

Barbara Broszkiewicz / Jerzy Jarek

Warsztaty Edukacji Teatralnej

TEATR DZIECIĘCY

sprawdzone ćwiczenia
zabawy zawierające fabułę
wiersze dla dzieci
piosenki
przedstawienia teatralne
scenariusze
montaże poetyckie

EUROPA
WYDAWNICTWO

Barbara Broszkiewicz
Jerzy Jarek

Warsztaty
edukacji teatralnej
– teatr dziecięcy

EUROPA
WYDAWNICTWO

Dyrektor, redaktor naczelny
Wojciech Głuch

Redakcja
Jolanta Kardela

Korekta
Agnieszka Czyż, Sylwia Górecka

Projekt okładki
Marcin Łagocki

Opracowanie typograficzne
Leonard Szłapka

Skład i łamanie
Pracownia Składu Komputerowego TYPO-GRAF

Wydanie trzecie 2004

© 2001 by Wydawnictwo EUROPA

ISBN 83-88962-95-7

Wydawnictwo EUROPA
50-011 Wrocław, ul. Kościuszki 35
tel. (071) 346 30 10, faks (071) 346 30 15
e-mail: europa@wydawnictwo-europa.pl
www.wydawnictwo-europa.pl

Druk i oprawa:
MZGraf. s.c., e-mail: drukarnia@mzgraf.pl

Spis treści

Przedmowa	7
Od Autorów	9
1. Kilka uwag o teatrze dziecięcym	11
2. Poprawna wymowa – zabawy i ćwiczenia	15
2.1. Artykulacja	15
2.1.1. Ćwiczenia szczęki	15
2.1.2. Ćwiczenia języka	16
2.1.3. Ćwiczenia warg	17
2.2. Dykcja	18
2.2.1. Wymawianie samogłosek ustnych	18
2.2.2. Wymawianie samogłosek nosowych	20
2.2.3. Wymawianie spółgłosek	23
2.3. Akcent wyrazowy	30
2.4. Akcent logiczny	33
2.5. Oddech	35
3. Słuchanie i zapamiętywanie – zabawy poprawiające koncentrację	37
4. Podstawy ekspresji scenicznej – zabawy i ćwiczenia	39
4.1. Zabawy fabularne	39
4.1.1. Zabawy naśladowujące zachowania zwierząt	39
4.1.2. Zabawy naśladowujące zjawiska przyrody	40
4.1.3. Zabawy naśladowujące mechanizmy i urządzenia ..	41
4.1.4. Zabawy odtwarzające zachowania ludzi	41
4.1.5. Zabawy naśladowujące sytuacje i postacie ze świata sztuki	43
4.1.6. Zabawy motywowane przez przedmioty i istoty ..	44
4.1.7. Zabawy wywoływane przez skojarzenia	45
4.2. Budowanie zespołu – zabawy i improwizacje grupowe ..	46
4.2.1. Eliminowanie niewłaściwych zachowań	46
4.2.2. Zabawy budujące empatię	47
4.3. Animacja przedmiotu	49
4.3.1. Zabawy zmieniające funkcje przedmiotów	49
4.3.2. Zabawy z rzeczami w funkcji lalki	50
4.4. Zabawy służące budowaniu scenografii	50
4.5. Zabawy z elementami kostiumu	53
5. Inscenizacja wiersza	55
5.1. Teksty	55

5.2. Interpretacja tekstów	61
5.2.1. Frazowanie	61
5.2.2. Melodia zdania	63
5.2.3. Ton wypowiedzi	66
5.2.4. Pułapki dykcyjne	67
5.2.5. Przykłady interpretacji	71
5.3. Ustalenie ról i określenie konwencji scenicznej	76
5.3.1. Kabarecik (obsada dwunastoosobowa)	77
5.3.2. Teatrzyk groteski (obsada siedmioosobowa)	81
5.3.3. Teatrzyk gestu (trzy role równorzędne i statyści)	84
5.3.4. Teatrzyk eksponujący funkcje przedmiotu (dwie role główne)	86
5.3.5. Zabawa surrealistyczna (jedna rola główna i role drugoplanowe)	92
5.3.6. Prowokacja teatralna (obsada dowolna – różny podział ról)	94
6. Budowanie okolicznościowego widowiska z fragmentów poezji i prozy	97
6.1. Montaż słowno-muzyczny z okazji Trzeciego Maja	97
6.1.1. Teksty i nuty	97
6.1.2. Interpretacja tekstów	102
6.1.3. Pułapki dykcyjne	105
6.1.4. Propozycja inscenizacji	107
6.2. Montaż poetycki na rocznicę wybuchu Powstania Warszawskiego	112
6.2.1. Teksty i nuty	112
6.2.2. Interpretacja wybranych tekstów	116
6.2.3. Pułapki dykcyjne	116
6.2.4. Propozycja inscenizacji	118
7. Kabaret szkolny	123
7.1. Kabarecik ekologiczny o tym, że wszystko w przyrodzie jest powtarzalne, czyli ściągnięte jedno od drugiego	123
7.1.1. Pułapki dykcyjne	130
7.2. Kabaret o smoku, czyli jak stosować trzy cudowne słowa: przepraszam, proszę i dziękuję.	130
8. Scenariusze przedstawień teatru dziecięcego – propozycje inscenizacyjne	179
8.1. Tu mnie nie znajdą	179
8.2. Wideowagary	202
Bibliografia	235
Indeksy i wykazy	237

Przedmowa

Do rąk Czytelnika – zwłaszcza nauczyciela, pedagoga, instruktora pracującego z dziećmi i młodzieżą – trafia książka, która wyrosła z fascynacji możliwościami oddziaływania teatru, znajomości koncepcji pracy wykorzystujących teatr w pedagogice oraz z doświadczeń samych Autorów.

Po książkę tę powinni sięgnąć zwłaszcza pedagodzy, którzy zgodnie z programem zreformowanej szkoły naprawdę chcą wychować człowieka twórczego, otwartego, świadomego i pewnie poruszającego się w świecie wartości, dokonującego trafnych wyborów. Aby móc wychować takiego człowieka, warto, a nawet trzeba stosować metody teatralne jako narzędzia nauczania i wychowania. Teatr na lekcji, teatr obejmujący wszystkich uczniów i całość zajęć dydaktycznych, otwierający nowe możliwości, ukazujący nowe formy działania i ustalający relacje pomiędzy wartościami edukacyjnymi a artystycznymi – to zagadnienia, które poruszają autorzy w tej książce. A to, co i jak piszą, wynika z dwóch przesłanek.

Pierwsza – to ich doświadczenie zdobyte, wypracowane w codziennym działaniu, w poszukiwaniach, w podejmowanych wyzwaniach i próbach, w twórczym traktowaniu swojego zawodu (chciałoby się powiedzieć – powołania) oraz – co bardzo, bardzo ważne – w koncentrowaniu uwagi na uczniu i jego motywowaniu. Doświadczenia te zaowocowały licznymi, znaczącymi wyrazami uznania, które przyjmowano zespołowo. Ich braku nie odbierano jako klęskę czy porażkę, lecz jako doświadczenie, z którego należy wyciągnąć wnioski.

Druga – to nawiązanie do przemyśleń i praktycznych dokonań pedagogów sprzed lat – staropolskich szkół zakonnych (np. jezuickich, protestanckich, pijarskich) i świeckich. To także nawiązanie do tradycji XIX- i XX-wiecznych postulujących, by szkoła była miejscem „życia i wyżycia się” młodych, realizacji koncepcji wychowania przez sztukę, sprzyjała rozbudzeniu aktywności, indywidualnej ekspresji artystycznej. W książce tej odnaleźć można „posiew” przemyśleń, eksperymentów i osiągnięć wybitnych pedagogów, m.in. Lucjusza Komarnickiego, Zdzisława Kwiecińskiego, Adama Polewki, Jędrzeja Cierniaka, którzy zajęcia teatralne uznawali za nieodłączny element pracy dydaktycznej i wychowawczej każdej (dobrej) szkoły.

Autorom udało się w przystępnej, ciekawej formie przedstawić swoją propozycję pracy teatralnej – sprawdzoną w długoletnim działaniu, nawiązującą i kontynuującą, a nie burzącą dokonań innych – propozycję otwartą, nieschematyczną. Czytelnik znajdzie (może znaleźć) w tej książce i potwierdzenie swoich doświadczeń, i impuls do rozpoczęcia lub rozszerzenia zakresu swojej pracy pedagogicznej, i metodę, którą może się posłużyć



wprost lub poprzez modyfikację w różnorodnych oddziaływaniach pedagogicznych.

I właśnie metoda pracy powinna zainteresować najbardziej, bo „należy tak się bawić, aby nasze zabawy były przygotowaniem do rzeczy poważnych”. O tej prostej i mądrej zasadzie pracy pedagogicznej, sformułowanej przez Jana Amosa Komeńskiego w XVII wieku należałoby pamiętać i dziś. Zabawa wykorzystująca teatr i jego interdyscyplinarność sprzyja integrowaniu oddziaływań dydaktycznych i wychowawczych oraz kształtowaniu osobowości młodego człowieka.

Wyrażam przekonanie, że ktoś, kto sięgnie po tę pozycję będzie z niej korzystać przez lata – w całości i wybiórczo, i będzie czekać na podobne publikacje Wydawnictwa „Europa”. Ja także na nie czekam.

Ewa Repsch
Główny Wizytator
w Ministerstwie Edukacji Narodowej i Sportu

Od Autorów

Głównym zadaniem edukacji jest wprowadzenie młodego człowieka w kulturę. Motywacją do uczenia się czegokolwiek nie jest najczęściej ani lęk przed karą, ani uświadomiona konieczność poznania, dlatego edukacja powinna opierać się na tym, czym dziecko jest zainteresowane, co dostarcza przeżyć i pomaga rozładować właściwą dla wieku szkolnego potrzebę ekspresji.

Ranga tak rozumianej edukacji wzrasta wraz z rozwojem środków masowego przekazu (Internet, telewizja), co jednak niesie zagrożenie prymitywizacją estetyczną na skutek podporządkowania kultury doraźnym celom komercyjnym.

Współczesna edukacja kulturalna nie może się więc ograniczać do przyzwajania młodym ludziom dogmatycznej często wiedzy w zakresie recepcji sztuki i twórczości artystycznej. Edukacja musi tak kształtować osobowość dziecka, żeby kontakt z kulturą stawał się źródłem indywidualnych przeżyć i sposobem rozładowywania emocji; musi rozwijać umiejętność wyrażania twórczej ekspresji poprzez język sztuki.

Celem edukacji jest takie oddziaływanie na emocje, które wywoła u młodych ludzi umiejętność aktywnego doznawania piękna i które umożliwi im kreatywny kontakt ze sztuką. Wprowadzenie dziecka w kulturę staje się więc wtedy skuteczne, kiedy poznanie ma charakter praktyczny.

Teatr, jako synteza sztuk, stwarza trudną do osiągnięcia na innym gruncie możliwość powiązania wszystkich rodzajów ekspresji twórczej z uczestnictwem w zabawie.

Teatr dziecięcy – to specyficzny rodzaj teatru: nie ma z góry określonych reguł, nie jest poddawany skonwencjonalizowanym przepisom i wymaganiom. Uczestnictwo w nim nie jest uwarunkowane przestrzeganiem sztywnych zasad, a celem działań teatralnych często nie jest prezentacja sceniczna zrealizowanego widowiska. Jest to gra, w której chodzi o jak najczęstsze zmienianie tych zasad w trakcie jej trwania, zabawa, która obejmuje kolejne obszary dziecięcej świadomości.

Nie każda jednak dziecięca zabawa jest teatrem, tak jak nie każde bębnienie w klawisze jest muzyką.

Gry na pianinie uczą się od piątego roku życia. Czy można nauczać teatru – nie wiemy. Spróbujemy po prostu pokazać swój warsztat.

Nie jest to książka teoretyczna. Żadna z zabaw nie powstała na jej potrzeby. Każdy pomysł, który opisujemy, był realizowany, a tym samym oceniony przez dzieci. Te zabawy, które w ich opinii były nudne – odrzucaliśmy, wymyślając inne.

Barbara Broszkiewicz jest instruktorem dziecięcych zespołów teatralnych od 1984, Jerzy Jarek od 1986 roku, tak więc metoda edukacji teatralnej była weryfikowana przez lata, co doprowadziło do wypracowania skutecznych i szybkich sposobów osiągania trwałych efektów edukacyjnych, dając przy tym wielu dzieciom niekłamaną radość zwykłej zabawy.

Kolejność rozdziałów wynika tylko z chęci usystematyzowania opisu. Posuwamy się tu od spraw najłatwiejszych do zrealizowania ku najtrudniejszym. Od prostych ćwiczeń narządów mowy do rozbudowanych inscenizacji. W praktyce nigdy tak nie jest. W pracy z dziećmi należy pamiętać o równoległym i umiarkowanym dawkowaniu wszystkich elementów.

Autorem wszystkich nie podpisanych inaczej utworów artystycznych jest Jerzy Jarek. Ich tematyka, język i styl są również zweryfikowane przez dzieci. Wiersze, piosenki czy scenariusze były recytowane, śpiewane i pokazywane na scenie. Utwory, w których dzieci uczestniczyły mniej chętnie, zostały po konsultacjach z nimi przerobione, udoskonalone lub usunięte. W tej publikacji zamieściliśmy tylko te, które zaakceptowały dzieci.

Praca teatralna, mimo wszystko, nie do końca daje satysfakcję, bez potwierdzania, że to, co się robi, jest dobre.

Autorzy nie mogą narzekać na brak takich potwierdzeń, o czym świadczą nagrody Ministra Edukacji oraz laury na ogólnopolskich festiwalach teatrów dziecięcych, a przede wszystkim trwale przyjaźnie z dorosłymi już dziś adeptami dziecięcych teatrzyków.

Licząc na to, że ktoś podejmie pałeczkę, przekazujemy nasz Warsztat w ręce Czytelników.

*Barbara Broszkiewicz
Jerzy Jarek*

1. Kilka uwag o teatrze dziecięcym

Istnieje tyle rodzajów teatru dziecięcego, ilu jest instruktorów wykorzystujących metodę teatralną w pracy z dziećmi.

Nie licząc przedstawień dla dzieci realizowanych przez zawodowych aktorów, teatr dziecięcy można podzielić na cztery kategorie:

1. Gry i zabawy nie tworzące zamkniętych widowisk i nie przeznaczone do publicznej prezentacji.
2. Spektakle realizowane przez instruktora z udziałem dzieci dla widza dorosłego.
3. Warsztaty aktorskie kreujące dziecięce „gwiazdy” do pokazywania na imprezach oraz w mediach.
4. Widowiska realizowane przez dzieci dla dzieci, będące formą zabawy, której ramy określa instruktor.

Jeżeli teatr dziecięcy ma służyć rozwojowi umiejętności wyrażania twórczej ekspresji za pomocą języka sztuki, to dziecko uczestniczące w kierowanych przez instruktora działaniach musi być bezwzględnie ich podmiotem. Dotyczy to zarówno młodych ludzi na scenie, jak i na widowni.

W teatrze, który ma spełniać funkcję edukacyjną, wszystko jest konsekwencją tegoż założenia.

Ogromna natomiast większość oglądanych przez nas w ciągu wielu lat spektakli teatru dziecięcego tylko pozornie jest adresowana do rówieśników. Najczęściej prezentowane są na konkursach i festiwalach, a najbardziej hołubioną widownią są jurorzy, bo do nich w istocie adresowany jest przekaz i od ich opinii zależą wszelkie profity. Jeżeli nawet takie realizacje pokazywane są dzieciom, to ich reakcji i opinii nie uwzględnia się przy kolejnych realizacjach.

W tego rodzaju teatrze dziecięcym trudnością często nie do pokonania dla instruktora staje się obojętność zarówno dzieci-aktorów, jak i widzów.

Cechą wspólną widowisk przygotowywanych dla jurorów, dla nauczycieli czy dla dyrekcji szkoły jest to, że nie ma kontaktu między sceną a widownią, pomiędzy dziećmi a instruktorem, a przede wszystkim nawzajem między dziecięcymi aktorami.

Obojętność dzieci wobec widowiska spowodowana bywa również nieutożsamianiem się młodych aktorów z rzeczywistością sceniczną. A główną tego przyczyną jest brak atrakcyjnych tekstów scenicznych dla dzieci. Instruktor przystępujący do realizacji przedstawienia z udziałem dzieci ma do dyspozycji niewiele gotowych scenariuszy. Stąd potrzeba dokonywania przeróbek i kompilacji. Z poczuciem złudnego bezpieczeństwa sięga się wtedy najczęściej do klasyki literatury dla dzieci, wpadając w pułapkę. Bajką bowiem nie jest dzisiaj dla dziecka *Kopciuszek* czy *Czerwony Kapturek*, lecz japońska kreskówka w telewizji.

Teksty literatury dla dzieci zdezaktualizowały się bardziej niż każde inne i nic tak nie zniechęca dziecka do występu na scenie jak wkładanie w jego usta archaizmów. Bariera językowa jest powodem całkowitego braku akceptacji treści i nawet słonka nie da się dzisiaj opisać strofami Marii Konopnickiej.

Tak więc to, co było zabawą w czasach dzieciństwa instruktora, nie zawsze nią jest dla jego podopiecznych. W najlepszym wypadku instruktor bawi się sam, a brak twórczego zaangażowania wykorzystywanych w tej zabawie dzieci daje w efekcie nieautentyczność kreacji, co przynosi więcej szkody niż pożytku. Paradoks na szczęście polega na tym, że jeżeli spektakl odgrywa się przed dziecięcą widownią, klapa jest murowana. Dziecko bowiem jest bardzo wyczulone na brak szczerości wypowiedzi.

Konsekwencją takiej diagnozy musi być akceptacja instruktora dla następujących kryteriów doboru repertuaru:

1. Fabuła przedstawia rozpoznawalną przez dzieci rzeczywistość.
2. Tekst napisany jest współczesną polszczyzną, nie stroniącą od elementów gwary młodzieżowej.
3. Potraktowany z przymrużeniem oka scenariusz jest propozycją zabawy.
4. Fabuła proponuje alternatywne rozwiązania znanych dziecku problemów.
5. Tekst werbalizuje dziecięce marzenia, dążenia, pragnienia, fascynacje.
6. Fragmenty dialogów i monologi realizowane są za pomocą wiersza lub piosenki, które stanowią integralną część akcji.
7. Role są podzielone równo wśród uczestników.

Teatr tworzony na podstawie tak dobranego scenariusza nie jest dydaktyczny. Nie ukazuje wzorców jedynie słusznych i przykładów godnych naśladowania.

Chociaż stara zasada, że nauczyciel ma zawsze rację, jest już dziś nieaktualna, to jednak na terenie teatru dziecięcego zawsze warto ją stosować.

Rola instruktora jest bardzo trudna. Musi on być tutaj zarówno mistrzem, którego słucha się bez zastrzeżeń, a jego polecenia są wykonywane przez młodych aktorów natychmiast, z wiarą w ich słuszność; jak i partnerem uczestniczącym na równych prawach we wspólnej z dziećmi zabawie w teatr. Główną jednak trudność w czasie tej zabawy stanowi określenie takich jej ram, żeby twórcza improwizacja dzieci stawała się głównym nośnikiem edukacji.

Wstępnym warunkiem powodzenia tego zadania, oprócz atrakcyjności tekstów, jest forma spektaklu:

- dobór muzyki,
- obsada ról,
- maksymalne zdynamizowanie ruchu scenicznego,
- użycie świateł, lalek czy rekwizytów.

Te jednak zadania, typowe dla reżysera, również na terenie teatru dziecięcego nie gwarantują wcale sukcesu.

Traktując przygotowany do wystawienia scenariusz jako szkielet przyszłego spektaklu, instruktor musi teraz bezustannie inspirować powstawanie

dziecięcych pomysłów, zarówno co do sposobów jego interpretacji, jak i co do możliwości inscenizacyjnych całości.

Im zaproponowany przez instruktora wstępny schemat realizacji jest luźniejszy, tym większa szansa na wypełnienie go oryginalną twórczością dziecka. Obowiązuje tutaj zasada: im mniej prób generalnych, tym lepiej. Na pięć minut przed premierą spektakl musi mieć luki inscenizacyjne – miejsca na improwizacje podczas występu. Takie niedookreślenie formalne, stwarzające spory element ryzyka, działa na dzieci mobilizująco, zwiększa koncentrację i pobudza energię twórczą – co w efekcie jest źródłem bardzo mocnych indywidualnych przeżyć i sposobem na rozładowanie emocji poprzez język sztuki.

Praca nad pobudzeniem twórczej aktywności musi być rozłożona w czasie i musi być prowadzona etapami. Okres wstępny obejmuje:

1. Przygotowanie aparatu mowy.
2. Uświadomienie możliwości głosu i poprawienie jego sprawności.
3. Przygotowanie ciała i rozwój jego ekspresji.
4. Wyrobienie umiejętności dostrzegania istoty zjawisk i jej artykulacji za pomocą form metaforycznych.
5. Wyrobienie umiejętności wyrażania uczuć i nastrojów.
6. Rozbudzenie wyobraźni opartej na skojarzeniach.

Wymienione zadania nie są aplikowane w oderwaniu od zabawy; są prowadzone w trakcie realizowania większych form inscenizacyjnych i stanowią bądź fazę wstępną (rozgrzewkę), bądź część wypełniającą przerwę w akcji fabularnej, bądź też przeprowadzane są na zakończenie spotkania. Faza realizowana równolegle to:

1. Ćwiczenia w głośnym czytaniu i recytowaniu z pamięci.
2. Kształcenie wokalne i śpiewanie piosenek.
3. Próby inscenizacji krótkich tekstów.

Podstawowym atutem instruktora jest możliwość przedstawienia dzieciom gotowego do realizacji scenariusza spektaklu już na pierwszym spotkaniu. Wyznaczenie celu konsoliduje grupę, ustala rolę i bezpieczną pozycję dla każdego członka zespołu. Nie jest przy tym istotne, czy efekt sceniczny będzie miał cokolwiek wspólnego z zaproponowanym na początku scenariuszem.