszukać sobie punktu w pomieszczeniu, na którym skoncentruje swoją uwagę. Nie należy krzyżować ramion lub nóg, jako że w ten sposób blokuje się krążenie.

Prowadzący ćwiczenie swoimi słowami wprowadza uczestników w scenariusz, który przybliży ich do tematu przewodniego. Należy zwrócić uwagę uczestników na to, że można użyć całego spektrum własnych doświadczeń. Doświadczenia te nie muszą być koniecznie związane z własną historią życiową, z ludźmi, których się zna, ale również z książkami, filmami i czasopismami, które szczególnie nas poruszyły. Z poszczególnych scen, które ma się przed sobą, każdy powinien wybrać jeden do maksymalnie trzech obrazów (nie musi to nastąpić jednocześnie, ale w różnych etapach ćwiczeniach) i przeanalizować je, jak gdyby to były zdjęcia: ile osób znajduje się na obrazie, jaka jest ich funkcja, w jakim otoczeniu się znajdują, co można z ich postawy i wzroku wywnioskować o związkach, które je łączą. Następne wskazówki prowadzący ćwiczenie powinny ułatwiać uczestnikom konkretyzowanie i zatrzymanie w pamięci ich obrazów (co nie oznacza, że przy późniejszym budowaniu żywych rzeźb uczestnicy nie mogą odejść od swoich obrazów. Podczas wyobrażenia i działania dochodzi do rozwiązań, które nie są intelektualnie przeanalizowane i przedyskutowane). Prowadzący ćwiczenie powinien przez potakiwanie uczestników upewnić się, że każdy ma swój obraz, zanim ćwiczenie przez powolne liczenie od dziesięciu w dół zostanie zakończone. Szczególnie ważne jest, aby zostawić uczestnikom około 10 minut (czas zależy od ilości obrazów każdego z uczestników), jako że zanim zanurzymy się we własnym świecie i wymyślimy swój własny scenariusz, potrzebujemy czasu, aby uwolnić się od zewnętrznych elementów rozpraszających uwagę.

Rośnięcie i kurczenie się

Pewne pomysły na ruchy i wyrażenia pochodzące z tego ćwiczenia mogą być pomocne przy późniejszym tworzeniu maszyn do poszczególnych tematów. Niektóre elementy mogą być włączone do końcowego przedstawienia.

Uczestnik A wychodzi na środek i wykonuje jakiś ruch: może to być postawa, gest, mimika związana z jednym z tematów (np.: smutek, bieda, przemoc, rodzina, uzależnienie, choroba itd.) bez lub z użyciem mowy czy też jakiegoś dźwięku. Uczestnik B podchodzi do pierwszego uczestnika i robi coś, co przejmuje uczestnik A i co jest związane z głównym tematem. Według tej zasady dołączają po kolei wszyscy uczestnicy i powtarzają czynność wprowadzoną przez ostatniego uczestnika. W ten sposób rośnie intensywność i waga postawy.

Teraz rozpoczyna się proces kurczenia. W tej części ćwiczenia wszystko przebiega tak jak w pierwszej części, tyle że na odwrót. Ostatni uczestnik odchodzi jako pierwszy i zabiera swój gest tudzież postawę. Reszta grupy wykonuje ruch przedostatniego, aż w końcu i ten odchodzi. Uczestnik A zostaje na końcu sam i wykonuje swój własny ruch.

Według naszego doświadczenia jest to dobra metoda, aby poznać wrażenia, doświadczenia i pomysły innych bez ich wcześniejszego omawiania. Radzimy, aby w przypadku teatru politycznego tak często jak to tylko możliwe omawiać to, co zostało pokazane, dopiero na końcu. Dyskusja przyjmuje wtedy inny wymiar (każdy widział i doświadczył drugiej osoby razem z jej wrażeniami dotyczącymi tematu przewodniego).

3.3 Najważniejsze ćwiczenia teatru politycznego: techniki transferu

Budowanie rzeźb

Ta forma teatralna przypomina nam rzeźby oglądane w muzeum, albo zdjęcia z wydarzeń, które pozostały w naszej pamięci. Najpierw parami (lub ewentualnie w dwóch stojących naprzeciwko siebie rzędach) rozdzielane są role, którymi uczestnicy później się zamieniają. Jedna osoba jest rzeźbiarzem, a druga gliną.

Ćwiczenie można zacząć od modelowania poszczególnych części ciała i w ten sposób zmienić postawę i mimikę drugiej osoby (demonstrowanie pozycji, którą chcemy wykonać jest niedozwolone).

Potem te same osoby próbują modelować swoje rzeźby z pewnej odległości. W tym celu wolno się oddalać i nie dotykają swojej rzeźby, a wykonują jedynie podobne ruchy (przy tej części ćwiczenia konieczna jest duża doza wrażliwości). Mówienie i używanie symbolicznych znaków jest niedozwolone.

Rzeźbiarz odpowiedzialny jest za to, aby jego model nie stracił równowagi. W odmianie tego ćwiczenia, większa liczba rzeźbiarzy może połączyć swojej rzeźby w jeden obraz. Rzeźbiarz przyjmuje pozycję jednej z figur, która z kolei tworzy obraz według własnych wyobrażeń, tak długo aż wszyscy staną w pozycji wymyślonej przez rzeźbiarza.

Następny wariant pochodzi z ćwiczenia „marionetka”. W tej odmianie ćwiczenia rzeźba jest tworzona przez pociąganie za wymaginowane sznurki, które znajdują się na całym jej ciele. Mimikę można łatwo przekazać za pomocą wycinka własnej twarzy. Rzeźbiarz wskazuje palcem, gdzie model ma skierować swój wzrok.

Ten wariant można z łatwością przelożyć również i na inne tematy. Wychodzi on z założenia, że uczestnicy wcześniej przygotowali swoje wewnętrzne obrazy do poszczególnych tematów.

Przy większej ilości osób dobrze jest podzielić wszystkich na 6-7 osobowe grupy. W oddzielnych pokojach każdy powinien mieć możliwość utworzenia swoich własnych obrazów do poszczególnych tematów. Przy tym ważne jest, aby formowanie zacząć bez wcześniejszego omawiania szczegółów. Doświadczenie mówi, że uczestnicy bardziej zapamiętują obrazy, które przeżyli na żywo, a które nie były szczegółowo omawiane. To tworzy lepszą bazę do późniejszej wymiany doświadczeń. Przy tym nie należy oceniać, czy coś jest właściwe czy niewłaściwe, gdyż chodzi tu o osobiste obrazy.

W ten sposób widz przy oglądaniu rzeźb będzie doznawał wrażeń wypytywających z jego osobistych doświadczeń życiowych (wrażenie to nie powinno podlegać żadnej ocenie, nie ma tu elementów „właściwych” lub „niewłaściwych” - obraz mówi o mnie jedynie pewne rzeczy). Widzowie powinni w końcowej dyskusji mieć okazję wyrazić swoje wrażenia o danej rzeźbie, zanim rzeźbiarz nada jej tytuł. Następnym krokiem może być przekazanie każdej osobie pełniącej rolę rzeźby zdania, które powinno być wielokrotnie powtarzane. W ten sposób pewne wzory zachowań, otrzymują większą intensywność i siłę rażenia.

Wcześniej trzeba się zastanowić, czy bardziej sensowne jest, aby rzeźby wygłaszały jakieś zdanie, czy też dla intensywniejszego efektu pozostały nieme. Z rzeźb można stworzyć również zaimprowizowaną historię. Do tego celu należy pokazać widzom rzeźby w trzech etapach: wcześniej - teraz - później, z których to poszczególnych etapów powstanie historia.

Jedną z odmian tego ćwiczenia jest wywiad z rzeźbami. Kiedy rzeźba jest już uformowana, jedna osoba z grupy lub jeden z widzów może przejąć rolę reportera, który będzie zadawał pytania modelom, np.: jak się teraz czują, co właśnie robią, jaka jest ich opinia oraz stosunek do innych osób tworzących rzeźbę. W międzyczasie można przekazać mikrofon innej osobie i pozwolić, aby ktoś inny zadawał pytania, aż do momentu, kiedy nikt na sali nie będzie miał dalszych pytań. Ważne jest, aby osoby, które tworzą rzeźbę wiedziały, jakie były intencje jej autora. Należy to wcześniej omówić.

Ta metoda jest użyteczna również jako ćwiczenie wstępne, albo jako element teatru rzeźb, w którym chodzi o ruchome obrazy.

Maszyny

Ta metoda jest bardzo skuteczna mimo swojej prostoty lub właśnie dzięki niej. Każdy ma wyobrażenie na temat prostych, rytmicznych ruchów maszyny.

Jeden z uczestników zaczyna wykonywać pewien ruch wraz z odpowiednim dźwiękiem. Pozostali uczestnicy dołączają się, każdy ze swoim własnym ruchem. Tempo całej maszyny będzie narzucone przez pierwszą osobę. Ćwiczenie zakończyć można gwałtowną eksplozją, albo kompletną ciszą.

Wariant a) w ten sposób można stworzyć również maszynę horroru. Wariant b) możliwa jest również maszyna dobrego samopoczucia

Wariant c) za pomocą tego ćwiczenia można przedstawić wiele politycznych tematów, np.: mechanizm dyskryminacji, odrzucenia czy też wykorzystywania. Za każdym razem powinna zacząć ta osoba, która jako pierwsza wpadnie na odpowiedni pomysł. Pierwszy krok, będący nawet niedoskonały w swojej sile przekazu, uwalnia blokadę u innych uczestników i pozwala na przepływ pomysłów. Kiedy pomysły zaczną się mnożyć, można za pomocą tej samej metody wypróbować również i inne pojęcia. Często doświadcza się, jak z niepełnych pomysłów tworzy się intensywny i oddziaływający na widza całościowy obraz. Wariant d) zamiast dźwięków naśladujących maszynę, można głośno wypowiadać pasujące słowa, albo krótkie zdania np.: hasła polityczne, slogany reklamowe, cytaty itp. Ważne jest, aby słowa wprowadzać w bardzo oszczędny sposób, żeby prostota i oddziaływanie maszyny nie traciły na sile. Jeśli maszyna będzie wykorzystywana do teatru ulicznego, bardziej zrozumiały będzie krótki i zwięzły tekst.



Również i w tym wypadku nie powinno się ograniczać kreatywności; do poszczególnych politycznych tematów można jednocześnie stworzyć maszynę pozytywną i negatywną. Można też zaprosić do ćwiczenia osoby stojące z boku (mogą przejąć postawę już istniejącą, albo włączyć się do ćwiczenia wprowadzając swój pomysł).

Odmiany teatru gazetowego

Teatr gazetowy otwiera zupełnie nowy wymiar w odczytywanych artykułach z gazety. Obchodzenie się z tekstami będzie w pierwszej kolejności opierało się na zmysłach; doświadczenie kognitywne przyjdzie później.

Czytanie sprzężone

Artykuły, które w swoim rdzeniu sobie przeczą, mogą być odczytywane równocześnie.

Czytanie rytmiczne

Artykuły z gazety mogą być śpiewane np.: w rytmie walca, hip-hopu czy też marszu. Grupa wybiera swój ulubiony gatunek muzyczny, albo łączy wiele gatunków muzycznych w jedno. Szczególnie interesujący fragment tekstu można przyjąć za refren. Dwie grupy mogą również naprzemiennie śpiewać fragmenty tekstu. Możliwe jest również rytmiczne czytanie przy jednoczesnym tańczeniu obrazującym tekst.

Przerwane czytanie

Normalne czytanie tekstu zostaje przerwane sloganami o sprzecznej treści.

Czytanie pantomimiczne

Podczas gdy jedna osoba czyta fragment tekstu, reszta grupy przedstawia pantomimicznie jego treść (bez używania mowy lub jakichkolwiek innych dźwięków). W przypadku tego ćwiczenia uczestnicy mogą przedstawiać nie tylko osoby, ale również przedmioty i tło. Pantomima robi o tyle bardziej intensywne wrażenie, o ile uczestnicy dokładniej obchodzą się z wyimaginowanymi rekwizytami, używają wyrazistej mimiki i uważnie partnerują sobie nawzajem.

Czytanie akcentowane

Akcentowanie zależne jest od wyboru gatunku, w którego konwencji grupa będzie chciała przedstawić swój tekst. Do wyboru jest wiele gatunków, które można na wiele sposobów wypróbować: kryminał, western, fantasy, film akcji, telenowela albo film science fiction. Można spróbować wypowiadać treść rozporządzeń, wyzy-

wać na pojedynek osoby zaangażowane w światowy handel, tudzież zapraszać przedsiębiorców na przesłuchanie np. w konwencji wyznania miłostnego.

Ważne jest, aby grupa mogła wypróbować różne rzeczy i dopiero na końcu zdecydowała, w którym gatunku czuje się najlepiej i które z wypróbowanych technik chce wykorzystać.

Grupa może swobodnie skracać tekst, lub tak go przerobić, aby mógł zostać zagrany w konwencji wybranego gatunku.

3.4 Wskazówki do przygotowania performance'u

Ramy performance'u

Treść

Na początku należy z grubsza ustalić początek, środek oraz punkty zwrotne i koniec planowanego performance'u. Polecamy przeanalizować najpierw wypowiedź kończącą. Jak przedstawienie zostanie zakończone? Rozwiązaniem? Pytaniem? Zaskoczeniem?

Co zachęci widza do dowiedzenia się więcej o danym temacie? Jakie informacje powinny zostać przekazane na samym początku, aby widz wiedział, o co w przedstawieniu chodzi?

Kiedy znamy już początek i koniec, możemy wprowadzić konieczne punkty zwrotne (np. akcję rozgrywającą się w innym kraju), które mogą posłużyć lepszemu zrozumieniu tematu. Możemy je uzupełnić, po tym jak opracujemy do końca swoją historię.

Historia

Na początku należy być świadomym tego, jaki rodzaj historii chcemy wybrać. Musimy pamiętać, że obraz również przedstawia jakąś historię. Ramy i elementy, które muszą wystąpić w przedstawieniu zależne są od historii, jaką wybierze grupa. Najważniejsza jest jednak fantazja samego reżysera. Oprócz tego grupa może sięgnąć po jeden z poniższych przykładów:

1. Historie z gazet: jak już wspominaliśmy wcześniej, historia zaczyna się od nagłówka. Historia o konsumentach mogą zostać zaprezentowane w zaimprovizowanych scenkach.

2. Thriller science fiction, np.: podobnie jak w „Gwiezdnym Wojnach” przedstawiamy historię złożoną z trzech epizodów.
3. Historia opowiedziana z perspektywy afrykańskiego robotnika rolnego (wycinek z jego codziennego życia).
4. Personifikacja trzciny i buraka cukrowego. Trzcina i burak cukrowy kłócą się aż w końcu opowiadają całą historię dotyczącą światowego handlu cukrem i niesprawiedliwości, które z niego wytykają.

Indywidualne wątki dla osób zaangażowanych w produkcję i handel cukrem.

Poniżej nie znajdziecie ogólnych opisów poszczególnych grup zawodowych (np. ministra) czy też funkcji ich ról (np. ojców), a indywidualne charaktery z ich osobistymi historiami (zbliżone do podstaw Live-Adventure-Role-Play). Do tego uczestnicy potrzebują następujących danych:

Dane osobiste: imię, wiek, miejsce urodzenia, miejsce zamieszkania, stan cywilny, imię żony/męża, imię dzieci.

Wygląd: np. waga, wzrost, kolor włosów, znaki szczególne, styl ubierania się.

Charakter: np. cechy i zdolności, typ charakteru.

Historia: szczególne wydarzenia w dotychczasowym życiu. Czy uczęszczałeś do szkoły, czy w rodzinie zdarzały się jakieś choroby?

Uczucia: np.: kłopoty i radości (również w życiu zawodowym albo również i te dotyczące tematu cukru).

Własność: np. wielkość pól uprawnych.

Zainteresowania: zarówno zawodowe jak i prywatne (dotyczące również tematu cukru).

Argumenty: jakie są motywy twojego działania.

Przebieg dnia: jak wygląda zwykły dzień danej postaci.

Wprowadzenie rzeźb, maszyn albo elementów rytmicznych

Kiedy znamy już osobiste wątki, widoczne staje się, które hasła łatwiej będzie przekazać za pomocą maszyny, a nie za pomocą długich, improwizowanych wyjaśnień, czy też w którym miejscu rzeźba będzie miała szczególne oddziaływanie na widza.

4. DOŚWIADCZENIA - REZULTATY PROJEKTU

Trzy szkolne i młodzieżowe grupy z Hanoweru w okresie od października 2006 do listopada 2007 opracowały różne formy performance'u na temat europejskiej reformy rynku cukru. Jak już było niejednokrotnie wspomniane, przy pracy opierano się na metodach teatru politycznego. W trakcie pracy młodzież miała okazję wniknąć w charakter poszczególnych osób oraz w struktury i stosunki władzy. Rezultatem były różnorodne i wszechstronne przedstawienia wystawiane w różnych miejscach.

Pewne elementy teatru akcyjnego takie jak maszyny czy rzeźby wraz z elementami rytmicznymi zostały połączone z dłuższymi improwizowanymi tekstami w rodzaju przedstawienie teatralnego. Przedstawienie to było wystawiane w różnych miejscach przed różnorodną publicznością. Po zakończonym przedstawieniu miały miejsce ożywione dyskusje z publicznością na temat przedstawionych aspektów i politycznych wypowiedzi.

4.1 Przykładowy performance

Jako przykład jednego z wielu końcowych rezultatów projektu, zaprezentujemy performance grupy teatralnej ze szkoły imienia Käthe Kollwitz z Hanoweru. Grupa ta pracowała nad tematem łącznie pół roku. Większość pracy przebiegała podczas cotygodniowych dwu- bądź trzygodzinnych spotkań. W razie potrzeby spotkania te rozrastały się do czterogodzinnych. Oprócz tego miały miejsce liczne spotkania dodatkowe oraz „zadania domowe”.

Przebieg performance'u

1. Scena szkolna: nauczycielka, uczniowie i uczennice, trzy rzeźby, jedna maszyna.
2. Scena podczas przerwy: dialog pomiędzy trzema osobami.
3. Teleturniej: prowadzący przedstawiają się.
4. „Jeden dzień z życia” handlarza cukrem: teatr gazetowy/ przedstawienie fragmentu tekstu, maszyna przedstawiająca robotnika cukrowego.
5. Prowadzący stawiają pytania publiczności: wprowadzenie do tematu rynku cukrowego.
6. „Jeden dzień z życia” Afrykańczyka pracującego przy uprawie: teatr gazetowy/przedstawiony tekst, maszyna przedstawiająca robotnika cukrowego.
7. Prowadzący stawiają pytania publiczności: kolejne pytania dotyczące rynku cukrowego.
8. „Jeden dzień z życia” dużego posiadacza ziemskiego: teatr gazetowy/przedstawienie fragmentu tekstu, podczas wypowiedzania tekstu - pantomima.
9. „Jeden dzień z życia” robotnika pracującego na plantacji dużego posiadacza ziemskiego, teatr gazetowy/przedstawienie fragmentu tekstu, podczas wypowiedzania tekstu - pantomima.
10. Prowadzący zadają pytania publiczności: pogłębienie tematu dotyczącego rynku cukru i światowego handlu.
11. Rozmowa pomiędzy burakiem cukrowym i trzcina cukrową: dialog.
12. Scena szkolna II: sytuacja w klasie: uczniowie mają wiele pytań dotyczących oglądanych przez nich scen.



Otwarte zakończenie, które ma pobudzić widzów do myślenia

W przedstawionym powyżej performance odnajdziemy wiele elementów teatru akcyjnego. Scena pierwsza przedstawia rozmowę między nauczycielką a jej uczniami dotyczącą wprowadzonego wcześniej tematu uprawy trzciny cukrowej w tropikach. Nauczycielka prosi uczniów, aby zaprezentowali swoją wiedzę. Uczniowie robią to w formie rzeźb i maszyn. W ten sposób krok po kroku przybliżają się do rzeczywistości. Do tworzenia rzeźb użyte zostały opisane powyżej techniki. W czasie ustawiania rzeźb panuje cisza, rzeźby powstają nie z gliny, ale poprzez hipnotyzowanie. Przed ich uwolnieniem zostają zaopatrzone w niewielkie rekwizyty. Na końcu poszczególne rzeźby będą omawiane podczas wymaganowej sceny szkolnej.

Scena 2. Poprzez dialog, w który włączone są trzy strony, wprowadza do tematu cukru i nawiązuje do osobistych przeżyć publiczności. Publiczność ma zastanowić się nad pytaniem: do czego używamy i w jakich okolicznościach spożywamy cukier.

Scena 3 jest wprowadzeniem do teleturnieju. Teleturniej jest kontynuowany w scenie 5, 7 i 10. Służy on aktywnemu włączeniu publiczności i zmniejszeniu dystansu pomiędzy widzami a aktorami. Publiczność jest częścią inscenizacji i znajduje się wielokrotnie w świetle lamp. Zadawane pytania nawiązują do obejrzanych scen i wnikają w ten sposób do głębi przedstawianej problematyki. Dzięki tej formie kontaktu z publicznością, można powtórzyć najważniejsze pytania, albo wyjaśnić niezrozumiałe sceny. W ten sposób teleturniej służy nie tylko aktywowaniu widzów, ale i pogłębianiu wiedzy.

Scena 4 jest początkiem cyklu. W następujących po niej scenach (6, 8 i 9) przedstawiają się poszczególne postacie związane z rynkiem cukru. Opowiadają one o swoim życiu. Poszczególne aktorzy identyfikują się ze swoimi postaciami. Przedstawione informacje pochodzą z gazet oraz innych literackich źródeł. W ten sposób wprowadzone zostają elementy teatru gazetowego. Należy wprowadzić tylko te cytaty, które robią duże wrażenie.

Przykładowy tekst (duży posiadacz ziemski).

„Witam! Nazywam się Castro Medina. Mam 32 lata i pochodzę z bardzo podobnych kręgów jak moi robotnicy na plantacji. Wiel-

kim wysiłkiem i dzięki wieloletniej, ciężkiej pracy razem z moją rodziną doszliśmy do tego, że mogliśmy odkupić od pewnego posiadacza ziemskiego część jego plantacji. Wszyscy moi robotnicy są źli, bo nie płacę im dostatecznie wysokich pensji, ale nic na to nie mogę poradzić. Plantacje są stare i trzeba je odnowić nowymi gatunkami uprawnymi i nową ziemią. Oprócz tego potrzebuję nowych maszyn. Na to wszystko potrzebne mi są spore środki, a banki nie są zbyt chętne do udzielania kredytów. Na giełdzie też nie najlepiej mi się wiedzie. Cukrownie nie skupują dużych ilości towaru, bo same przechodzą kryzys. Stąd biorą się moje problemy i dlatego też tak niewiele płacę moim robotnikom. Niektórych muszę nawet zwolnić. Pozostali robotnicy muszą pracować za dwóch i są na dokładkę słabo opłacani. Ale co ja mogę na to poradzić? Tak wygląda moja praca. Czasami przeżywa się kryzysy, a czasami szczęśliwe chwile. Teraz nadeszły złe czasy. Trzcina cukrowa też nie jest akurat najlepsza. Przez ciężką pracę z kosami wielu robotników zostało rannych. Tych będę musiał wyrzucić i zatrudnić nowych, silnych ludzi. Taki jest bieg rzeczy. Ci, którzy w tym trudnym czasie pozostaną mi wierni, zostaną lepiej opłacani, jak tylko przyjdą lepsze czasy. Ci, którzy są przeciwko, mnie zostaną ukarani.”

W tle do tej sceny przedstawiana jest pantomima obrazująca pracę na plantacji. Treści są zawsze przedstawiane równolegle z różnymi formami teatralnymi. W ten sposób słowo mówione jest wizualizowane. W tej części monolog dużego posiadacza ziemskiego zostaje wielokrotnie na krótko przerwany. Aktor za pomocą gestu, albo wypowiedzianego zdania wnika w przedstawianą w tle sytuację. Na przykład: robotnik wypoczywa, posiadacz ziemski podchodzi do niego i pyta: „Za co ci płacę? Powinieneś pracować!” Niepewna i trwożna odpowiedź robotnika: „Przecież pracuję!”. Posiadacz ziemski: „Zwalniam cię. Nie potrzeba mi leniwych robotników”. Robotnik oddala się płacząc i lamentując. Monolog toczy się dalej.

Scena 11 to fikcyjny dialog pomiędzy trzcina cukrową a burakiem cukrowym. Personifikowane produkty symbolizują w tym przypadku subwencjonowany rynek cukrowy w Europie i małąrolną plantacyjną uprawę cukru w państwach ACP. W tej części obrazowo przedstawiane będą skutki reformy rynku cukrowego, które dotyczą wielu osób zaangażowanych w rynek cukrowy. Dialog opiera się na elementach obcości i pozwala w ten sposób solidaryzować się z „burakiem” tudzież „trzcina cukrową”.

Burak cukrowy: „Co się tu dzieje? Dlaczego tak tu siedzisz? Chwileczkę, przecież ty jesteś trzcina cukrową!”

Trzcina cukrowa: „Tylko odpoczywam. Spadłam z wozu”.

Burak cukrowy: „Ach już wiem. Jesteś jedną z tych. Dzięki reformie rynku cukru nie będziesz mi już dłużej utrudniać życia. Teraz będziemy subwencjonowani.”

Trzcina cukrowa: „Subwencjonowani? A co to właściwie znaczy?”

Burak cukrowy: „Jesteśmy na wygranej pozycji, moja droga. Państwo woli nas niż was... nowinki”.

Trzcina cukrowa: „Jesteś arogancką świnią! Owszem, nie jestem stąd, jestem najprawdziwszą afrykańską trzcina cukrową. Ale my nowinką? Cukier z trzciny cukrowej istniał na świecie na dłużej przed tym, jak burak cukrowy ujrział światło dzienne!”

Burak cukrowy: „Tak, wszystko jasne.”

Trzcina cukrowa: „I gdzie byłaby bez nas gospodarka cukrowa. Przecież stanowimy jej potęgę.”

Burak cukrowy: „Dla mnie osobiście to o wiele za dużo. Ale w Europie ten stan rzeczy długo się nie utrzyma, a nawet jeśli, to i tak nikt was nie kupi.”

Trzcina cukrowa: „Co masz na myśli? Co się ze mną teraz stanie?”

Burak cukrowy: „Cóż, my pozostaniemy aktywni i w pełni świadomie przyjmujemy pomoc, a wszystko to dzięki wprowadzonym cłom. Do każdego kraju, do którego jesteście wwożeni, trzeba będzie zapłacić za was naprawdę wysokie cła. Kraje trzeciego świata muszą zdobyć na nie pieniądze. Zyskują je dzięki temu, że będziecie coraz drożsi.

Trzcina cukrowa: „Och nie, to niemożliwe. Co też oni sobie myśleli?”

Burak cukrowy: „Ciesz się. Nadwyżki z Unii Europejskiej trafiają często do krajów Trzeciego Świata. Wasza gospodarka, jeśli takowa w ogóle istnieje, może się przez to załamać. To chyba powinnaś wiedzieć.”

Trzcina cukrowa: „Proszę cię. W krajach Trzeciego Świata często nie mamy pojęcia co się właściwie dzieje na świecie.”

Burak cukrowy: „Może i tak, ale tu przecież chodzi o twój Trzeci Świat. Specjalnie wykształceni to wy nie jesteście.”

Trzcina cukrowa: „A czy mamy ku temu jakieś możliwości?”

Burak cukrowy: „Dobrze więc, wytłumaczę ci to wszystko od początku: ludzie o wiele chętniej kupią tańszy cukier pochodzący z europejskich nadwyżek, aniżeli cukier od chłopca, który jest na dokładkę niższej jakości. I co się wtedy stanie z chłopcami?”

Trzcina cukrowa: „Zostają na lodzie, nie będą mogli mnie sprzedać... i gospodarka się załamie...o nie!”

Burak cukrowy: „Uspokój się.”

Trzcina cukrowa: „To niemożliwe, żeby wszystko się załamało.”

Burak cukrowy: „Uspokój się, co ci mówiłem.”

Trzcina cukrowa: „Powiedziałeś, że gospodarka się załamie.”

Burak cukrowy: „Nie denerwuj się tak. Od czasu reformy mnie również nie najlepiej się powodzi. I ty nie musisz walczyć z żadnymi nadwyżkami.”

Trzcina cukrowa: „Chwileczkę, reforma uderzy w robotników z Trzeciego Świata o wiele ciężiej niż w twoich rolników. U nas głodują dzieci, bo politykom wydaje się, że muszą ratować rynek.”

Burak cukrowy: „Mniej więcej.”

Trzcina cukrowa: „Opowiem ci teraz, jak naprawdę jest. Widziałem tę całą niedolę na własne oczy. Dzieci, młodzież, nawet starcy na plantacji zaharowują się na śmierć, żeby tylko móc wyżywić swoje rodziny. A i to czasami nie wystarczy. Robotnicy dostają często mniej niż jednego lub dwa dolary dziennie. Wyobraź sobie, mniej niż jeden dolar dziennie.”

Burak cukrowy: „Musisz jednak przyznać, że jest to zbliżone do naszych robotników pracujących za euro.”

Trzcina cukrowa: „Czy widziałeś kiedyś na wpół wygłodniałe dziecko, zmuszone do pracy żeby pomóc utrzymać rodzinę? Dostają do ręki ostre kosy, żeby tylko przynieść do domu trochę pieniędzy, a okaleczenia są bardzo brutalne...”

Burak cukrowy: „Czy to jakiś żart, z którego można się po-

śmieć?”

Trzcina cukrowa: „Czy to możliwe, że ty po prostu nie chcesz tego wszystkiego zrozumieć?”

Burak cukrowy: „Ale ludzie mają chociaż pracę. To już jest coś...”

Trzcina cukrowy: „Takiej pracy na pewno byś nie chciał. Nie, ty na pewno nie. Poza tym przez waszą fantastyczną reformę rynku cukru, jeszcze więcej ludzi straci pracę i jeszcze więcej ludzi będzie musiało głodować!”

Burak cukrowy: „A co z odszkodowaniami? Unia Europejska będzie przecież wypłacała jakieś odszkodowania.”

Trzcina cukrowa: „Tak, ale zakładom. Myślisz, że robotnicy zobaczą coś z tych pieniędzy na oczy? Och, jak też można im pomóc?”

Burak cukrowy: „Istnieje tyle możliwości... i na pewno są wygrani w tej całej sytuacji...”

Trzcina cukrowa: „Ale również i przegrani...”

Burak cukrowy: „I istnieją również organizacje.”

Trzcina cukrowa: „Tak, ale...”

Burak cukrowy: „Wiesz co, to wszystko jest mi właściwie obojętne. Mnie w końcu dobrze się powodzi.”

4.2. Streszczenie

Praca z grupami szkolnymi i młodzieżowymi przebiegała w różnych warunkach. Wielkość grup, ich zestawienie i struktura ćwiczeń były bardzo różne. Z grupą ze szkoły imienia Käthe Kollwitz pracowano bez przerwy przez osiem miesięcy. Oprócz cotygodniowych spotkań miały również miejsce warsztaty z różnymi punktami ciężkości. Z grupy wybrano i przyuczono reżyserów, którzy samodzielnie prowadzili pogłębiającą pracę w grupach. Ci w bardzo zaangażowany sposób objęli pieczę nad pracami i intensywnie pracowali nad tekstami i końcowym performance’em. Owa grupa samodzielnie wyszukała teksty, po czym je aktorsko zrealizowała i połączyła z metodami teatru akcyjnego. Tak powstała „sztuka teatralna”, składająca się z poszczególnych scen, które również dobrze mogłyby być odgrywana poza sceną teatralną, na przykład na ulicy. Grupa zajmowała się również intensywnie tematem rynku cukrowego w Unii Europejskiej i rezultaty swoich badań przekazywała dalej innym grupom, widzom i obserwatorom. Doszło na przykład do wspólnego przedstawienia przygotowanego z innymi kursami i szkolnymi klasami, które również opracowały ów temat. Grupa nauczyła się stosować metody teatru akcyjnego i będzie mogła je również zastosować w innych dziedzinach. Szczególnie reżyserzy skorzystali z okazji, aby z metod teatru akcyjnego wysnuć nowe techniki pracy teatralnej. Mieli również okazję rozszerzyć swoje kompetencje w dziedzinie objęcia prowadzenia nad grupą.

W innej grupie, kursie ze szkoły imienia Ericha Kästnera z Laatzenu, pracę zaczęto dużym blokiem warsztatów w czasie tygodnia projektu. Grupa miała okazję zapoznać się i wypróbować wiele nowych technik i metod. Również i ta grupa rozprawiła się gruntownie z tematem reformy rynku cukru, szczególnie w kontekście własnych potrzeb. W efekcie powstał luźny zbiór scen z improvizacjami i wymyślonymi tekstami w oparciu o znalezione fakty, jak również elementy teatru akcyjnego. W tej grupie dominowały własne zmartwienia dotyczące socjalnego zabezpieczenia i strach przed stratami gospodarczymi, jak i potrzeba przyjacielskiej i rodzinnej atmosfery. Członkowie tej grupy wykazywali mniej empatii jeśli chodzi o najuboższych ludzi na świecie. O wiele bardziej solidaryzowali się z europejskimi rolnikami, których sytuacja ze względu na reformę rynku cukru może się pogorszyć. Zetknięcie się z wartościami takimi jak solidarność i współczucie miało miejsce w procesie rozwoju performance’u. Również i ta grupa dobrze przyswoiła sobie metody teatru politycznego, z uwagi jednak na mniejsze zaangażowanie w rozwój zadań, doszła do mniejszej

sprawności posługiwania się nauczonymi metodami. Wybrany proces wyboru grupy mógł być przyczyną umiarkowanego zainteresowania tematem i tym samym umiarkowanego sukcesu. Kursy teatralne są generalnie wybierane przez uczniów i uczennice w różnym stopniu zainteresowanych tematem. Szczególnie w tym przedziale wiekowym (między 16 a 17 rokiem życia) głównym motywem do działania jest chęć przeżycia wielu rzeczy (przede wszystkim zabawy i rozrywki), a nie chęć nauczenia się czegoś nowego.

Trzecia grupa, grupa teatralna z Kościoła św. Łukasza w Hanowerze, pracowała bardzo intensywnie podczas bloków warsztatów. Dzięki temu była w stanie stworzyć bardzo gęsty performance. Grupa wykorzystywała głównie metody teatru akcyjnego. Pracowano nie tyle z dużą ilością tekstu, ale za to z jednoznacznymi formami teatralnymi i towarzyszącymi informacjami np. w formie nadruków na stworzonych przez grupę opakowaniach o cukrze. Performance składał się z dużej części rytmicznej, a za pomocą bardzo zwięzłych i oszczędnych form (maszyna, tekst zilustrowany obrazem) miał bardzo dużą siłę wyrazu.

Grupa intensywnie pracowała zarówno z technikami podstawowymi jak i metodami teatru akcyjnego. Członkowie grupy mogli zdobyta wiedzę z powodzeniem przełożyć również i na inne projekty i tym samym przyczynili się do swojego sukcesu. Grupa była bardzo zainteresowana treściami przedstawienia, dysponowała szeroką wiedzą i szybko zapoznała się ze wszystkimi szczegółami. Przełożenie wiedzy przebiegło bez zbędnego wysiłku. W przypadku tej grupy, można było zaobserwować, jakie działania mają metody politycznego teatru akcyjnego, jak za pomocą niewielu słów i obrazów można przyciągnąć uwagę widza i jak przekazywać treści publiczności poprzez pisemne informacje i dialog.

5 WNIOSKI

Powyższy projekt objął uczniów i młodzież z obszaru edukacji pozaszkolnej w planowanym wymiarze. Uczniowie zaznajomili się zarówno z tematem z obszaru polityki rozwojowej jak i z metodami politycznego teatru akcyjnego. Nauczyli się tych metod i są w stanie je samodzielnie stosować. Użycie owych metod sprawdziło się nie tylko na scenie, ale i również w szkolnych i pozaszkolnych ramach. Dzięki temu można było poinformować dalsze osoby i zwrócić ich uwagę na przedstawiany problem. Do tej grupy można zaliczyć uczniów, osoby publiczne oraz pozostałych obywateli.

Szczególnie owocne okazało się towarzyszenie grupom przez dłuższy odcinek czasu i wykształcenie zainteresowanych reżyserów i współreżyserów. Ważnym aspektem jest zaangażowanie uczestników. Jeśli uczniowie są zaangażowani, pracują efektywnie i chętnie. Jeśli uczniowie są przekonywani do projektu przez nauczyciela, powstaje brak zainteresowania i umiarkowane zaangażowanie. Ta sama zasada dotyczy również poszukiwań mate-

riałów: materiały samemu odszukane mają większą trwałość niż teksty narzucone z góry. Mimo wszystko, ważne jest aby przygotować odpowiednie materiały informacyjne, przede wszystkim do pierwszego zetknięcia z tematem i pierwszej pracy z metodami. Z drugiej strony trzeba być gotowym na skrócenie posiadanego materiału. Jeżeli uczniowie są pod zbyt dużą presją, rozsądnie jest zaproponować swój własny materiał, również jako sprawdzenie tych samodzielnie odszukanych (jako drugie źródło).

Praca z wszystkimi trzema grupami sprawiła zarówno uczniom jak i pedagogom dużą przyjemność. Powstałe performance cieszyły się dużym zainteresowaniem. Powstały udane przedstawienia, które miały jednocześnie funkcję informacyjną i edukacyjną.



**WISSENSCHAFTS-
LADEN** Hannover e.V.

Stopka redakcyjna

Wydawca: Wissenschaftsladen Hannover e.V.
Zur Bettfedernfabrik 3
30451 Hannover
Telefon: +49 (0)511 - 210 87 10
E-mail: info@wissenschaftsladen-hannover.de
Strona internetowa: www.wissenschaftsladen-hannover.de

Kontakt w Polsce:
Saleszjański Wolontariat Misyjny „Młodzi Światu“
ul. Tyniecka 39
30-323 Kraków, Polska
Tel./Fax +48 12 2692333
E-mail: misje@swm.pl
Strona internetowa: www.swm.pl