„CHOWANNA" 2024, T. 2 (63)
ISSN 2353-9682
https://doi.org/10.31261/CHOWANNA.2024.63.01
s. 1 z 12

Aleksander Cywiński
Uniwersytet Szczeciński
https://orcid.org/0000-0002-3945-9607

Relacja z powstawania przedstawienia teatralnego *O jedzeniu*

A Report from the Creation of the Theatre Performance *About Food*

Abstract: The aim of this article is to present the process of creating a performance developed by second-year students of cultural animation at the University of Szczecin. The theme of the performance was related to the climate and environmental crisis. The phenomenon of food was chosen as the main motif. The work utilized the concept of ethnotheatre, a practice based on performance and autoethnographic data. A narrative composed of students' original texts was created. The creative process included selecting the topic, gathering stories related to the chosen issue, searching for visual and musical illustrations for these stories, and subsequently staging the performance and reflecting on the collaborative work. The described activities were a reference to the concept of political theatre, that is, theatre which aims to transform society, not merely to create a spectacle.

Keywords: theatre, cultural animation, food, climate and environmental crisis

Wprowadzenie

Niniejszy tekst stanowi autoetnograficzny raport z pracy nad przedstawieniem teatralnym przygotowanym ze studentami animacji kultury. Jako narrator analizuję doświadczenia związane z procesem twórczym i prezentuję je w formie pisemnego dokumentu zgodnie ze strategią badawczą, która polega na autoobserwacji uczestniczącej[1].

[1] A. Kacperczyk: *Autoetnografia – technika, metoda, nowy paradygmat? O metodologicznym statusie autoetnografii*. „Przegląd Socjologii Jakościowej" 2014, T. 10, nr 3, s. 32–74. https://doi.org/10.18778/1733-8069.10.3.03.

Inspiracją metodologiczną i etyczną dla omawianego projektu stał się esej Susan Sontag *„Czekając na Godota" w Sarajewie* (zamieszczony w zbiorze *Co ważne*)[2], w którym autorka relacjonuje swoją pracę reżyserską w oblężonym mieście. Jasno oświadcza, że stanęła po stronie sprawczości, by uniknąć sytuacji, w której jest osobą jedynie przekazującą wiadomości z bezpiecznego miejsca. Miała świadomość, iż lekarz lub budowlaniec są bardziej potrzebni ludziom w Sarajewie, niemniej żyjący w otoczonym mieście byli spragnieni kultury.

Za kluczowe dla podjętego przeze mnie projektu uważam słowa Sontag, że należy pytać nie o to, dlaczego w Sarajewie po siedemnastu miesiącach oblężenia toczy się działalność kulturalna, tylko o to, dlaczego nie ma jej więcej[3]. Jak uczy pisarka, niezależnie od warunków istnieje miejsce dla sztuki, która stawia pytania – sztuki ambitnej i wymagającej. Sontag opowiada bez skrępowania o trudach „rodzącego się" przedstawienia, o kłopotach, konfliktach i poczuciu bezsilności, jednocześnie wskazując sens podejmowania wyzwań pomimo przeciwności.

Ramy teoretyczne i dydaktyczne

Opisywany projekt teatralny jest osadzony w kilku wzajemnie się uzupełniających perspektywach teoretycznych i dydaktycznych. W pierwszej kolejności odwołuje się do koncepcji badań opartych na sztuce (*arts-based research*, ABR), jak nazywa je Patricia Leavy. Autorka podkreśla: „Sztuka może w wyjątkowy sposób uczyć, inspirować, oświecać, stawiać opór, leczyć i przekonywać"[4]. Praktyki ABR stanowią zestaw narzędzi metodologicznych stosowanych przez badaczy z różnych dyscyplin we wszystkich fazach badań społecznych. W szczególności wykorzystano koncepcję etnoteatru – praktyki czerpiącej z performansu, danych autoetnograficznych, dokumentów i różnorodnych źródeł, próbującej odtworzyć społeczny kontekst analizowanych zjawisk. Etnoteatr łączy w sobie elementy badań etnograficznych z formą teatralną, co pozwala na wielowymiarowe przedstawienie doświadczeń społecznych. Johnny Saldaña definiuje etnoteatr jako przekształcenie danych z badań etnograficznych w formę sceniczną i akcentuje jego potencjał edukacyjny i transformacyjny[5].

---

[2] S. Sontag: *„Czekając na Godota" w Sarajewie*. W: Eadem: *Co ważne*. Tłum. D. Żukowski. Wydawnictwo Karakter, Kraków 2024, s. 376–405.

[3] Ibidem, s. 380.

[4] P.L. Leavy: *Metoda spotyka sztukę. Praktyki badawcze oparte na sztuce*. Tłum. K. Stanisz, J. Kucharska. Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2018, s. 29.

[5] J. Saldaña: *Ethnotheatre: Research from Page to Stage*. Routledge, London–New York 2016, s. 12–13.

Kardynalne znaczenie ma tu pedagogiczny wymiar performansu, na który zwraca uwagę Norman Denzin – potrzeba nauczania krytycznego myślenia, ujawniania polityki opresji oraz budzenia samoświadomości etycznej[6]. Joe Norris argumentuje, że proces dramatyczny ma charakter kolektywny i analityczny[7]. Idea ta wpisuje się w tradycję performatywnych badań edukacyjnych, w których performans jest traktowany jako forma poznania i przekazu wiedzy. Z perspektywy dydaktycznej projekt nawiązuje do koncepcji pedagogiki krytycznej, szczególnie w ujęciu Paula Freirego, zgodnie z którą edukacja ma charakter dialogiczny i problemowo-pytający. Studenci nie są pasywnymi odbiorcami wiedzy, lecz współtwórcami znaczeń. Praktyka ta zrywa z transmisyjnym modelem nauczania, typowym dla edukacji według schematu bankowego (z nauczycielem „deponującym" wiedzę w biernych uczniach), by zastąpić go modelem partycypacyjnym i emancypacyjnym[8].

Dodatkowo nasze działanie lokuje się w nurcie edukacji teatralnej i pedagogiki teatru, która – jak wskazuje Augusto Boal, tłumacząc koncepcję Teatru Uciśnionych – wykorzystuje tę sztukę jako narzędzie transformacji społecznej i zmiany świadomościowej. Teatr nie jest jedynie formą rozrywki czy ekspresji artystycznej, a staje się medium krytycznej refleksji nad rzeczywistością społeczną i ekologiczną[9]. W kontekście edukacji ekologicznej projekt wpisuje się w nurt transformatywnej edukacji środowiskowej (*transformative environmental education*), która nie ogranicza się do przekazywania informacji o kryzysie klimatycznym, ale dąży do głębokiej emocjonalnej i poznawczej przemiany uczestników. David Orr argumentuje, że edukacja ekologiczna musi być osadzona w praktyce i doświadczeniu, nie tylko w abstrakcyjnej wiedzy[10].

Podsumowując: opisywana praktyka obejmuje wielowymiarowy proces edukacyjny, który:

- łączy metodę badawczą z praktyką artystyczną,
- angażuje studentów jako współbadaczy i współtwórców,
- rozwija kompetencje krytyczne i refleksyjne,
- buduje świadomość ekologiczną przez doświadczenie artystyczne,
- tworzy przestrzeń dialogu i wielogłosowości.

---

[6] N.K. Denzin: *Performance Autoethnography: Critical Pedagogy and the Politics of Culture*. 2nd ed. Routledge, London 2018, s. 223–225.

[7] J. Norris: *Playbuilding as Qualitative Research: A Participatory Arts-Based Approach*. Routledge, New York 2009, s. 11.

[8] P. Freire: *Pedagogy of the Oppressed*. Continuum, New York 2005, s. 80–81.

[9] A. Boal: *Gry dla aktorów i nieaktorów*. Tłum. M. Świerkocki. Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2014.

[10] D. Orr: *Earth in Mind: On Education, Environment, and the Human Prospect*. Island Press, Washington 1994, s. 12–14.

Kontekst i cele działania

W semestrze zimowym roku akademickiego 2022/2023 miałem poprowadzić warsztaty teatralne dla drugiego roku animacji kultury na Uniwersytecie Szczecińskim. Założyłem, że powstanie spektakl teatralny, a studenci będą współautorami przedsięwzięcia, chociaż towarzyszyła mi obawa, czy zechcą się zaangażować. Jednocześnie przyjąłem, że poruszana tematyka powinna się wiązać z kryzysem klimatycznym i środowiskowym.

Ze względu na wcześniejsze doświadczenia, z których wynikało, że pozostawienie studentom całkowitej swobody skutkuje przedłużającymi się dyskusjami i finalnie fiaskiem projektu, zdecydowałem się wskazać jako temat fenomen jedzenia. Podczas pierwszego spotkania wspomniałem uczestnikom zajęć o inspiracji kinem azjatyckim, gdzie motyw ten jest stale obecny, oraz o konsekwencjach klimatycznych marnowania pożywienia. Studenci wyrazili zgodę na taki kierunek wspólnej pracy.

W zajęciach brali udział następujący studenci kierunku animacja kultury: Joanna Bonter, Natalia Dąbrowska, Roksana Drozdowska, Ewelina Jarymowicz, Kinga Rożek, Marcel Siedlikowski, Carmen Skierzycka, Laura Sypniewska, Kristina Tokmakova, Anita Wesołowska, Matylda Wojciechowska, a nadto dwie słuchaczki Uniwersytetu Trzeciego Wieku w Szczecinie: Ewa Czajkowska i Jolanta Werner.

Metodologia pracy

Zainspirowany ideą Leavy, wykorzystałem koncepcję etnoteatru, opartą na danych autoetnograficznych oraz różnorodnych źródłach dokumentalnych. Proces dramatyczny miał charakter analityczny i zbiorowy, angażował wszystkich uczestników w tworzenie znaczeń i reprezentacji. Przedstawiłem studentom ideę zajęć, podkreślając, że priorytetem jest wspólna praca nad spektaklem dla publiczności, nie ćwiczenie warsztatu teatralnego. Chciałem uczynić nasze spotkania produktywnymi dzięki skoncentrowaniu się na procesie twórczym, nie na wymiarze artystycznym *sensu stricto*.

Nasza aktywność miała następującą strukturę:

- wybór tematu przedstawienia, który budzi emocje ze względu na aktualność i bliskość dla uczestników,
- burza mózgów – wskazywanie słów kluczowych dla podjętego tematu przez wszystkich członków grupy,

- praca na wspólnym dokumencie (za pomocą Dysku Google) – notowanie przez każdego uczestnika własnych opowieści rozwijających słowa kluczowe (minimum 3–4 zdania),
- wielokrotne głośne odczytywanie kwestii – weryfikacja, czy dany fragment „dobrze brzmi" i mieści się sensownie w całości,
- poszukiwanie ilustracji wizualnych i muzycznych przez uczestników,
- odegranie przygotowanego przedstawienia z wszystkimi komponentami,
- dyskusja po spektaklu jako niezbędny element interakcji z publicznością.

Podkreśliłem, że wybrana formuła teatru skupia się na kreatywności uczestników oraz konieczności natychmiastowego przeciwdziałania kryzysowi klimatycznemu, marnowaniu jedzenia i pogłębiającemu się ubóstwu. Strona formalna – gra aktorska, scenografia, kostiumy – jest kwestią drugoplanową.

Proces powstawania przedstawienia

Na pierwszych zajęciach rozpoczęliśmy pracę od wyliczenia słów kluczowych kojarzących się z jedzeniem. Studenci wskazali między innymi aplikację *Too Good To Go* (kupowanie produktów spożywczych o krótkim terminie ważności), „chemiczną"/przetworzoną żywność, challenge'e na YouTubie skutkujące marnowaniem pożywienia, pracę w McDonaldzie, wysokie ceny żywności, uzależnienie od jedzenia, związane z nim problemy psychiczne (typu anoreksja, bulimia) oraz wielki głód na Ukrainie.

Poprosiłem, aby na następne zajęcia każdy napisał krótką, kilkuzdaniową opowieść dotyczącą proponowanego hasła. Sam również, odwołując się do doświadczenia bycia kuratorem sądowym, opisałem swoją relację z podopiecznym, który głodował z powodu braku pieniędzy. Założyłem dokument na Dysku Google, gdzie były umieszczane wszystkie teksty. Większość studentów szybko wywiązała się ze zobowiązania, co pozwoliło na wspólne czytanie i modyfikowanie opowieści. Jedna ze studentek zaproponowała włączenie do naszego tekstu fragmentów trzech książek: *Na marne* Marty Sapały, *Głód. Pamiętnik (mojego) ciała* Roxane Gay oraz *Głód* Martina Caparrósa[11]. Zgodziliśmy się i wybrali urywki do odczytania. Kolejnym etapem było poszukiwanie

[11] M. Sapała: *Na marne*. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019; R. Gay: *Głód. Pamiętnik (mojego) ciała*. Tłum. A. Dzierzgowska. Wydawnictwo Cyranka, Warszawa 2021; M. Caparrós: *Głód*. Tłum. M. Szafrańska-Brandt. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016.

ilustracji wizualnych i muzycznych – kilkoro ochotników zadeklarowało zaangażowanie w ten wymiar pracy.

Na początku grudnia 2022 roku mieliśmy ustalone wszystkie elementy przedstawienia. Pokazałem uczestnikom film dokumentalny *Ronni Kahn: Nakarmić świat* (2018), a jego fragmenty również włączyliśmy do spektaklu. Jest to opowieść o Australijce, która zorganizowała system dystrybucji jedzenia od producentów do potrzebujących.

Trudności i wyzwania

Praca nad przedstawieniem nie przebiegała bez trudności. Pierwszym wyzwaniem były obawy o zaangażowanie studentów – w przeszłości niejednokrotnie doświadczyłem z ich strony niechęci do publicznych wystąpień oraz kłopotów z uczeniem się tekstów na pamięć. Te obawy okazały się poniekąd uzasadnione: na początku projektu część osób wyrażała niepewność co do własnych kompetencji teatralnych i lęk przed oceną publiczności.

Kolejnym problemem była synchronizacja pracy – mimo istnienia wspólnego dokumentu online nie wszyscy studenci pracowali w takim samym tempie. Niektórzy potrzebowali więcej czasu na sformułowanie swoich opowieści, inni szybko dostarczali teksty. Wymagało to elastyczności oraz indywidualnego podejścia, co wydłużyło proces przygotowań. Trudności techniczne także stanowiły wyzwanie, gdyż nie wszyscy uczestnicy posiadali równy dostęp do technologii lub kompetencje cyfrowe. W pracy z obrazem i dźwiękiem niezbędne były dodatkowe konsultacje i wsparcie techniczne.

Wyzwaniem emocjonalnym okazała się otwartość – warunkiem pisania o osobistych doświadczeniach z jedzeniem, szczególnie tych związanych z zaburzeniami odżywiania, ubóstwem czy trudnymi wspomnieniami rodzinnymi, są wszak zaufanie i odwaga. Innym problemem była konieczność zachowania równowagi między osobistym wymiarem opowieści a ich uniwersalnością i wartością edukacyjną. Niektóre teksty należało zmodyfikować, aby nie miały nadmiernie intymnego lub, przeciwnie, zbyt powierzchownego charakteru. Proces redakcji zbiorowej był czasochłonny i wymagał delikatności. Wreszcie – logistyka przedstawienia (znalezienie terminu, sali, zapewnienie sprzętu technicznego) wiązała się z trudnościami organizacyjnymi typowymi dla projektów studenckich.

Przedstawienie i reakcje publiczności

Wystąpiliśmy z naszą sztuką dwukrotnie: 17 i 24 stycznia 2023 roku w Instytucie Pedagogiki Uniwersytetu Szczecińskiego. Czas trwania właściwej części spektaklu wynosił około 40 minut. Graliśmy w ciemnym pomieszczeniu, ubrani na czarno. W tle odtwarzana była cicha muzyka instrumentalna. Na ścianie wyświetlaliśmy zdjęcia i filmy ilustrujące opowieści. Siedzieliśmy pośród publiczności, a każdy z aktorów wychodził na przód sali, gdy miał przeczytać swój fragment. Staraliśmy się prezentować tekst tonem sprawozdawczym, bez zbędnych gestów czy podnoszenia głosu, zgodnie z radą Paula Claudela:

> Zasadą wielkiej sztuki jest jak najściślejsze unikanie wszystkiego, co zbędne. Otóż rozmaite ewolucje aktorów, którzy ustawicznie przechadzają się wzdłuż i wszerz po scenie, rzekomo po to, by ją zapełnić, którzy to wstają, to obracają się, to znów siadają – są najzupełniej niepotrzebne. Nic nie drażni mnie bardziej niż aktor, który usiłuje mimiką swej twarzy odmalować dokładnie każde uczucie, jakie wzbudzają w nim repliki partnera. Niechże umie, gdy trzeba, zachować spokój i pozostawać w bezruchu, choćby nawet za cenę pewnej niezręczności, za którą widz, w gruncie rzeczy, będzie mu wdzięczny[12].

Po zakończonym spektaklu włączyliśmy światło i zaprosiliśmy publiczność do dyskusji na temat jedzenia. Stworzyliśmy atmosferę biesiady, częstując widzów posiłkami zdobytymi za pośrednictwem aplikacji *Too Good To Go*. Za pierwszym razem były to ciasta, za drugim – wędzony łosoś i sushi. Szczególnie żywa dyskusja wywiązała się wokół kwestii marnowania jedzenia, odpowiedzialności konsumenckiej oraz codziennych praktyk kulinarnych. Widzowie dzielili się własnymi historiami dotyczącymi „ratowania" żywności i refleksjami nad zmianą nawyków. Jedna z uczestniczek wyznała, że nie spodziewała się poruszenia w murach uniwersyteckich tematu tak pospolitego, ale równocześnie istotnego. Kilka osób podkreśliło, że przedstawienie, choć pozbawione rozbudowanej scenografii, trafiło do nich dzięki autentyczności opowiedzianych historii. Pojawiła się sugestia, że taki teatr „bliski człowiekowi" może być skuteczniejszą formą edukacji niż klasyczne wykłady lub kampanie informacyjne.

---

[12] P. Claudel: *Uwagi ogólne o sposobie gry moich dramatów*. W: Idem: *Możliwości teatru*. Wybór i wstęp I. Sławińska. Tłum. M. Skibniewska. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1971, s. 45.

Analiza rezultatów i ograniczeń projektu

Opisywane działanie przyniosło kilka istotnych rezultatów w wymiarze pedagogicznym, społecznym i osobistym. Po pierwsze, studenci rozwinęli kompetencje związane z krytyczną refleksją nad codziennością – fenomen jedzenia przestał być oczywistością, stając się przedmiotem wieloaspektowej analizy. Po drugie, projekt poprawił zdolności komunikacyjne uczestników i umiejętność zgodnego działania – wspólne tworzenie wymagało negocjacji znaczeń, uwzględniania innych perspektyw i budowania zbiorowej narracji. W trakcie kolejnych zajęć zauważałem rosnące zainteresowanie tematem i gotowość do podejmowania pracy, co mnie bardzo ucieszyło.

Z punktu widzenia edukacji ekologicznej przedstawienie zwiększyło świadomość zależności między codziennymi wyborami żywieniowymi a kryzysem klimatycznym. Projekt posiadał również wymiar terapeutyczny – stworzył bezpieczną przestrzeń do dzielenia się trudnymi doświadczeniami związanymi z jedzeniem, takimi jak zaburzenia odżywiania czy ubóstwo żywnościowe. Dla niektórych uczestników było to pierwsze publiczne wyznanie dotyczące tego rodzaju przeżyć.

Niemniej projekt miał też istotne ograniczenia. Po pierwsze, ze względu na ramy czasowe semestru proces twórczy trwał dość krótko – głębsza praca nad materiałem mogłaby przynieść lepsze rezultaty artystyczne. Po drugie, grupa była stosunkowo jednorodna społecznie (studenci animacji kultury), co redukowało różnorodność perspektyw. Po trzecie, zasięg przedstawienia był niewielki – dwa spektakle dla niezbyt licznej publiczności nie pozwoliły na szerszą dyskusję społeczną. Zabrakło nam środków technicznych i finansowych, by na większą skalę rozpropagować informacje o naszym przedsięwzięciu.

Z perspektywy dydaktycznej projekt pokazał, że pedagogika oparta na sztuce wymaga od prowadzącego elastyczności i gotowości do rezygnacji z pełnej kontroli nad procesem. Z drugiej strony całkowita swoboda (o czym przekonały mnie wcześniejsze doświadczenia) może skutkować paraliżem decyzyjnym. Znalezienie równowagi między strukturą a otwartością pozostaje kluczowym wyzwaniem. Wreszcie – trudno jednoznacznie ocenić długofalowy wpływ projektu na postawy i zachowania uczestników. Czy zmienili swoje praktyki żywieniowe? Czy rozwinęli trwałą świadomość ekologiczną? Na tego rodzaju pytania odpowiedziałyby badania podłużne, wykraczające poza ramy omawianego projektu.

Kontynuacje i możliwości rozwoju

Opisywaną praktykę można rozwijać w kilku kierunkach. Po pierwsze, dodanie bardziej systematycznych narzędzi badawczych – takich jak dzienniki refleksyjne uczestników, wywiady przed projektem i po nim czy długoterminowe śledzenie zmian postaw – wzbogaciłoby wymiar poznawczy i pozwoliło na precyzyjniejszą ewaluację efektów pedagogicznych. Po drugie, wydaje się wskazane rozszerzenie projektu o współpracę międzyinstytucjonalną (na przykład z organizacjami ekologicznymi, bankami żywności, ośrodkami terapeutycznymi), co potencjalnie spotęgowałoby jego oddziaływanie społeczne i umocniło związek między sztuką a działaniem. Trzeba przyznać, że zaniedbaliśmy kwestię cyfrowej dokumentacji i dystrybucji przedstawienia w formie nagrania audio-wideo, które mogłoby zwiększyć zasięg i trwałość projektu, stanowić archiwum dostępne dla liczniejszych odbiorców i dla innych edukatorów.

Finalizując prace, dostrzegłem, że metodologię można by zaadaptować do innych zagadnień związanych z kryzysem klimatycznym (woda, energia, transport, konsumpcja) lub szerzej – do kwestii społecznych wymagających krytycznej refleksji. Większy rozmach przedsięwzięciu nadałoby zaś włączenie w nie elementów Teatru Uciśnionych Augusta Boala, szczególnie technik interaktywnych angażujących publiczność w działanie sceniczne, co przypuszczalnie wzmocniłoby transformacyjny potencjał przedstawienia.

Podsumowanie

Opisywany projekt teatralny stanowił próbę połączenia badań opartych na sztuce z pedagogiką krytyczną i edukacją ekologiczną. Fenomen jedzenia posłużył jako medium do eksploracji ogólniejszych kwestii społecznych, ekonomicznych i środowiskowych sprzężonych z kryzysem klimatycznym. Wśród przedstawionych opowieści były zarówno takie, które wprost odnosiły się do marnowania żywności, jak i takie, które wymagały od słuchacza aktywnego poszukiwania związków z kryzysem klimatycznym – poruszające tematy typu fale głodu (skutek owego kryzysu), nadmierny konsumpcjonizm (siła napędzająca kryzys) czy niedostatek (efekt kryzysu, ale też stan odwracający uwagę od zagrożeń).

Projekt miał na celu ukazanie ewokatywnej wartości sztuki, a więc teatru w epoce kryzysu klimatycznego i środowiskowego. Podczas zajęć studenci przeanalizowali wiele aspektów jedzenia – od społecznych i ekonomicznych po psychologiczne. Chcieliśmy otworzyć uniwersytet

na świat poza nim, spotkać się ze świadomym widzem oraz nawiązać do tradycji teatrów studenckich. Nasz teatr mocno opierał się na wspólnie stworzonym tekście, był zatem w swym kształcie tradycyjny. Postawiliśmy na wielowątkowość i dygresyjność. Nasza aktywność wynikała z konieczności snucia narracji, o której pisał Giorgio Strehler:

> Mój zawód polega na opowiadaniu ludziom rozmaitych historii. Muszę je opowiadać. Nie mogę nie opowiadać. Opowiadam jednym ludziom przypadki drugich ludzi. Albo opowiadam moje własne przypadki sobie samemu lub innym. Opowiadam z desek sceny, gdzie przebywam wraz z innymi istotami ludzkimi, pośród przedmiotów i świateł[13].

W pewnym momencie poczuliśmy, że nie możemy się zatrzymać, że musimy doprowadzić naszą opowieść do końca. Widziałem to w postawie studentów – w ich zaangażowaniu, rzadkiej na zajęciach stuprocentowej frekwencji. Tłumaczę ową postawę tym, że uczestnicy poczuli sens wykonywanej pracy. Udało nam się przejść cały cykl: od zalążka pomysłu po wystawienie spektaklu i dyskusję z publicznością. Anne Ubersfeld wskazuje: „Tekst jest czymś nieczytelnym i pozbawionym sensu; dopiero praktyka tworzy, konstruuje sens. Czytać teatr to znaczy po prostu przygotowywać warunki produkowania tego sensu"[14]. Dla nas sensem było, po pierwsze, wspólne spotkanie i dostrzeżenie siebie w innych rolach niż dotychczas, a po drugie, zabranie głosu w ważnej społecznie debacie.

To, co zrobiliśmy, można nazwać teatrem politycznym w znaczeniu nadanym mu przez Andrzeja Falkiewicza: teatrem, „którego powstaniu nie towarzyszy przede wszystkim chęć skonstruowania spektaklu, lecz myśl o przekonstruowaniu społeczeństwa"[15] – myśl, którą równie dobrze można by przypisać Sontag. Teatry funkcjonujące przy uczelniach podejmowały i nadal podejmują głównie problematykę aktualną, dotyczącą życia codziennego młodych ludzi, współczesnych trudności życiowych oraz kontaktów społecznych; teatry takie chcą być areną

---

[13] G. Strehler: *Intermezzo*. W: Idem: *O teatr dla ludzi*. Wybór i wstęp A. Zieliński. Tłum. R. Kłos, M. Oleksiuk. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 39.

[14] A. Ubersfeld: *Czytanie teatru*. Tłum. J. Żurowska. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 227.

[15] A. Falkiewicz: *Teatr, społeczeństwo*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980, s. 25.

spotkania ze świadomym widzem[16]. Swoim przedstawieniem wpisaliśmy się w ten nurt.

Wierzę, że wyszliśmy z owej pracy zmienieni. Nasz – zarówno aktorów, jak i widzów – stosunek do jedzenia uległ transformacji w wymiarze etycznym, artystycznym i społecznym. Proces ten potwierdza, że sztuka może być nie tylko medium ekspresji, ale przede wszystkim narzędziem poznania, krytycznej refleksji i zmiany społecznej.

Bibliografia

Boal A.: *Gry dla aktorów i nieaktorów*. Tłum. M. Świerkocki. Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2014.

Caparrós M.: *Głód*. Tłum. M. Szafrańska-Brandt. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016.

Claudel P.: *Uwagi ogólne o sposobie gry moich dramatów*. W: Idem: *Możliwości teatru*. Wybór i wstęp I. Sławińska. Tłum. M. Skibniewska. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1971, s. 44–46.

Denzin N.K.: *Performance Autoethnography: Critical Pedagogy and the Politics of Culture* 2nd ed. Routledge, London 2018.

Falkiewicz A.: *Teatr, społeczeństwo*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980.

Freire P.: *Pedagogy of the Oppressed*. Continuum, New York 2005.

Gay R.: *Głód. Pamiętnik (mojego) ciała.* Tłum. A. Dzierzgowska. Wydawnictwo Cyranka, Warszawa 2021.

Kacperczyk A.: *Autoetnografia – technika, metoda, nowy paradygmat? O metodologicznym statusie autoetnografii*. „Przegląd Socjologii Jakościowej" 2014, T. 10, nr 3, s. 32–74. https://doi.org/10.18778/1733-8069.10.3.03.

Kurkowski C.: *Teatr studencki*. W: *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku*. Red. T. Pilch. T. 6. Wydawnictwo Akademickie „Żak", Warszawa 2007, s. 507–514.

Leavy P.L.: *Metoda spotyka sztukę. Praktyki badawcze oparte na sztuce.* Tłum. K. Stanisz, J. Kucharska. Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2018.

Norris J.: *Playbuilding as Qualitative Research: A Participatory Arts-Based Approach*. Routledge, New York 2009.

[16] C. Kurkowski: *Teatr studencki*. W: *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku*. Red. T. Pilch. T. 6. Wydawnictwo Akademickie „Żak", Warszawa 2007, s. 514; W. Pielasińska: *Pedagogiczna problematyka ekspresji na przykładzie amatorskiego teatru studenckiego*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 53–54.

Orr D.: *Earth in Mind: On Education, Environment, and the Human Prospect*. Island Press, Washington 1994.

Pielasińska W.: *Pedagogiczna problematyka ekspresji na przykładzie amatorskiego teatru studenckiego.* Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970.

Saldaña J.: *Ethnotheatre: Research from Page to Stage*. Routledge, London–New York 2016.

Sapała M.: *Na marne*. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019.

Sontag S.: *„Czekając na Godota" w Sarajewie*. W: Eadem: *Co ważne*. Tłum. D. Żukowski. Wydawnictwo Karakter, Kraków 2024, s. 376–405.

Strehler G.: *Intermezzo*. W: Idem: *O teatr dla ludzi*. Wybór i wstęp A. Zieliński. Tłum. R. Kłos, M. Oleksiuk. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 39–40.

Ubersfeld A.: *Czytanie teatru*. Tłum. J. Żurowska. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.